

2022

ORGANIZAÇÃO

Silvia Geraldi, Ana Terra, Matteo Bonfitto e Renato Ferracini

Artes da Cena e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia



ABRACE



**Artes da Cena e
Direitos Humanos em
Tempos de Pandemia e
Pós-Pandemia**

Stricto Sensu Editora

CNPJ: 32.249.055/001-26

Prefixo Editorial: 80261

Editora Geral: Profa. Dra. Naila Fernanda Sbsczk Pereira Meneguetti

Editor Científico: Prof. Dr. Dionatas Ulises de Oliveira Meneguetti

Bibliotecária: Tábata Nunes Tavares Bonin – CRB 11/935

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares, pareceristas ad hoc e Comissão Científica

Revisão: Comissão Editorial e os autores.

Comissão Organizadora do XI Congresso da ABRACE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME – UNICAMP)

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

Comissão Editorial ABRACE gestão 2019-2021

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)

Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)

Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

Comissão Científica do XI Congresso da ABRACE

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Carocha Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

ORGANIZADORES

Silvia Geraldi

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Renato Ferracini

Artes da Cena e Direitos Humanos
em Tempos de Pandemia e
Pós-Pandemia



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786

Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia / Silvia Geraldi... [et al.] (org.). – Rio Branco : Stricto Sensus, 2022.

545 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-85-3

DOI:10.35170/ss.ed.9786586283853

1. Artes. 2. Direitos humanos. 3. Pandemia. I. Geraldi, Silvia. II. Terra, Ana. III. Bonfitto, Matteo. IV. Ferracini, Renato. V. Título.

CDD 22. ed. 323

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

EDITORIAL

Artes da Cena e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia foi o tema catalisador do XI Congresso da ABRACE, ocorrido de 13 a 18 de junho de 2021 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e, pela primeira vez, em formato totalmente virtual. Desdobramento das discussões iniciadas na X Reunião Científica, a temática proposta no âmbito dos dois encontros – reunião científica em 2019 e congresso em 2021 – teve sua gênese ligada ao propósito de indagar como a pesquisa em artes e, mais especificamente, em artes da cena vem se posicionando frente à crescente relativização dos direitos humanos em governos de extrema direita no Brasil e no mundo, afetando em especial os grupos minoritários. A intensificação do discurso de ódio e a fragilização das normas de tolerância mútua foram fatores, dentre outros, que ampliaram o preconceito e a violência, real e simbólica, contra a população negra, feminina, LGBTQIA+, indígena, trabalhadora, pobre, refugiada, pessoas com deficiência... (lista extensa, aqui não esgotada), sinalizando a urgência de se construir dispositivos democráticos, educativos e de resistência em/com/por meio da arte que ajudem a proteger e coibir propostas violadoras de direitos.

Ainda, no início de 2020 – ano em que o Congresso estava originalmente planejado para ocorrer – outro acontecimento de alcance global veio somar-se ao já conturbado cenário sociopolítico: a pandemia de coronavírus, ameaça invisível e altamente contagiosa que impôs medidas de isolamento social, com impacto direto na realização do evento que, mesmo adiado para o ano seguinte, teve de acontecer em sistema remoto. Esta foi, no entanto, a menor consequência. Se o vírus, por si só, não discrimina cor, classe social, sexo, etnia e outros atributos, a desigualdade e as condições de vulnerabilidade social de grande parte da população brasileira asseguraram que o vírus discriminasse, situação agravada pela inércia e falta de tutela do poder público, sobretudo o federal.

Foi nesse contexto que o XI Congresso da ABRACE se deu. Durante sete dias consecutivos, cerca de 1.400 participantes entre artistas, docentes, pesquisadoras/es e estudantes reuniram-se em torno de questões prementes sobre a temática proposta, enfatizando o necessário papel da universidade e de seus cursos de artes na pesquisa, educação e disseminação de/para uma cultura de direitos humanos e de paz. O presente e-book apresenta um recorte do conjunto de atividades que integraram o evento, compondo-se de quatro textos resultantes das conferências internacionais e

mesas convidadas, treze textos de autoria coletiva como parte das mesas temáticas, além de quinze textos selecionados dos GTs, Grupo de Pesquisadores em Dança e do Fórum de Pesquisas em Processo. Com exceção das conferências internacionais e mesas convidadas, transcritas e/ou revisadas para a língua portuguesa, todas as demais publicações passaram por duas etapas avaliativas: a primeira foi feita pelos próprios GTs, Grupo de Pesquisadores em Dança e Fórum de Pesquisas em Processo, que selecionaram de um a dois textos representativos das discussões ocorridas internamente, durante o congresso; e a segunda, por sistema duplo cego de revisão por pares, em comissão constituída por representantes dos diferentes agrupamentos.

No que diz respeito à estrutura deste e-book, a organização proposta aqui, em três capítulos, emerge sobretudo da busca de capturar a singularidade das experiências ocorridas durante o XI Congresso da Abrace e seus desdobramentos, a fim de compartilhar com as pessoas que terão acesso a esse material não simplesmente relatos de tais experiências, mas a apreensão da complexidade e das dinâmicas fugidias que as permearam. Desse modo, no capítulo «Epistemes e Afetos», estão reunidas reflexões acerca de outras elaborações epistêmicas e cosmogônicas de construção do mundo, além da busca incessante das artes da cena em germinar outras afetividades possíveis nas relações entre corpos. Em “Pedagogias e Ações Poéticas na Diversidade”, os textos versam sobre outros assentamentos poético-pedagógicos e processuais que abraçam, em um mesmo enlace criativo, corporeidades diversas e sempre potentes. No campo de “Críticas Cronotópicas, Alteridades e Ações em Fuga Pandêmica”, as palavras percorrem os cuidados de si, as ações críticas de uma contemporaneidade artística que se revê em tempo constante, as fugas criativas em um mundo pandêmico, as coletividades e as resistências.

Por fim, esperamos que esta publicação possa evidenciar algumas das contribuições das Artes da Cena, e particularmente da ABRACE, na constituição de um campo expandido – de práticas e estudos – dedicado aos direitos humanos.

Silvia Geraldi, Ana Terra, Matteo Bonfitto e Renato Ferracini

1 - Epistemes e Afetos

Danças africanas: da tradição à modernidade 12

Abertura e Conferência Inaugural com Germaine Acogny

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.01

Conhecimentos tradicionais e luta política dos povos indígenas: ser e estar nas artes da cena 33

João Paulo Lima Barreto, Rossandra Cabreira Kaiowa e Casé Angatu

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.02

Gênero, espécie e os limites do humanismo nas artes cênicas . . . 53

Dodi Leal, Ian Habib, Ierê Papá, Khalil Piloto e Renata Carvalho

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.03

A importância da discussão étnico-racial na ABRACE 92

Osvaldice Conceição, Denise Mancebo Zenicola, Lucia Romano e Licko Turle

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.04

Common problems in virtual dance classes, effective teaching methods and possible solutions. 110

Holly Elizabeth Cavrell

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.05

Feminismo e decolonialidade no ensino da dança: a contribuição da dança do ventre 125

Andréa Cristiane Moraes, Ana Clara Santos Oliveira, Camila

Silva Saraiva e Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.06

Corpo atuado – cena e pajelança no domínio da vida 144

Katia Regina Barbosa de Brito

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.07

Da canoa que não se rema só: a relação simétrica no processo criativo do/da ator/atriz com o xamanismo das etnias yanomami e ye'pá mahsã 158

Luiz Davi Vieira Gonçalves

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.08

Ponto de não retorno

Performance de resistência ao etnocídio no Brasil 174

Oendu de Mendonça

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.09

**Videodanças em sintonia com cosmologias de povos
originários do Brasil 195**

Alba Pedreira Vieira e Francisco Hyjnõ Krahô

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.10

2 - Pedagogias e Ações Poéticas na Diversidade

Teatro em prisões e a crise global do encarceramento 219

Ashley Lucas (EUA)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.11

Afeto, corpo, deficiência e cena 244

Rafael Tursi

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.12

**Educação do sentir: pedagogia do teatro no despertar da
corporeidade do aluno 253**

Heloisa Helena Sales Lima

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.13

**Corpos e infâncias: uma abordagem performativa para
o corpo na BNCC da educação infantil. 260**

Débora Cristina Sales da Cruz Vieira

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.14

**Neurodiversidade e prática artística como pesquisa:
da exclusão pós-colonial à ecoperformatividade somática. 271**

Ciane Fernandes

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.15

Práticas performativas em espaços formais e não formais de ensino: trocas e propostas no interior de Minas Gerais. . . . 290

Ana Paula Gomes da Rocha, Elielson Rodrigues Nascimento, Francisco Laécio Araújo de Holanda, Jéssica Seina Egoshi e Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.16

O que pode o teatro na prisão?

Experiências, desafios e perspectivas 307

Christina Fornaciari, Natália FICHE, Vicente Concílio e Viviane Narvaes
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.17

Pesquisa como re-existências somato-ambientais 321

Alba Pedreira Vieira, Ciane Fernandes, Deborah Dodd Macedo, Diego Pizarro, Eduardo Augusto Rosa Santana e Melina Scialom
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.18

Experiências com o ensino remoto emergencial no ensino superior de teatro 348

Davi de Oliveira Pinto, Francisco André Sousa Lima, Maurilio Rocha, Mileni Vanalli Roéfero, Rossana Della Costa e Simone Carleto
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.19

3 - Críticas Cronotópicas, Alteridades e Ações em Fuga Pandêmica

O corpo é a casa, o templo e o palco: yoga, artes da cena e cuidado de si 361

Ludmila Rosa
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.20

"Tá rindo de Quê?!": Representações cênicas de gênero e étnico-raciais na comicidade contemporânea 380

Elison Oliveira Fanco, Maria Sílvia do Nascimento e Daniel Marques da Silva
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.21

A violência nas dramaturgias contemporâneas da América Latina <i>(magnolia perdida en sueños – antígona furiosa)</i>	399
Yenny Paola Agudelo DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.22	
Alteridades e história das artes do espetáculo	409
José Denis de Oliveira Bezerra e Paulo Marcos Cardoso Maciel DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.29	
Performances de resistência na pandemia: A estética, a ética e a política da produção artística no contexto da Covid-19 no Brasil.	434
Jaqueline Barbosa Pinto Silva DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.23	
<i>Communitas já!</i>	454
Maria Julia Pascali, Maria Cristina Campos, Aline Santana Lobo, Jessica Lins, Márcio Vieira, Tadeu Ribeiro e Vera Lucena DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.24	
Tu daí, eu daqui e os nós de ensinar e aprender a iluminar uma cena	474
Berilo Nosella, José Sávio O. Araújo e Nadia Luciani DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.25	
Teatralidades e performances na política brasileira contemporânea	492
Christina Fornaciari, Julia Guimarães, Júlia Morena Costa, Juliana Coelho de Souza Ladeira, Raquel Castro de Souza e Thálita Motta Melo DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.26	
Cenas virtuais: antes, durante e depois da pandemia	511
Eliana Rosa Correia, Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, Mariana Lima Muniz, Narciso Telles, Tiago Cruvinel e Vicente Concilio DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.27	
Preparação corporal e direção de movimento, três anos depois. O que pode um campo em tempos pandêmicos?	529
Joana Ribeiro da Silva Tavares, Lígia Losada Tourinho, Maria Inês Galvão Souza, Mônica Medeiros Ribeiro e Nara Keiserman DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.28	

1

**Epistemes
e Afetos**

DANÇAS AFRICANAS: DA TRADIÇÃO À MODERNIDADE

Abertura e Conferência Inaugural com Germaine Acogny¹

Link de acesso: https://youtu.be/NnZDetCkW_8

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.01

1 Dançarina e coreógrafa. Nasceu em Porto Novo, na atual República do Benin. Seu pai, Togoum Servais Acogni, era filho de uma sacerdotisa yorubá. Ela foi levada ainda criança para o Senegal, onde o pai se estabeleceu para receber curso de formação e se tornar administrador colonial. Estudou em escola de freiras cluniacenses na Medina de Dakar e em 1962, aos dezoito anos, foi estudar educação física esportiva e ginástica harmônica na Escola Simon Siegel, na França, onde estudou dança clássica e moderna com a professora Marguerite Lamotte. Ao retornar ao Senegal, começou a dar aulas de dança no pátio de sua casa e no liceu, onde foi contratada para ser a responsável pela disciplina de educação física. Nessas aulas ela começou a desenvolver uma codificação do que chamou de “Dança Africana”, uma técnica de dança baseada em uma estética de aterramento – uma sensação de dinamismo subindo através dos pés e depois habitando o corpo inteiro, que ela descreve como especificamente africana. Em 1968, divorciada e com dois filhos, abriu um estúdio de dança em Dakar – um feito extraordinário numa sociedade tradicionalista e marcadamente patriarcal como a senegalesa. Acogny chamou a atenção do Presidente Léopold Senghor depois que ela coreografou seu poema “Femme noire, femme nu” (Mulher negra, mulher nua), transpondo a poética da Negritude para a dança. Em 1972 ela se tornou chefe de departamento do Instituto Nacional de Artes de Dakar, onde introduziu um programa de formação de dança negro-africana. Depois, no período de 1977-1982, dirigiu, junto com Maurice Béjart, o Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprete (Centro Africano de Pesquisa e Aperfeiçoamento do Intérprete), visando a formação de dançarinos(as) e coreógrafos(as). Esta atuação institucional teve início quando ela recebeu apoio do governo de Senghor para ir a Bruxelas, na Bélgica, onde conheceu e passou a trabalhar com o coreógrafo Maurice Béjart, diretor do Ballet du vingtième siècle (Balé do Século XX). Em parte, devido ao seu interesse em codificar um léxico dos movimentos corporais, Acogny foi escolhida por Senghor e por Béjart para ajudar na criação do Mudra Afrique, uma escola pan-africana de dança. Como diretora artística do Mudra Afrique ela desafiou o conceito ocidental de uma oposição entre tradição e inovação sobre o qual o Ballet Nacional do Senegal tinha sido baseado, tratando a tradição da dança africana como em perpétua auto-renovação, e começou a forjar uma estética pan-africana, um produto híbrido do encontro entre a dança contemporânea europeia e as formas africanas. Germaine Acogny teorizou e publicou suas idéias artísticas no livro *Danse Africaine/ Afrikanischer Tanz/ African Dance (Dança africana)* (1980). Alguns anos mais tarde, em 1985, ela e o marido Helmut Vogt, criaram o Studio-École-Ballet-Théâtre du Troisième Monde em Toulouse, França. Em 1998, inaugurou a École des Sables, na aldeia de Toabab Julau localizada cerca de 40 milhas ao sul de Dakar. Como no programa de dança Mudra Afrique, ela manteve o interesse por incentivar um forte senso de comunidade entre os habitantes locais e os estudantes internacionais que compareciam à escola, integrando-os nas atividades. Alguns de seus projetos foram apresentados em uma turnê internacional, em parceria com as coreógrafas Susanne Linke, Jawole Willa Jo Zolar, e o artista japonês Butoh Kota Yamasaki. Ela continua a desenvolver técnicas de dança contemporânea pan-Africana, estabelecendo uma competição anual em coreografia para novos trabalhos inspirados na tradição, promovendo o trabalho de coreógrafos mais jovens de toda África. Por sua trajetória, contribuição e inovação artística, foi premiada com o grau de Cavaleiro da Ordem de Mérito e com o grau de Oficial de Artes e Letras da República Francesa, e recebeu o grau de Cavaleiro da Ordem Nacional do Leão do Senegal.

MARIA CLAUDIA ALVES GUIMARÃES

Bom dia, é um prazer recebê-los em nome da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É uma pena que o congresso esteja organizado virtualmente, mas faço o convite para a senhora nos visitar aqui quando a pandemia terminar. Peço perdão por não falar francês e por falar com a senhora o tempo todo em inglês. Eu sei que muitos já conhecem a Germaine Acogny, mas acho sempre importante apresentá-la ao público: é a mãe da dança africana. A Germaine é dançarina e coreógrafa. Ela nasceu em Porto Novo, na República do Benin. Seu pai, Togoum Servais Acogny, era filho de uma sacerdotisa yorubá. Sua família mudou-se para o Senegal durante sua infância e, em decorrência disso, ela estudou em uma escola de freiras cluniacenses na Medina de Dakar. Em 1962, aos 18 anos, foi estudar educação física esportiva e ginástica harmônica na Escola Simon Siegel, na França, onde também estudou balé clássico e dança moderna com a professora Marguerite LaMotte. Ao retornar ao Senegal, começou a dar aulas de dança no quintal de sua casa e no liceu, onde foi contratada para dar aulas de educação física. Nessas aulas, ela começou a desenvolver uma codificação do que chamou de “dança africana”, uma técnica de dança baseada em uma estética de aterramento, uma sensação de dinamismo subindo através dos pés e depois habitando o corpo inteiro, que ela descreve como “especificamente africana”. Em 1968, divorciada e com dois filhos, abriu um estúdio de dança em Dakar, um feito extraordinário numa sociedade tradicionalista e marcadamente patriarcal como a senegalesa. Acogny chamou a atenção do presidente Léopold Senghor após coreografar seu poema “*Femme noire, femme nue*” (Mulher negra, mulher nua), transpondo a poética da negritude para a dança. Em 1972, ela se tornou chefe de departamento do Instituto Nacional de Artes de Dakar, onde introduziu um programa de formação de dança africana. Depois, entre 1977 e 1982, dirigiu junto com Maurice Béjart o Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l’Interprète (Centro Africano de Pesquisa e Aperfeiçoamento do Intérprete), visando à formação de dançarinos e coreógrafos. Essa parceria institucional começou quando ela recebeu apoio do governo de Senghor para ir a Bruxelas, onde conheceu e passou a trabalhar com o coreógrafo Maurice Béjart, então diretor do Ballet du Vingtième Siècle (Balé do Século XX). Acogny foi escolhida por Senghor e por Béjart para ajudar na criação do Mudra Afrique, uma escola pan-africana de dança. Como diretora do Mudra

Afrique, ela desafiou o conceito de oposição entre tradição e inovação, no qual o Balé Nacional do Senegal tinha sido baseado. Percebendo que a tradição da dança africana estava sempre se renovando, Acogny começou a forjar uma estética pan-africana, um produto híbrido do encontro entre a dança contemporânea europeia e as formas africanas. Germaine Acogny teorizou e publicou suas ideias no livro *Danse Africaine* (Dança africana) em 1980. Alguns anos mais tarde, em 1985, ela e o marido, Helmet Vugt, criaram o Studio-École-Ballet-Théâtre du Troisième Monde, em Toulouse, França. Em 1998, ela inaugurou a École des Sables (Escola de Areia), na aldeia de Toabab Julau, localizada cerca de 64 km ao sul de Dakar. Como no programa de dança Mudra Afrique, ela incentivou um forte senso comunitário entre os habitantes locais e os estudantes internacionais que compareciam à escola, integrando-os nas atividades. Alguns de seus projetos foram apresentados em uma turnê internacional, em parceria com as coreógrafas Susanne Linke e Jawole Willa Jo Zolar, e o artista japonês Kota Yamazaki. Aqui no Brasil, tivemos a honra de recebê-la em 1995 como coreógrafa do Balé da Cidade de São Paulo, ocasião em que criou o espetáculo “Z”, inspirado em Zumbi dos Palmares. Ela continua dando aulas de dança contemporânea pan-africana e organizando concursos de novos coreógrafos a fim de incentivar e promover o trabalho de jovens coreógrafos por toda a África. Por sua trajetória, contribuição e inovação artística, ela foi premiada com o grau de Cavaleiro da Ordem de Mérito, com o grau de Oficial de Artes e Letras da República Francesa e também o grau de Cavaleiro da Ordem Nacional do Senegal. Recentemente, ela recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Veneza. Assim, é uma honra para nós receber e ouvir essa grande artista aqui na UNICAMP, por meio deste congresso da ABRACE. A partir deste momento, ela discorrerá sobre danças africanas da tradição à modernidade. Então, com vocês, Germaine Acogny.

GERMAINE ACOGNY

Muito obrigada pelos elogios. Eu estou muito feliz e emocionada por estar com vocês, pois o Brasil é um país que eu gosto, que tenho no meu coração. Eu gostaria também de agradecer a Universidade Estadual de Campinas, o professor Renato Ferracini, presidente da ABRACE, o professor Antônio José de Almeida, que é o reitor da Universidade Estadual de Campinas, e a Maria Claudia Alves Guimarães. Bom, eu vou falar com prazer da tradição à modernidade. Eu tenho muita honra de ter sido chamada “a mãe da dança contemporânea”. Eu gostaria também de prestar homenagem a todas as pessoas que participaram na elaboração das danças contemporâneas, os

pioneiros da dança africana. Eu entendo melhor um sentimento de pensamento depois de dançar esse sentimento. Na África negra, a dança é o meio de expressão artística mais forte. Como escreveu Léopold Senghor, “todos os africanos têm a dança como o meio de expressar seus sentimentos e suas ideias”. Os coreógrafos europeus falam de “passos” quando se referem a uma ação física que se desloca de um pé a outro. Eu tenho outro método, eu uso o termo “movimentos”, que significa uma mudança de posicionamento no espaço. Ou seja, destaco o valor simbólico da dança que expressa com alto grau de espiritualidade as imagens arquetípicas de um elemento ancestral. Nos anos 50, Keita Fodeba foi o primeiro africano a colocar em cena as danças africanas da África Ocidental. Ele foi o primeiro coreógrafo contemporâneo que tirou as danças africanas do seu contexto social. Isso contribuiu para que as danças fossem conhecidas e a cultura fosse conhecida através da dança. Nos anos 70, todos os países africanos tinham um balé nacional. Esses grandes balés nacionais se preocupavam em conhecer e exportar as culturas africanas para o mundo. Isso contribuiu para que essa imagem, a imagem verdadeira da cultura ancestral, fosse divulgada. As pessoas tinham outro conceito sobre essas imagens, e isso acabou tendo um caráter não apenas cultural, mas também terapêutico, do qual nós fazemos uso. Recorremos a aspectos mais tradicionais, mais corporais e de deslocamento do corpo. As minhas aulas de danças africanas são muito dinâmicas, as pessoas suam de verdade. Assim, gostaria de dizer que a dança contemporânea ocidental se constitui como uma reação à ditadura da dança clássica que impedia a criação e a inovação na dança. Portanto, a dança contemporânea ocidental se colocou como contraproposta, um confronto com a dança clássica, e se tornou o que ela é hoje. Além disso, em relação às danças contemporâneas na África, vários africanos e europeus entenderam que a África não poderia ter outra saída, não poderia abandonar o aspecto tradicional. Nós tentamos lutar contra esse espírito e reconhecer que as danças africanas são criativas, também podem ser arte e podem se tornar contemporâneas. Em 1968, eu criei a minha primeira escola de dança em Dakar, capital do Senegal. Em 1975, o presidente Senghor ambicionava fazer do Senegal uma Grécia da África – ou seja, com literatura, artes plásticas e danças tradicionais –, mas ele queria que houvesse também uma dança nova que se relacionasse com a África. Foi nessa época que encontrei Maurice Béjart. No mesmo período, de 1970 a 1980, havia grandes nomes de coreógrafos e dançarinos que tentaram transmitir e mudar a ideia de que as danças africanas ficavam só na tradição. Nos anos 1980 houve a confirmação do que havíamos começado. Um jovem criador da África se destacou nos primeiros encontros de coreografia em Ruanda e foi iniciado por Alphonse Tiérou.

Em determinado momento, os criadores europeus, franceses e outros não sabiam como criar na França. Então, eles foram para a África – Burkina Faso, Senegal – para encontrar um novo fôlego de criação. Isso trouxe muitos benefícios para os dois lados, pois ajudou no desenvolvimento das danças contemporâneas na França. Mas também ajudou os jovens criadores africanos a ter consciência dos seus valores e de tudo que nós temos como riqueza, para justamente acordar esse lado criativo das nossas danças, para divulgar nossas danças na África, para mudar a mentalidade dos dançarinos, dos intelectuais africanos, e isso levou muito tempo. Os jovens criadores africanos, desde os encontros em Ruanda e Madagascar, revelaram para a África e para o mundo novos coreógrafos de Burkina Faso, da África do Sul, do Congo e outros países. A partir de campanhas que emergiram desse primeiro encontro, eles continuaram a trabalhar. Outros também vieram para organizar festivais na África. Tendo tudo isso em vista, a dança é uma profissão e precisa de formação. Desde o fechamento da Mudra Afrique, em 1982, eu encontrei meu marido e foi para mim algo muito importante, porque uma ideia nunca morre. Graças à Mudra Afrique, nós conseguimos, embora com muita dificuldade, fazer tudo que fizemos. É muito difícil obter as condições necessárias, mas, com os meios e as condições pessoais que tínhamos, buscamos fazer algo. Eu, por exemplo, tinha uma *kitnet* em Paris e tive que a vender, enquanto meu marido, Helmut Vogt, recebeu uma herança. Mas nós não queríamos esperar o governo, não queríamos esperar que alguém fizesse algo no nosso lugar. Então, nós começamos com a École des Sables, em Toabab Julau, que é uma aldeia de pescadores a cerca de 50 km de Dakar. Decidimos criar essa escola, a École des Sables, no meio do nada. Lá havia colinas, era calmo, tranquilo, com pássaros e também ao lado do mar. Dessa forma, as danças africanas estavam em diálogo permanente com a natureza e com o cosmos. E nós decidimos ali, naquele lugar incrível e em contato com a natureza, criar uma escola de dança que receberia dançarinos do mundo todo, que falassem diferentes idiomas – francês, português, inglês. Ficamos muito felizes porque nós reunimos a África através da dança, o que os governos não conseguiram fazer. Nós juntamos o mundo, colocamos o mundo em contato através da dança e isso para nós é algo maravilhoso. Através da dança, podemos dizer que estamos unidos, pois a cultura é o ponto de junção e o elo que une todas as raças. Na École des Sables, todos ficam satisfeitos, aprendem as técnicas da dança africana e das danças contemporâneas. Por exemplo, eu nasci no Benin e cresci no Senegal, ou seja, tive a sorte de conhecer dois países. Nós temos a equivocada impressão de que a África é uma só, mas não é. Nós temos culturas diferentes. Eu tenho o instinto do Benin e o gesto senegalês. Dada essa dupla cultura

que tenho, eu privilegiei na minha técnica de dança a coluna vertebral, que é central para a vida, que é a árvore da vida. Logo, todos os movimentos são iniciados pela coluna vertebral, tal como meus ancestrais compreendiam. Tive grande inspiração na natureza, dando o nome de plantas, de árvores, de elementos da vida aos movimentos da dança. Por exemplo, o símbolo da minha técnica é uma árvore sumaúma. Dessa forma, imaginamos uma árvore enorme, muito bem enraizada e com muitas influências, mas que se mantém ela mesma. Outra exemplificação, se eu quiser falar sobre a minha técnica, posso me referir ao nenúfar, que é uma planta que cresce na água. Nessa comparação, a cabeça pode ser tomada como a flor, os braços como as folhas que crescem na água e o corpo como as raízes. Por meio dessa ideia, temos um movimento de técnica da dança, mas também uma meditação, pois podemos nos imaginar como um nenúfar, como se estivéssemos à vontade na água. Também há outros movimentos, como por exemplo o movimento do *épervier*, um pássaro, em que nós nos transformamos em pássaros e, com isso, nos tornamos elementos da natureza. É isso que eu tinha a dizer sobre minha técnica. Claro, é apenas uma ideia geral. Eu realmente gostaria muito de, um dia, poder ir à UNICAMP para ensinar minha técnica aos alunos, mostrar a eles esses movimentos, para que possamos dançar juntos a dança da união, da reconciliação, da diáspora e da África. Juntos! Para, assim, nos entendermos melhor. Era isso o que eu tinha a dizer. E agora, se possível, gostaria de mostrar um filme. Um vídeo que mostra a École des Sables para que as pessoas tenham uma ideia de como é essa cidade em que a escola está localizada. [Exibição do primeiro vídeo] Podem abrir para as perguntas. Mas, antes, eu gostaria de dizer que todas essas pessoas que foram até a École des Sables, que se tornaram coreógrafos e coreógrafas, tal como nós criamos suas próprias companhias de dança. A arte, ela se reproduz. Porque na cidade de Toabab Julau nós trabalhamos com a comunidade e nós temos uma janela aberta para o mundo, para a arte e também para a economia. Atualmente, quinze pessoas trabalham na nossa escola e, com isso, elas têm um meio de subsistência e podem cuidar economicamente de suas famílias. Se tiverem perguntas, fiquem à vontade. Mas antes eu acho que podemos colocar o segundo vídeo para que as pessoas tenham uma ideia da criatividade da dança africana. [Exibição do segundo vídeo] São várias as coreografias que nós colocamos nesse vídeo para dar um panorama do trabalho de coreografia que nós fazemos na École des Sables com as danças africanas.

MARIA CLAUDIA

Germaine, temos aqui duas perguntas sobre seu trabalho. A primeira: por que você prefere nomear a sua dança como moderna? E uma outra pergunta é sobre essa

fala da árvore da vida. Como é que você vê isso na sua técnica? Ela vem de alguma tradição específica, como a da cabala, ou você trabalha com outras fontes?

GERMAINE

Em 1982, na verdade desde os anos 70, quando eu comecei a desenvolver a minha técnica de dança, a expressão “dança contemporânea” não existia. Então, mesmo na Europa, na França, se falava “dança moderna”. E os bailarinos modernos franceses foram para os Estados Unidos. Os bailarinos que voltaram para a França, para diferenciar a educação que tinham recebido em relação aos outros, deram o nome de dança contemporânea. Mas o que é dança contemporânea? “Contemporâneo” quer dizer hoje. E essa expressão, contemporâneo, confunde bailarinos e bailarinas até hoje, seja na África, seja em outros lugares. Pessoas que fazem uma dança urbana, uma dança de *hip hop* ou outro tipo de dança usam o termo contemporâneo. No entanto, eu digo que contemporâneo é o que se faz hoje; assim, eu posso entregar a expressão dança contemporânea. Porém, eu prefiro me diferenciar dizendo que é uma dança moderna, mas é a dança de hoje. Com relação à “árvore da vida”, à serpente da vida, à coluna vertebral, nós temos que imaginar a coluna vertebral como uma cobra, como uma serpente que tem o seu rabo na base da árvore e que sobe por essa árvore. Então, imagine as vértebras da coluna vertebral. Essas vértebras são móveis, elas vão subindo, elas são móveis. É por essa questão, é devido a essa relação com a natureza para evocar o imaginário, que uso as expressões “serpente” e “árvore da vida”. Tudo isso faz parte do trabalho que eu imagino. E, pensando também em trabalhos de composição, utilizo o imaginário e o imaginário das pessoas também. Porque as pessoas trabalham com o imaginário em curso. Porque quando nós imaginamos, visualizamos, nós conseguimos integrar as coisas e, quando nós ligamos um movimento a uma palavra, nós podemos memorizar esse movimento.

MARIA CLAUDIA

Nós temos aqui duas perguntas em relação a sua escola. A Ana Terra observa que há crianças no vídeo e pergunta se há algum projeto específico para crianças. E a professora Mariana pede que você conte um pouco mais sobre a sua escola: como ela funciona, qual é a duração dos cursos e como se relaciona a questão pedagógica com a criação?

GERMAINE

A École des Sables fica a um quilômetro e meio de uma cidade de pescadores. Justamente por isso, nós temos uma relação de proximidade com a comunidade. As pessoas da comunidade vêm assistir aos espetáculos. A cada vez que nós fazemos uma criação, nós a mostramos para a comunidade, e a comunidade dá sua benção. Se a comunidade entendeu aquilo que nós queremos dizer através da nossa criação, nós podemos viajar o mundo inteiro. Como as pessoas da tradição entenderam, é possível adaptar aquilo para outras culturas. Porque no fundo nós entendemos uma criação de acordo com a própria cultura, de acordo com a própria experiência e de acordo com aquilo que nós entendemos. Então há, claro, um curso com pedagogia específica para as crianças da comunidade e das escolas próximas. Justamente porque é por meio da dança que nós mantemos o contato entre as crianças e a tradição. E nós, através da dança, ensinamos o espírito cívico para que essas crianças possam se tornar as crianças de amanhã. Por exemplo, por meio da dança nós ensinamos a respeito do meio ambiente, como limpar o meio ambiente, que não se deve jogar plástico no meio ambiente, tudo aquilo que nós ensinamos para as crianças. Quando as crianças chegam em casa, elas acabam educando os seus pais também. Então, eu também agradeço às pessoas que nos colocaram em contato, porque são pessoas que vieram até a École des Sables. Lá, nós recebemos brasileiros e brasileiras que frequentam a escola. Nós recebemos bailarinos do mundo inteiro e juntos nós trabalhamos, e com isso nós também podemos nos inspirar mutuamente. O trabalho da École des Sables é concebido através de projetos. Como nós não temos os meios para fazer um curso que dure um ano inteiro, o que talvez seja possível no futuro, o que fazemos é ter projetos de três meses, de modo que temos bailarinos que vêm de toda a África – da África que fala português, inglês, francês. Essas pessoas vêm para ficar três meses inicialmente e nós fazemos um acompanhamento uma vez que esses dançarinos voltam para seus países. Esse acompanhamento é para que eles possam transmitir aquilo que aprenderam na École des Sables. Então, um ano depois, normalmente eles voltam para a escola e desenvolvemos projetos pedagógicos, coreográficos de interpretação ou mesmo de ensino. Nós mostramos num filme agora alguns encontros. Por exemplo, existe o encontro da própria diáspora. O Rui Moreira é um dos pilares da diáspora do Brasil e é justamente ele que nos colocou em contato. É uma pessoa pela qual nós temos muita admiração, que continua a trabalhar as suas raízes africanas e não tem medo de mostrar isso. Nós encontramos o Rui na Bienal de Lyon, por exemplo, e ele tem um trabalho artístico e de criação que é memorável. Essas ligações e esses laços são muito importantes para nós, para que nós possamos estar sempre

em ligação com a diáspora africana. Sendo assim, todas essas criações, todos esses trabalhos desenvolvidos por dançarinos e bailarinos africanos e de outras regiões têm como objetivo buscar as suas raízes e criar a partir disso. Para nós termos, aí sim entre aspas, a “dança contemporânea”. Mas eu prefiro dizer “as danças contemporâneas da África”, visto que há uma grande diversidade e as danças contemporâneas não são necessariamente parecidas entre si. Mas elas têm a sua origem em um país e em um continente, é isso.

MARIA CLAUDIA

Temos uma pergunta do Fernando Gimenez, que fala das políticas de inimizade nas formas como ocidente-capital-imperialista trata as diferenças humanas. Você consideraria caminhos interculturais, ainda que com ênfase nas africanidades? Caminhos que você percorreu e promove como formas de políticas de amizade?

GERMAINE

Não. As tradições africanas não são ligadas às contradições europeias; há algumas diferenças. Eu acho que cada país, de cada continente, tem suas especificidades, mas existe algo que nos liga à Europa. Quando você considera as danças africanas, elas são muito diversas. É verdade que há uma multitude de danças, mas também de tradições. As tradições são diferentes de um país para outro. Então, quando eu falo do Senegal, por exemplo, onde eu moro, as tradições de um povo dentro do Senegal e as tradições de outro povo também do Senegal são diferentes. São diferentes pelas danças, mas também pela forma como as crianças são batizadas, as tradições de casamento. Até as festas são diferentes; a decoração das festas é diferente, ou seja, cada país tem sua especificidade. Quando eu falo da Europa, os europeus, durante muito tempo, queriam buscar inspiração na cultura da África. Pintores como Modigliani, Picasso, pegaram inspiração em objetos na África. Eles pegaram esses objetos e fizeram deles obras de arte. Há também coreógrafos franceses que vieram para a África, para o Senegal, e buscaram inspiração nas danças africanas para criar coreografias contemporâneas. O que é muito engraçado é que, na maioria das vezes, eu fui à Bienal de Lyon na França e vi lá o trabalho de Pina Bausch, que é uma pioneira extraordinária; tudo que ela faz são obras-primas. Eu vi que no espetáculo ela usava gestos do dia a dia e os chamava de dança contemporânea, mas quando um africano fala sobre plantar, colher, chamam de dança tradicional. Eu não entendo. Quando um europeu faz os mesmos gestos, chamamos de dança contemporânea. Por que nós, africanos, não podemos chamar

tais gestos de dança contemporânea? É por isso que eu sempre digo para os dançarinos africanos não se deixarem confundir com esses nomes. Porque as nossas tradições, sejam europeias, sejam africanas, podem se encontrar. Se você olhar, por exemplo, a história da Bíblia, dos livros sagrados, você vai encontrar os mesmos temas da Branca de Neve, ou vai encontrar crianças maltratadas, inundações, enchentes. Então, na maioria das vezes, você encontra os mesmos temas retratados no mundo. Isso quer dizer que a África e a Europa têm um laço invisível, um laço histórico que existe. Nós, quando fazemos as criações, procuramos juntar essas duas tradições e temos um laço com a Europa. E a dança precisa seguir esse laço, embora as diferenças devam ser mantidas, porque a nossa tradição é diferente, nossa mentalidade é diferente, nossa cultura é diferente.

MARIA CLAUDIA

Temos aqui três perguntas que eu acho que estão bem relacionadas, que são sobre a relação da arte com os rituais e a tradição ancestral africana. Sobre a relação entre a técnica e a espiritualidade. Temos também uma outra pergunta, da Alissan, sobre a coluna vertebral como árvore na relação com a ancestralidade. Você pode falar mais desse corpo como parte de um todo ancestral? A dança é sagrada?

GERMAINE

Bom, veja bem... Na tradição existem as danças sagradas e outras danças que não são sagradas, e a espiritualidade existe também, porém, tudo que é sagrado eu não ensino. Eu não gosto da palavra “sagrado”. Acho que é uma questão privada. A espiritualidade existe na natureza, existe ao nosso redor. Nós temos vários rituais na África, na École des Sables, e os rituais são sagrados ou não. E, quando me perguntam “quais são os rituais que vocês fazem?”, eu sempre respondo: quando ficamos batendo um papo, tomando um vinho, um whisky, um aperitivo, isso é um ritual. É o ritual do dia a dia. Quando você se senta com os amigos para tomar algo, isso é ritual. Então, para os meus alunos e para meus amigos eu digo que existem rituais sagrados e outros não. Quando eu chego à escola, a forma de cumprimentar os alunos, o contato do dia a dia, também é um ritual. Todas as cenas do cotidiano são rituais. Você tem que estar com os pés bem enraizados no chão, estar com a coluna bem reta, e você tem que procurar essa energia que sobe dos pés e atravessa seu corpo. Esses rituais... podemos dizer até que são sagrados, mas para mim são rituais do dia a dia. E a vida é feita de espiritualidade do que vivemos todos os dias. Para mim, quando se fala “sagrado” é do

âmbito individual de cada um e eu não quero falar disso. Eu prefiro falar de rituais do dia a dia; para mim também a dança é algo espiritual e isso cria um laço com a natureza. E isso cria um laço entre meu fórum íntimo e a natureza, por exemplo. Eu sempre uso o sol. Sempre digo que o busto é o sol, as nádegas são a lua e a pelve são as estrelas. Você tem no seu corpo um minicosmos. Nós vibramos com o nosso corpo e assim fazemos uma ligação com a natureza. Se você tem problema com sua pelve, com sua coluna, é como se a natureza tivesse algum problema, como se houvesse uma ruptura de equilíbrio na natureza. Então, o corpo é a mesma coisa. Ele tem várias partes que estão em diálogo e a dança permite esse contato entre seu corpo e a natureza.

MARIA CLAUDIA

Nessa linha, a gente tem uma pergunta do Robson Lourenço sobre o processo de repetição em seu trabalho técnico-corporal. Como é isso?

GERMAINE

Sim, a repetição é algo muito importante porque repetindo você decora o movimento. Talvez no início você não tenha entendido o movimento, mas ao repeti-lo você vai fixá-lo. Você vai aperfeiçoar o movimento. Então esse trabalho de ensaio, quando você faz várias vezes, acaba entrando numa lógica em que não pensa mais no movimento porque o internalizou. O movimento torna-se natural e vira algo repetitivo. Você faz isso de um jeito mais importante ainda, com prazer. Porque o movimento é tão bem feito que você sente prazer ao fazer aquele movimento. Então a repetição, o ensaio contínuo, permite que você chegue a uma naturalidade, um nível de exigência muito bom. É claro que você nunca vai chegar à perfeição, mas a repetição, a resistência e o ensaio, esse trabalho de superação, fazem com que você faça as coisas de forma natural e de forma prazerosa. E isso não podemos esquecer.

MARIA CLAUDIA

Nós temos várias perguntas que falam do processo criativo. Então, desde a escolha dos seus bailarinos, como é a participação deles nesse processo criativo? E você poderia falar também sobre como cria, como é seu processo como coreógrafa de maneira geral?

GERMAINE

Então, eu gosto muito de falar da minha experiência com o Balé Municipal de

São Paulo em que trabalhei com coreógrafos americanos e europeus. Eu tenho orgulho de ter trabalhado também com Zumbi. Graças a esse trabalho, eu aprendi bastante coisa e convidamos alguns para participar da Bienal de Lyon. Bom, antes de mais nada, quando tenho bailarinos na minha frente eu pergunto quem eles são. Eu peço para eles contarem a vida deles, se gostam de mulheres, se são casados, se gostam de homens, de onde vieram, quem eles são. Então, eles conseguem se conhecer e eu aprendo a conhecer melhor as pessoas. Depois dessa primeira fase, eu começo a ensinar alguns movimentos das minhas técnicas, ondulações. Esse primeiro trabalho é para me apresentar, para dizer a eles quem eu sou. E depois disso, de acordo com o tema que nós trabalhamos, eu peço que eles façam improvisações. Depois de várias improvisações, eu fico observando e escolho as improvisações que me interessam de acordo com o tema que eu queira desenvolver e queira fazer. Ou seja, eu dou a oportunidade para eles, no processo criativo, de fazer alguns movimentos específicos da minha técnica que eles podem complementar com a sua experiência pessoal. Eles são seres humanos, eles têm uma história, eles devem participar nesse processo. Isso não é fácil, sabe? Eu acho que o intérprete deve participar ativamente do processo criativo das obras de forma geral. Quando eu chego à sala de aula, eu mostro para eles o início e o final do processo. Sempre os deixo livres para fazer perguntas, intervir para mostrar quem eles são. Eu acho que isso é muito importante. Eu acho que, por exemplo, se trabalha com brasileiros, você tem que dar liberdade para o brasileiro se expressar. Porque ele se expressa de forma diferente da de outros dançarinos. Então, essa expressão, essa liberdade que você dá para os dançarinos é muito importante. Às vezes, quando eu vejo algumas técnicas mal executadas eu posso intervir e aperfeiçoá-las, mas o espírito da coisa é que haja uma participação pessoal dos dançarinos. Ou seja, o processo criativo de uma coreografia que eu faço se dá pela participação dos dançarinos. É muito importante para mim: eles têm que ler os livros, eu conto algumas histórias para eles e eles têm que interpretar os contos de acordo com suas tradições, suas vidas e suas experiências.

MARIA CLAUDIA

Pegando carona nessa resposta, a gente pede para você falar um pouco sobre o processo de montagem de “Dançando ao Anoitecer”. E por que você faz essa referência à “Sagração” da Pina Bausch?

GERMAINE

Ah, eu poderia citar a Pina Bausch e outras também, como vocês sabem. Houve a criação da “Sagração” da Pina Bausch por dançarinos de 14 países africanos na École des Sables. Essa criação, na verdade, foi o filho da Pina quem pediu que nós transmitíssemos essa criação para dançarinos e dançarinas africanos. Ele pôde identificar a tecnicidade e o bom trabalho da École des Sables graças às bolsas que foram concedidas aos dançarinos africanos, e com isso eles perceberam que bons dançarinos vinham muitas vezes da École des Sables. Então, o Salomão, que é filho da Pina, queria transmitir e ver uma outra forma de dançar a Sagração da Pina Bausch. Para nós, essa proposta foi legítima e a ideia de que a Sagração também é um ritual pagão comum no mundo. Quando isso nos foi proposto, nós aceitamos e fizemos audições em três países: Burkina Faso, Costa do Marfim e Senegal. Os transmissores, que são os bailarinos antigos ou atuais que já dançaram a Sagração, vieram para a École des Sables transmitir a Sagração da Pina Bausch para dançarinas e dançarinos africanos. Concluímos, então, que deveríamos ter a mesma Sagração transmitida na Alemanha, na Inglaterra e em outros países. A Sagração deveria ser a mesma que foi transmitida para os africanos e foi maravilhoso. Esses africanos e africanas de 14 países se apropriaram da técnica, ainda que seja uma técnica contemporânea e clássica da Pina que não fosse natural para eles, mas o trabalho que fazemos é universal. Então, os dançarinos que nós formamos podem se adaptar a todas as técnicas do mundo e foi justamente isso que aconteceu. Eu acho que dez dias antes, eu diria que em 20 de março do ano passado, quando deveríamos ter a primeira transmissão da Sagração pelos transmissores, houve o surto do COVID e tudo foi paralisado. Felizmente, nós pudemos filmar os dançarinos e as dançarinas no estúdio, foi a primeira vez que eles dançaram todos juntos e foi tocante. Em seguida, Salomão, filho da Pina Bausch, teve a ideia de irmos à beira do mar para que esses dançarinos e dançarinas, que normalmente dançam na areia, fizessem essa coreografia na beira do mar. Porque a Sagração se dança na turba e nós não tínhamos tido tempo de fazer essa iniciação nessa terra especial da Pina Bausch. Então nós dissemos OK, lá eles dançaram e foi a dança da Sagração sob o crepúsculo. E, agora, nós esperamos que a COVID nos deixe em paz e que possamos dar continuidade a esse trabalho árduo de dançarinos e dançarinas africanas e mostrar ao mundo que estamos em pé de igualdade com dançarinos do mundo todo. Tal como disse o presidente Senghor, “somos homens da dança cujos pés ganham vigor quando tocam o chão”. Esses dançarinos africanos vão trazer de volta essa força da dança, essa técnica, e com essa técnica nós iremos acordar o mundo inteiro depois da COVID. É o que eu espero.

MARIA CLAUDIA

Nós temos duas perguntas sobre como sua escola está sobrevivendo. Como você está lidando com a COVID? Estão fazendo aulas virtuais? Como estão trabalhando? E há outra pergunta aqui: vocês possuem algum fundo ou incentivo que apoia bailarinos negros a participar de cursos da École des Sables? Fundo, incentivo para o Brasil, suponho que seja a questão.

GERMAINE

Durante a pandemia, como sabem, tudo foi fechado. E no Senegal não tivemos muitos casos. Apesar disso, os estadunidenses, os europeus acabaram demonizando toda a situação e tudo foi fechado. A direção, nós temos uma nova direção, eles partiram do pressuposto de que nossa técnica Acogny é uma técnica convivial. E, por essa razão, nós concebemos cursos virtuais que tiveram muito sucesso e ajudaram muitas pessoas em todo o mundo, pessoas que estavam confinadas em casa, em um quarto. Com isso, nós pudemos organizar o primeiro estágio internacional. E tivemos participantes da diáspora de todos os cinco continentes que vieram à École des Sables. São pessoas que vieram e ficaram duas semanas aqui e puderam voltar com um excelente estado de saúde. Tivemos a audácia de fazer parceria com uma companhia local com quinze dançarinos e dançarinas senegaleses, com todas as medidas de proteção e de distanciamento social que são necessárias, e fizemos então esse estágio de três meses com dançarinos africanos que está em andamento. A École des Sables ainda não tem auxílio do governo senegalês. Claro que buscamos suporte de outros países, países europeus que nos ajudam a arcar com o custo desses dançarinos que vêm de outros países. No caso de dançarinos negros brasileiros, é claro que queremos recebê-los, mas eles precisam conseguir uma bolsa e eu sei que é muito difícil. Nós recebemos dançarinos e dançarinas brasileiras que dizem que é muito difícil. Nós tivemos embaixadores do Brasil que nos ajudaram, mas as embaixadas não têm muitos meios. Então, para vir à École des Sables é preciso ter uma bolsa para estudar durante três meses ou então três semanas, porque nós temos diferentes categorias de estágio. E, além disso, nós temos um objetivo mais adiante de nos conectar, nos ligar a universidades. Dessa maneira os estudantes poderão fazer um semestre na École des Sables. Por exemplo, nós estamos em contato com a Universidade de Salamanca, que tem nos ajudado a desenvolver um intercâmbio universitário. E universidades do mundo inteiro, do Brasil, dos Estados Unidos, universidades africanas, poderão enviar os seus alunos para passar um semestre na École des Sables. Então, é um processo

de trabalho, de conexão, de criação de laços entre escolas de altos estudos artísticos e universidades que será criado com a École des Sables e nós esperamos poder criar laços com as universidades do Brasil também.

MARIA CLAUDIA

A gente também espera. Acho que está todo mundo ansioso! Se pudermos assinar o convênio amanhã, estamos todos interessados. Temos perguntas que falam sobre como você vê a influência do Mudra e do Maurice Béjart no seu trabalho. E também como você vê a questão da decolonialidade hoje. Se você a vê, identifica no seu trabalho essa perspectiva?

GERMAINE

Olha, eu não me sinto colonizada. O meu pai foi colonizado e, quando eu comecei a fazer dança, acho que trabalhei pela descolonização da dança. Qual foi a influência do Maurice Béjart? Eu poderia dizer sem pretensão que eu também influenciei o trabalho de Maurice Béjart. Eu comecei o meu trabalho, a minha técnica de dança na verdade, quando saí da Escola Simon Siegel em 1968. Nesse período, eu comecei a usar as danças tradicionais e a colocá-las em ligação com o que eu tinha aprendido na Europa. E eu fiz exatamente como esses europeus que se inspiraram nas nossas danças, nas nossas esculturas. Eu fiz dessa mesma maneira. Eu utilizei passos da dança clássica que tinham ligação com meu trabalho e eu não me colonizei, eu desenvolvi a minha técnica de dança. Quando o presidente viu a minha dança, ele disse “é bom, mas quero saber a opinião de Maurice Béjart”. Foi nesse momento, em 1975, que fui a um curso de Mudra, em Bruxelas, com cerca de trinta dançarinas e o Béjart estava lá. Ele falou: “nossa é maravilhoso, é extraordinário”. Ele disse isso de um trabalho técnico que eu mostrei para ele. Então eu não fui colonizada de maneira nenhuma. Sendo assim, quando o Béjart foi dar uma conferência, nós pedimos que ele fizesse uma amostra do Mudra na África. Eu sei que uma parceira que trabalha com ele há muito tempo, que é indiana, pediu que ele fizesse Mudra também na Índia. Ele disse: “olha, eu vou para o Senegal”. Havia vários convites: Casablanca, Togo, países da região do Magrebe. E ele disse: “Não, eu vou para o Senegal. Eu tenho família senegalesa”. Ele tem uma avó de origem senegalesa e disse “eu sou amigo do Senghor e a Germaine Acogny deu início a algo novo”. Então, quando ele chegou eu me perguntei como receberia esse grande mestre, Maurice Béjart, aqui no Senegal. Então eu disse para ele que não conseguiria tratá-lo como “senhor” e o chamaria de “você”. E ele disse: “mas é lógico,

você foi minha filha em outro mundo e eu a encontrei!”. O Maurice vinha uma vez por ano para a Mudra Afrique e fui eu quem dirigiu a escola Mudra Afrique com grandes mestres. Então, eu digo que fui inspirada por mestres como a minha avó. Minha avó dançava e, com sua ligação yorubá, ela me ensinou a dançar. Eu não poderia dizer que sou colonizada. O que eu fiz foi a pós-colonização. O que eu fiz foi inspirar jovens e talvez por isso me chamem de “mãe da dança africana”. Eu nunca me deixei colonizar. Eu sou igual aos outros e conto aqui uma história. Quando eu conheci o meu marido, que é alemão, o Helmut Vogt, o meu pai – que foi administrador colonial, fez estudos de administração colonial – ainda tinha o espírito colonizado, não era fácil. Ele disse para mim “que sorte você tem de ter conhecido Helmut” e eu disse “ele também teve sorte de me conhecer”. Porque nós dois nos respeitamos e por isso pudemos criar a École des Sables, onde me chamam de “mamãe Germaine” e o chamam de “papai Helmut”. E eu acho isso lindo.

MARIA CLAUDIA

Germaine, também temos algumas perguntas aqui que falam sobre a questão do papel da musicalidade africana dentro da sua técnica. Como é que você vê isso?

GERMAINE

Então, danças africanas têm seus ritmos. As pessoas pensavam que não havia improvisação na África; é claro que há. Na África temos improvisações. Na música africana temos ritmos bem definidos. É claro que você pode se afastar desses ritmos, mas eles existem. Cada movimento tem seu próprio ritmo. Você pode memorizar através do movimento ou através do ritmo. Tudo tem seu movimento, a natureza nos ensina que cada dança, cada movimento tem seu ritmo. E, quando fazemos criações coreográficas, eu parto de uma ideia, de um sentimento, e a música se integra a essa ideia. Na nossa cultura, os músicos seguem o dançarino, mas na modernidade nós sabemos que o dançarino segue o músico também. Ou seja, é uma mão dupla essa influência entre o músico e o dançarino. Eu acho que o bailarino serve muito de inspiração para o músico. Na tradição africana, quando você tem um bom músico, um bom percussionista, você tem um bom dançarino.

MARIA CLAUDIA

Germaine, você falou um pouco sobre a questão da decolonialidade, mas cada vez mais a gente também vê a dança contemporânea africana presente nos festivais

de dança. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre isso e também sobre qual é o seu olhar sobre a dança brasileira. Que relações você encontra entre a dança africana e nossa dança?

GERMAINE

Devo confessar que não conheço muito a dança brasileira. Eu não vi muitos espetáculos de dança contemporânea brasileira. O Rui Moreira fez algumas coisas que eu acho extraordinárias. E, quando encontramos os coreógrafos em 2003, eu vi algumas coisas. Mas mesmo assim eu confesso que não conheço as danças contemporâneas do Brasil. Bom, é por isso que eu chamo os governantes africanos a ajudar os dançarinos africanos, e os dançarinos africanos fazem festivais sem ajuda dos governantes. Fazem isso com a ajuda de outras pessoas, eles têm apoio europeu também e de outras organizações europeias. Os coreógrafos africanos estão na Europa e eu acho ótimo, porque eles mostram, eles vendem, cada vez mais, o seu trabalho pessoal. Eles não se sentem colonizados, muito pelo contrário; eles mostram um trabalho muito independente, um trabalho independente do olhar do europeu. Independente do olhar americano. E isso eu acho muito interessante no trabalho deles, mesmo sendo pouco mostrado, pois infelizmente os governantes não nos ajudam. Só que agora estamos começando a mudar. Temos outros parceiros, pessoas que têm suas empresas na África. Eles estão tentando apoiar dançarinos e companhias de dança a organizar festivais de sucesso. Nesse ponto, eu volto a bater na mesma tecla. Embora tenhamos inspiração da Europa, nós não somos colonizados. Eu não me sinto colonizada pela França só porque eu estudei na França. E isso deve ser dito; eu gostaria muito de falar sobre esse modo de pensar. Nós somos livres. Nós temos liberdade e não somos colonizados.

VITOR LIMA

Olá, bom dia. Primeiro, eu gostaria de falar que está sendo incrível te ouvir. E gostaria de perguntar sobre como você trabalha com a narrativa. Você falou que trabalha muito com músicas e outras formas artísticas. Você alinha essas formas com a dança também, a espiritualidade. Gostaria de saber como trabalha com a questão da narrativa, da oralidade nos seus processos. E muito obrigado novamente.

GERMAINE

Para a criação coreográfica podemos nos basear nos poemas, em narrativas, contos. Pode ser narrativa. Narrativa é acompanhar a história, só isso. Por exemplo, existem

pintores que são ditos ingênuos porque eles seguem uma narrativa. Mas eu acho que, pelo contrário, quando você conta uma história, quando você segue uma narrativa, não há problema. Você pode seguir, produzir algo e criar algo. Nas escolas que eu crio, eu junto a narrativa com coisas do dia a dia, do passado, do presente, mas com vídeo, com imagens, com palavras, com letras, com cantos. Então, você conta sua história. E, se você for sincero, você transmite a mensagem. Porque é você que tem que ser sincero consigo mesmo. Se você não for sincero, não for autêntico, não vai dar certo. Então você tem sempre que fazer as coisas com sinceridade. A abstração é a mesma coisa. Por exemplo, quando eu faço o movimento de uma árvore da minha terra, uma árvore que dança é uma coisa abstrata, mas essa árvore que dança chama a atenção do público, das pessoas. Por exemplo, quando eu evoco a árvore sumaúma, as pessoas que me ouvem já têm uma referência. Elas já podem imaginar várias coisas ligadas a essa vivência. Com tudo que se faz com a abstração você consegue atingir o imaginário das pessoas. Então, o processo de abstração depende, também, da pessoa que a recebe, pois invoca o que ela viveu, a experiência pessoal da pessoa. Para mim, narrativa e abstração são válidos desde que se faça bom uso deles, desde que você tenha uma base para usá-los.

MARIA CLAUDIA

Temos mais uma pergunta aqui, do Nelson Alexandre: “Como você vê a manifestação da cultura africana no Brasil decorrente das influências dos povos diaspóricos?”.

GERMAINE

Eu acho que, cada vez mais, precisamos nos conhecer melhor. Porque, como eu disse, nós não conhecemos muito o Brasil. Os brasileiros imaginam como são as danças africanas, mas não as conhecem. E do nosso lado não conhecemos o que acontece no Brasil. Não conhecemos profundamente a cultura brasileira. Por isso, eu acredito que com essa abertura com as universidades e escolas de artes, com essas trocas, nós vamos nos conhecer melhor. Com certeza. É lamentável, mas não nos conhecemos bem. Então, quando vejo como as danças africanas são interpretadas de forma meio ingênua, não são todos os brasileiros que fazem isso, mas eu acho que está errado. Nós precisamos fazer esse trabalho de conhecimento mútuo para que possamos nos conhecer melhor. E para melhor encarar o outro, conhecer o outro e descobrir a verdade sobre o outro. Isso é o início, eu não tenho pré-julgamentos, eu não tenho preconceito sobre

o que os brasileiros pensam de nós e sobre o que nós pensamos de vocês. Só preciso dizer que nós não nos conhecemos. Se os governantes não nos dão essas chances, nós precisamos trabalhar, precisamos nos conhecer. Nós precisamos fazer esse trabalho de conhecimento mútuo. Eu espero que o futuro seja muito melhor para ambos. Para os dois lados, para que haja essa conexão. A questão é que precisamos nos conhecer melhor.

MARIA CLAUDIA

Temos uma pergunta do Flávio Campos sobre como o pensamento preconceituoso de algumas filosofias religiosas interfere no trabalho artístico da École des Sables.

GERMAINE

Que tipo de prejulgamento? Que tipo de preconceito? Eu gostaria de saber, se você puder ser mais claro. Os preconceitos sempre vão existir sobre o que você faz. Tudo que nós fazemos sofre preconceito. Eu tenho minhas ideias, eu sei aonde eu vou, eu trabalho com pessoas. E, se eu começasse a ouvir todos os preconceitos das pessoas, eu estaria de braços cruzados sem fazer nada. Isso é problema deles. Eu não estou nem aí para o que os outros pensam do meu trabalho. Eu continuo trabalhando com honestidade e a prova é que tudo que eu faço é tentar convencer as pessoas do meu país. Eu ganhei prêmios e não quero me gabar aqui, mas isso é porque eu não fico ouvindo o que as outras pessoas pensam. Eu também recebi o prêmio de excelência em coreografia da África ocidental. E isso é um grupo que tem quinze países, ou seja, meu trabalho foi reconhecido. Isso é extraordinário para mim. Mais uma vez, eu não estou me gabando, mas quando você é reconhecido por quinze países da África ocidental significa que seu trabalho é bom, que acreditam no seu trabalho. Depois, se há fofocas por aí, se há gente que pensa coisas ruins sobre meu trabalho, eu não ligo. Eu estou bem tranquila no meu trabalho, na minha cultura, não tenho problemas. Eu quero divulgar isso pelo mundo. Agora, o que alguns pensam... o problema é deles. Eles que têm problemas; eu não tenho problema nenhum.

FLAVIO CAMPOS

Muito obrigado pela sua fala. Muito mais que uma pergunta, eu gostaria de aproveitar esse nosso encontro para reforçar a necessidade de estabelecermos de fato essa ponte com esse trabalho importante que você vem nos trazendo desde 1970. Então, aqui nesse encontro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em

Artes Cênicas, que a gente possa, juntamente com nomes importantes aqui para a gente – nomes como Denise Zenicola, Katya Gualter, Marianna Monteiro, Graziela Rodrigues e outros nomes do Brasil; o Rui Moreira, que eu tive a possibilidade, a oportunidade de conhecer, e na sua fala fica ainda mais nítido como o trabalho dele está nessa ponte, nesse caminho de reforçarmos a nossa ligação, o nosso elo, com essa África plural, como você bem nos disse... Com isso, eu queria dizer o quanto a gente precisa aprender com você para poder compartilhar aqui com os nossos alunos, nas nossas pesquisas, essa sua fala sobre não ser colonizada. E como isso fica forte, fica potente, quando a gente vê as imagens do seu trabalho. Então, muito mais do que uma pergunta, eu gostaria de reforçar a importância de escutar você e a importância de firmarmos coletivamente a necessidade desse ponto. E, sim, tenho certeza de que não só minha universidade, mas muitas outras do Brasil estão muito interessadas em estabelecer essa conexão, essa troca com o trabalho de vocês na École des Sables. *Merci*, Germaine.

GERMAINE

Eu estou muito feliz de transmitir essa mensagem e isso fortalece os dois lados. Muito obrigada.

MARIA CLAUDIA

Para finalizar, eu tenho mais uma questão e digo que recebemos muitas manifestações elogiando seu trabalho e todas as suas falas. Uma pergunta importante da Mônica: “O que pode a dança quando desejamos uma educação antirracista?”.

GERMAINE

Uma educação antirracista? Sabe, o racismo está no ser humano, infelizmente. E eu tenho constatado que, desde os egípcios, desde o início dos tempos, o racismo sempre existiu. Mesmo entre negros e em relação aos negros. Quando eu olho para alguns países, no meu próprio país, eu vejo pessoas que tentam clarear a pele. Nós vemos qual é o grau de negritude: quanto mais melanina, mais baixo na escala social. Eu tenho orgulho de ser negra, eu me sinto orgulhosa de ser quem eu sou. Eu tenho orgulho de ter me casado com um branco. Eu tive um marido negro, mas a gente não se deu bem. A gente se divorciou. Ele era um mestiço que me tratava de preta. O Helmut também se casou com uma alemã antes e eles se divorciaram. E nós dois nos encontramos há 38 anos. E por que nos casamos? Por amor... claro! Mas no meu país

não se aceitava que uma mulher negra fosse casada com um branco, ou que ela vivesse conjugalmente com um branco sem ser casada. E eu era um símbolo da mulher negra. Pedi ao Helmut que ele se casasse comigo e ele aceitou. Os senegaleses admiram nossa relação. Hoje é muito mais fácil um negro se casar com um branco. Eu tenho orgulho porque eu continuo africana, permaneço africana. Eu não tenho vergonha das minhas duas culturas porque é isso que me faz quem sou. Eu tenho orgulho de ser os dois. O Helmut continua alemão, eu continuo senegalesa. E olha o que a gente fez: a École des Sables. A gente respeita a cultura um do outro e para o antirracismo cabe a cada um ter orgulho de si, mostrar que você é igual, porque eles não vão mudar. O racismo existe dos dois lados e isso tem que mudar. Por meio da dança, por meio da cultura. Eu, quando danço, uau, eu tenho orgulho. Quando estou na rua, eu mostro meu sol, eu não fico curvada. E, quando eu falo de Zumbi, quando eu dancei com Zumbi, eu tinha um dançarino branco, um negro e um mestiço para protagonizar Zumbi. O trio do renascimento, o trio do orgulho, o trio da força. Porque no Brasil há todas as raças, que precisam ser iguais. Quando eu vi Zumbi, disse “o mundo inteiro dança, o mundo inteiro é”. O racismo, infelizmente, vai existir sempre. Cabe a nós dizer “eu sou igual a todos os outros”. E eu e o Helmut vemos isso. Temos mais de setenta anos e andamos com orgulho na rua para apagar isso. É uma questão de mentalidade: cabe a cada um ter orgulho e que se dane o outro. Que se dane o que ele pensa de você; que fique quieto no lugar dele quando faltar respeito com você.

MARIA CLAUDIA

Eu queria estar no auditório para poder aplaudir você de pé. E nós queremos agradecê-la por estar aqui conosco neste congresso na UNICAMP. Vou chamar o Renato para fazer o encerramento.

RENATO FERRACINI

Muito obrigado, Germaine, por estar aqui. É uma honra para a gente ter você aqui. Só engrandeceu este congresso, que já é grande e com você ficou maior ainda. Muito obrigado mesmo.

GERMAINE

Foi um prazer. Obrigada ao Rui por ter feito o contato. Até breve e tchauzinho a todos e a todas.

CONHECIMENTOS TRADICIONAIS E LUTA POLÍTICA DOS POVOS INDÍGENAS: SER E ESTAR NAS ARTES DA CENA

Link de Acesso: https://youtu.be/jxQnVB_3aQU

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.02

Resumo: Este artigo apresenta as reflexões sobre o tema “Conhecimentos tradicionais e luta política dos povos indígenas: ser e estar nas artes da cena”, desenvolvidas por indígenas que integraram a programação do XI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas-ABRACE/2021. O texto construído coletivamente, aborda as diversidades de conhecimentos tradicionais e lutas políticas indígenas existentes, historicamente e atualmente, que constituem o ser e estar nos campos das Artes das Cenas com olhares impolutos para presença indígena.

Ukuse Mahsã: povos de oralidade

João Paulo Lima Barreto¹

Os povos indígenas estão presentes nesse território há milênios. Em todo esse tempo, eles são responsáveis pelo desenvolvimento de tecnologias em arquitetura, alimentação, cerâmica, no manejo da floresta, manejo da terra, manejo dos rios, no desenvolvimento da medicina e no pensamento.

¹ Indígena do povo Yepamahsã (Tukano), nascido na aldeia São Domingos, no município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Graduado em Filosofia e Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. Pesquisador do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI). Fundador do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi. Membro do SPA - Science Panel for the Amazon (Painel Científico para a Amazônia), da Academia Brasileira de Ciência. Membro do Comitê Científico SoU_Ciência. Membro da OTCA - Organización del Tratado de Cooperación Amazônica. Coordenador do Fórum Povos da Rede Unida. Professor. Consultor.

Durante séculos, os povos indígenas sempre foram colocados no polo de quem não tem conhecimento, não tem ciência, não tem arte, não tem escrita, não tem Deus e Fé, povos sujeitos com necessidade de civilização.

Entretanto, a vida dos povos basear-se numa outras noções de existências, de presença e de relações entre humanos, e destes com outros humanos que habitam nos domínios aéreo, terra/floresta e no domínio aquático que são responsáveis de cuidar das coisas do seu domínio, que por sua vez, tem suas próprias agencialidades (Barreto, 2018). Tem como “filosofia” de considerar que todos estamos numa rede de relações e de interdependência. O movimento e a transformação é a própria dinâmica das coisas e equilíbrio do mundo terrestre.

Os Kumuã, conhecedores e detentores dos conhecimentos indígenas do alto Rio Negro, estabelecem conexões entre todos os humanos e destes com outros humanos que habitam nos outros domínios, sob outras condições. Criam conexões através das práticas sociais, mais conhecidos como cerimônias ou rituais como meios de manter a interlocução e de diálogo permanente entre os humanos e humanos dos outros domínios.

Dessa maneira, falar dos povos indígenas é falar de uma outra epistemologia, que opera e compreende a realidade de uma outra maneira que pode ser resumido em três grandes conceitos mais abrangentes: *Kihti ukũse*, *Bahsese* e *Bahsamori* (Barreto, 2018).

Kihti ukũse o conjunto das narrativas míticas dos *Yepamahsã* (Tukano). Essas narrativas tratam das aventuras e tramas vividas pelos demiurgos e por outros personagens e heróis responsáveis pela origem e pela organização do mundo, da humanidade, dos seres, das coisas, das técnicas. O *kihti ukũse* fala de um tempo em que os humanos ainda não existiam, de um tempo em que o mundo era habitado apenas pelos *waimahsã*. Assim, podemos dizer que os *kihti ukũse* formam um conjunto de histórias sobre os *waimahsã* demiurgos e organizadores do mundo terrestre. No *kihti ukũse* encontramos as lições, as regras, as obrigações, a origem das doenças e dos *bahsese*, as etiquetas e os comportamentos exigidos nas relações entre os humanos e destes com os não humanos, especialmente com os *waimahsã*. Além disso, a leitura e a interpretação dos *Kihti ukũse* nos permite entender a origem e dinâmica das relações entre os diferentes povos da região rionegrina, seus grupos e suas comunidades (Barreto et al, 2018, p. 26-27).

Bahsese são um vasto repertório de fórmulas, palavras e expressões especiais retiradas dos *kihti ukũse* (narrativas míticas) e proferidas formalmente pelos especialistas *Pamurimahsã* e *Umukorimahsã*. É uma prática de articular verbalmente as qualidades curativas e preventivas contidas nos tipos de vegetais, animais, outras qualidades protetivas. *Bahsese* também é limpeza e “descontaminação” dos alimentos, tornando-os próprios para o consumo humano (Barreto et al, 2018, p. 64). Dentro das fórmulas de *bahsese* podemos encontrar a classificação, taxonomias das coisas e organização dos cosmos e mundo terrestre.

O conceito de *Bahsamori* aqui empregado diz respeito ao conjunto de práticas sociais associadas aos marcadores naturais, às doenças, às atividades agrícolas, de coleta, aos *bahsese*, à interação com os *waimahsã*, aos instrumentos musicais, aos contos e às danças, às coreografias, às pinturas corporais, às etiquetas, *peeru* (caxiri), *kahpi*, à formação de especialistas etc. Mais especificamente, *bahsamori* diz respeito ao conjunto das festas e cerimônias rituais de oferta (*poose*) e compreende os conhecimentos e as práticas relacionadas à música, à coreografia e aos instrumentos musicais, dentre outros. Essas festas e cerimônias estão organizadas ao longo do ciclo anual, de acordo com um complexo calendário astronômico inscrito e estruturado pela passagem das constelações, que orienta também as atividades anuais e cotidianas da roça, a construção das armadilhas de pesca, de caça, de coleta e várias outras atividades ligadas às experiências da vida cotidiana.

Na obra Omerõ, Barreto destaca:

Foi isso que nos levou ao encontro, ou melhor, à busca do triângulo conceitual *kihti-bahsese-bahsamori*, três elementos integrados, mas que não podem ser confundidos. Com ele ambicionamos nesta obra esboçar os princípios de uma epistemologia tukano eu dê conta de abarcar as diferentes áreas do conhecimento e os temas diversos que caracterizam sua cosmopolítica. Cada um dos vértices desse triângulo, por sua vez, se decompõe ou se ramifica numa miríade de conexões e inter-relações. (2021, p. 23).

A partir desses conceitos mais abrangentes é possível aprofundar em temas ou conceitos mais específicos, no caso aqui, podemos tomar o corpo humano como conceito, na medida em que, os especialistas indígenas veem o corpo como um microsmo conectado com o cosmo maior onde os seus elementos constitutivos se cruzam e se afetam mutuamente, formando novos corpos que se encontram.

Os especialistas falam das coisas em movimento e transformação, definem o

mundo terrestre como organismo vivo, um sistema que tem como atributo essencial o movimento. Os seres se fazem e refazem-se por meio das conexões que cada corpo estabelece com outros corpos.

O corpo humano como microcosmo, segundo os especialistas indígenas do alto Rio Negro, o corpo é constituído de elementos como: *boreyuse kahtiro* (luz vida), *yuku kahtiro* (floresta vida), *dita kahtiro* (terra vida), *ahko kahtiro* (água vida), *ome kahtiro* (ar vida) e *mahsã kahtiro* (humano vida). Tudo isso são chamados de *kahtise* (vidas). Estes último refere-se o nome da pessoa, que é uma categoria metafísica que está diretamente relacionada à qualidade humana/pessoa, “injetada” pelos especialistas logo depois do nascimento da criança por meio do *heriporã bahsese*, processo que dota o corpo o *mahsã kahtiro*.

Os elementos são tomados como potências para transformação do corpo em qualquer coisa (Barreto, 2021), dependendo poder da fórmula de bahsese utilizado para determinada coisa e finalidade, seja na forma, ou na forma imaterial. Assim, o corpo está em movimento e transformação permanente.

Dessa maneira, para além da estrutura física que são visíveis aos olhos, o conceito do corpo constituído de elementos etéreos ou imaterias que nele gravitam é importantíssima para acionar “metaquimicamente” as qualidades das coisas pelo processo de *bahsese* para o cuidar do corpo, seja para seu equilíbrio, equalizando os elementos, ou para a prática de cuidado de saúde.

Enfim, fomentar esse ponto de visto dos povos indígenas do alto Rio Negro sobre o corpo está na perspectiva de propor uma reflexão sobre a importância do diálogo entre os conhecimentos indígenas e a Arte. Nessa interação buscar símbolos e significados que proponham uma relação simétrica entre os modelos de conhecimentos, compartilhando elementos e significados capazes de identificar a manifestações da Arte decolonizada.

É necessário sair do pensamento de que as artes são expressões da capacidade humana de imitar a natureza, mas por o corpo em movimento e os diversos gêneros de expressão de arte cênicas – entonação da voz, postura e atitude gestual para comunicar a filosofia e o pensamento decolonizada.

Introdução

A Reserva Indígena de Dourados localiza-se na rodovia Dourados/Itaporã km 05. Foi criada pelo Decreto n° 401 de 03/01/1917, na época do Serviço de Proteção ao Índio – SPI. Atualmente é dividida em duas áreas: Jaguapiru e Bororó. A área Bororó localiza-se a aproximadamente cinco km da rodovia Dourados/Itaporã, que corta a Reserva no sentido leste/oeste, onde a população é de 90% da etnia Guarani e Kaiowá e 10% da etnia Terena, segundo a Secretaria Especial de Saúde Indígena - SESAI.

A maioria da população é falante da sua própria Língua como Guarani e Kaiowá e todos os falantes da língua materna indígena são bilíngues, tem ainda alguns que não falam mais a sua língua materna que são monolíngues que só falam o português como a primeira língua. Atualmente a área conta com estrutura física como: quatro Unidades Básicas e Saúde, atendidos pela Secretária Especial de Saúde Indígena - SESAI, onde trabalham Agentes de Saúde e equipe de Saúde da Família, Programa de Assistência Integral à Família – PAIF; o Centro de Referência de Assistência Social - CRAS Indígenas

Xe Rossandra Cabreira, professora de língua kaiowa, graduada na Licenciatura Intercultural Teko Arandu, Mestranda em no Programa de Pós-graduação em Educação e Territorialidade - PPGET da Faculdade Intercultural Indígena - FAIND da UFGD. Trabalho na Escola Municipal Indígena Agustinho. Fiz publicação de livro do meu trabalho de conclusão de curso no livro “Estudos Linguísticos e Aplicados a Língua Indígena e a Libras”, organizado por Alexandra Aparecida Figueredo e mais autoras. O meu texto, escrito em parceria com Adriana Oliveira Sales, aborda o grafismo Indígena como linguagem. O segundo livro foi Pesquisa em artes cênicas (UFBA/UFGD), recortes de experiência (2020). O terceiro artigo “Entnogenese e interculturalidade no contexto latino e ibero americano” (2021), no livro organizado

² Xe Rossandra Cabreira, professora de língua Kaiowa, graduada na Licenciatura Intercultural Teko Arandu, Mestranda em no Programa de Pós-graduação em Educação e Territorialidade - PPGET da Faculdade Intercultural Indígena - FAIND da UFGD. Trabalho na Escola Municipal Indígena Agustinho.

pelo autor Daniel Valério Martins e Cassio Knapp. O tema neste livro foi “Manifestação de interculturalidade dentro da escola e na sociedade cultura Indígena Guarani e Kaiowa e material didático”. Ministrei com as Professoras Linda Juca Morales e Graciela Chamorro o Curso de Língua e Cultura Kaiowá em 2021 e com isso também tive o resultado.

Experiência e desafio como mulher indígena.

Durante a minha graduação na academia tive oportunidade de conhecer a arte cênica junto dela veio alguns desafio da acadêmica a minha maior desafio foi como deixar a minha filha em casa para poder estudar na licenciatura intercultural em 2013 nova rotina aconteceu nessa época foram desafio de levar conhecimento científico e conhecimento tradicional, mas nenhum momento tive o pensamento de desistir , nessa época tive oportunidade de mostrar no palco um pouco de mitos que eram muito contado pelos meus avos, o urutau, na noite cultural que aconteciam no mostravam um pouco da nossa realidade para os quem estavam presente, mostramos também como eram grande o preconceito entre os povos indígenas na cidade e até hoje essa discriminação existe entres várias etnias pelo brasil a fora. Arte cênica foi uma superação de perder a timidez de falar alto e olhar o público e fazer apresentação a realidade que eram enfrentando entre os índios e os fazendeiros no palco de como eram tratados aqueles que trabalham nas casas de pessoa rico na cidade. Então nós como indígenas Guarani, kaiowa aprendemos usar a mesma arma que os portugueses a muito tempo trouxe para nossos pais, agora a favor da comunidade, mostrando a nossa realidade. Aprendi que o que na vida real não se pode falar que no teatro nós podemos falar tudo que pensamos tudo que sentimos e tudo que vemos. Então foi um desafio muito grande que encontrei para poder deixar um pouco o que eu sou e criar uma personagem que eu não era, mas foi uma experiência muito bom.

Jaity muro

Logo que sai da universidade depois da minha formação recebi o convite de uma professora que queria criar um uma história, então logo aceitei, sentamos por vários dias tentamos montar a nossa peça enfim tivemos um resultado incrível pois nossa peça de teatro estava pronta com ajuda da nossa família e apoio deles, a nessa peça de teatro que criamos chama Jaity muro na língua indígena derrubemos ou derrubamos muro são deseja de duas mulheres que enfrentam a vida cotidiana e mais a nossa direção a Karla neves que ajudou muito, nessa peça de teatro a Júnia pereira mostra o lado

das mulheres não indígena como e sua vida cotidiana falamos muito sobre, a sentir o cheirar o ver a peça de teatro brota do nosso sentimento. Eu meu nome na língua indígena kunha poty Rajegua represento as mulheres kaiowa da minha comunidade de como elas tem saudade de tempo que não voltam mais da solidão da vida de não ter mais o que ela tinham agora não tem mais, do muro que nos cercam simbolicamente e o preconceito o racismo de como mulheres e feminicídio que acontecem muito na aldeia e na cidade a intolerância religiosa entre as mulheres indígena de não poder cantar de não poder colocar para fora o que ela sentem sofrem perseguição e ainda são morto.

Aqui a aldeia e cidade e um ao lado da outra, tem um muro muito alto que foi construída pelos próprios sitiante com medo que os indígenas façam a sua retomada, porque a cidade de dourados foi construída em cima da aldeia por esse motivo o muro que existe lá não foi feito pelo governo mas foram construídos pelos donos da chácara e sitiante.

Foi esse o motivo que nossa peça de teatro chamam Jaity muro que derrubamos entre os muros que existem na universidades na cidade, porque lugar de índios e na universidade ou no palco de teatro e lugar de onde eles quiser ficar , ocupar o nosso espaço por direito e ainda mais por mulheres que tenham sonho de realizar seja qual for a idade.

Na estreia os pessoais daqui da nossa comunidade foram assistir, foram as mulheres ancião da nossa comunidade se sentiram representado, e que não tinham visto ainda nada parecido como aquele dia, apresentamos várias vezes e quem assistir temos um muro simbólico no palco já entra com dificuldade para assistir o outro por causa muro, para assistir tem ir duas vezes.

Na escola

Na escola onde eu trabalho eu ensino muito os meus alunos a cantar a dançar e escrever sobre a nossa cultura a valorizar a identidade e com isso também eles aprendem e fazem apresentação em reunião dos pais a peça de teatro, eu ensino muitos eles a performance para apresentação de peça muitas vezes nos montamos para apresentação como alunos.

Aprendi na academia o prazer de fazer teatro e agora eu ensino os meus alunos também a gostar de teatro penso eu que no futuro que tenhamos muitos dos meus eis alunos que façam arte cênica na faculdade aqui em mato grosso do sul, tudo que

aprendi na faculdade agora estou dando retorno a minha comunidade.

Estamos usando tudo que os portugueses trouxeram para nós estamos dando retorno a eles mas usando a favor da minha comunidade. Estar na escola como professora usar todos os tipos de ferramentas que tiver ao nosso alcance porque aqui a nossa escola e uma formação diferenciada e educação escolar indígenas. Aqui como são três etnias so vejo riqueza de aprender muito mais a cultura deles e eles aprender a nossa cultura. Como professora de língua indigena eu incentivo muito a eles a dar o valor a língua indigena ser bilíngue, ser autor da sua própria história.

Nessa caminhada que já tive eu so posso dizer que eu ainda enfrento a dificuldade para derrubar o muro, derrubar muro de muitas vezes que não somos ouvidos pelo poder políticos, não so os indígenas mas sociedade em geral.

Consideração final

Quero aqui falar que a universidade abriu muitas portas para mim e para o meu povo que está na luta de estar no lugar onde eles querem estar. O teatro muda a maneira de pensar a maneira de agir, faz nascer em mim um novo personagem onde aprendi a correr, e me sentir livre como criança que podem brincar, que podem chorar que podem sentir solidão, no palco.

E conheci pessoas maravilhosa nessa longa estrada, estou aprendendo muito e vou continuar aprendo a cada dia com meus alunos na escola no palco, e vencendo a cada dia e derrubando o muro a cada dia entre muitos.



Foto -1 acervo Raique

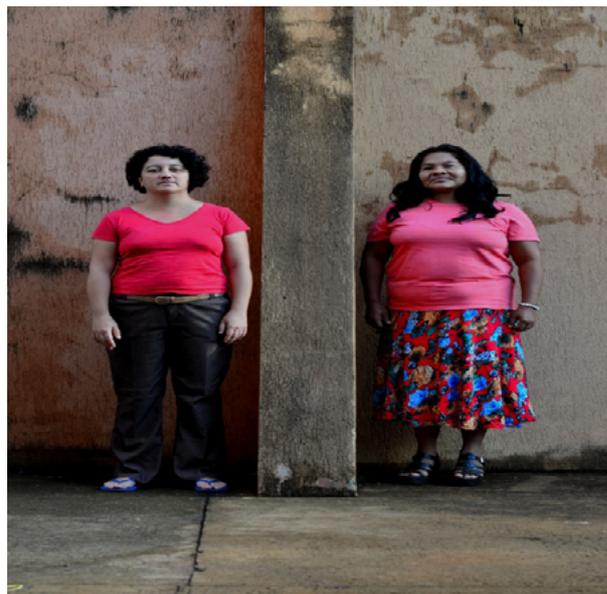


Foto -2 acervo Raique



Foto-3 acervo Raique Público kaiowa

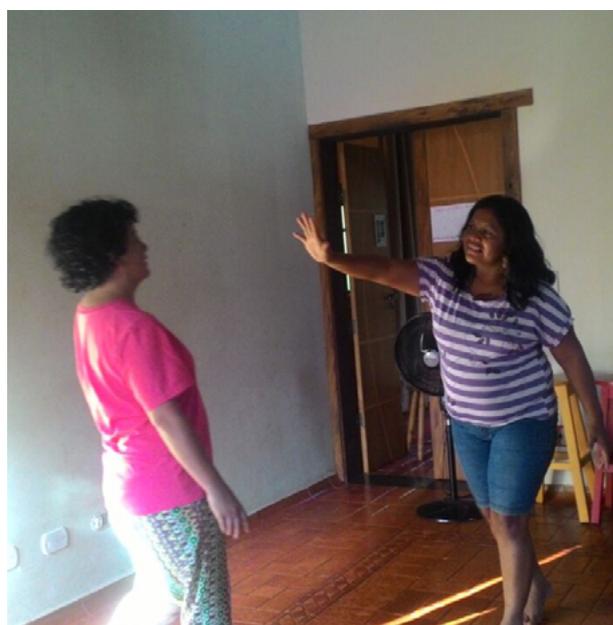


Foto -4 acervo Júnia pereira performance nos ensaios

INDIGENAMENTE FAZEMOS ARTE SEM SABERMOS
NECESSARIAMENTE O QUE É ARTE:

contracenamos com os seres não humanos no palco da Natureza Sagrada³

Por: Casé Angatu⁴
(Prof. Dr. Carlos José F. Santos)

*Atuamos contracenando
com seres não humanos.
No palco da natureza
seguimos roteiros
feitos pelas Encantadas
que chegam pelos sonhos.
Somos vestidos por Jurema,
Yãra, Yanaina, Ka'áipora.
Iluminados por Íacy e Guaracjy,
sonorizados pelo ybytu (vento),
jy (águas) e güyrá (pássaros)
(Casé Angatu)⁵*

I ATO

Tenho Arco, Flecha, Maraká e as Encantadas

Começo a me preparar para mais uma vez junto com a Parentada pararmos a rodovia que corta o Território aqui na Terra Indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus/

⁵ Este texto tem como base minha fala que seria apresentada junto à Mesa *Conhecimentos Tradicionais e Luta Política dos Povos Indígenas - Ser e Estar nas Artes Cênicas*, realizada em 14/06/2021 durante o XI Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Porém, não foi possível minha participação em decorrência de uma ameaça de reintegração de posse numa das aldeias na Terra Indígena onde moro. Desde modo, agradeço aos organizadores do Congresso da ABRACE por mesmo assim possibilitarem a publicação deste texto, especialmente à Luiz Davi V. Gonçalves (mediador da mesa) por gentilmente insistir nesta escrita. Observo ainda que esta escrita é parte do Pós-Doutorado intitulado *Tupixuara Moingobé Ñerana* que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia na UNESP/ Assis/SP.

³ Casé Angatu (Prof. Dr. Carlos José F. Santos): Indígena e morador no Território Tupinambá em Olivença (Ilhéus/BA) na Taba Gwarĩni Atã; Docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia - Campus Jorge Amado (PPGER-UFSB-CJA); Docente da Universidade Estadual de Santa Cruz – (UESC/Ilhéus/BA); Pós-Doutorando em Psicologia na UNESP/ Assis/SP; Doutor pela FAU/USP; Mestre em História pela PUC/SP; Historiador pela UNESP.

⁶ As palavras em tupy não serão traduzidas “ao pé da letra” para a língua portuguesa por serem de tradição oral. Observo ainda que não estou colocando no plural as palavras em tupy porque, segundo algumas tradições orais dos Povos falantes dessa língua o plural ocorre no contexto das frases. Assim, serão interpretadas como assinalo a seguir:

Bahia). Nesses tempos tem sido constante nossa atuação para lutarmos por nossos direitos que estão outra vez ameaçados.

Sou Indígena/Originário e minha pele tem a cor da Yby (Terra) que me envolve. Mesma Yby que forma a uka (oka) onde moro aqui na Taba Gwarini Atã (Terra Indígena Tupinambá de Olivença – Ilhéus/Bahia). No meu e-eté (corpo) existem pinturas que alguns chamam de corporais. São expressões que faço na carne vindas pelos sonhos ao ver e sentir as encantarias da sagrada natureza. Pinturas que são escritas naturais manifestando sentimentos e desejos.

A cor dessa linguagem corpórea representa o profundo da minha anga (alma) em sua pigmentação preta da tinta que surgem do líquido azul escuro extraído do jenipapo verde. Mesmo jenipapo que também bebemos e comemos. Mais uma vez retoco a pintura em meu corpo iniciada dias atrás e que demorou luas para se completar. Traços que nestes últimos tempos renovo quase constantemente para sua força não atenuar. Busco aqui perto da uka o urucum que com seu vermelho da cor do fogo preenche os espaços da pele entre os traços pretos do jenipapo.

Coloco entorno do pescoço os colares de sementes de pau-brasil, mucunã, bambu, cascas, escamas de peixes, paus, dente dos seres não humanos que povoam nossas matas. Nas duas orelhas perfuradas estão rabos dos sagrados tatus encontrados/encantados pelos caminhos. Da mesma forma como encontrei os dentes dos outros seres não humanos que utilizo. Seres que nos protegem e em nosso corpo fortalecem o espírito.

Os pulsos e nos tornozelos estão protegidos com palhas trançadas da jupati (uma espécie das várias palmeiras). Limpo o petyngué (cachimbo) feito com o coco da piaçava e coloco no borná junto com um maço de capim de aruanda, alecrim e amesca. Não poderia faltar a cabaça com as ervas/galhos/cascas curadas nas águas que ardem.

A maraká ritual sempre me acompanha. Fiz uma de coco e outra de cabaça que pinteí com todo carinho. Junto com o arco e flecha apanho uma das bordunas inventada com o tronco da laranjeira. Lembro então de uma música que logo cantarei novamente com a Parentada:

Quando chego em Olivença
Pra lutar por nossas terras
Encontrei as pessoas parentas
Todas em ponto de guerra

Tenho arco, flecha, maraká
Venham todas as pessoas parentas
Na Aldeia Tupinambá
(Ñeengara Ritual do Povo Tupinambá)⁶

Aplumo acanguitara (cocar) feito de penas das poranga güyrá (pássaros) em cima dos cabelos longos escuros. Peço “a licença” às encantadas e digo kwekaturreté (gradidão) por dá “a força e coragem e as pessoas irmãs para lutar” (trecho de ñeengara Ritual Indígena).

Estou pronto então para atuar bloqueando em protesto mais uma vez a estrada que corta nosso território aqui na Terra Indígena Tupinambá de Olivença.

II ATO

Quando ouço o zoar da maraká dá vontade de cantar

“Bora pegar troncos de madeira pra fechar a pista” – diz a Parentada. Num instante a estrada está bloqueada. Começamos então a realizar nosso ritual sagrado que denominamos de Porancy ou Puransy.⁷

Nele inicialmente convidamos İacy (Mãe Lua) e Tupã pra ramear (dançar) e cantar conosco. Mas também aparecem as encantadas das matas, das águas e de toda natureza. Balançamos nossas marakás e ficamos rameando e cantando o dia inteiro entorno da fogueira feita no meio da estrada.

Vale salientar que não fazemos o bloqueio de estradas porque gostamos. Assim atuamos por necessidade de chamar a atenção das autoridades, mídia e das pessoas para nossa luta por direitos. Na atual conjuntura o governo federal, congresso e parte da justiça brasileira retiram direitos que conquistamos na luta, especialmente o de termos as terras demarcadas.

Por isto por vezes quando finalizamos nossa atuação de parar a estrada cantamos:

Parente eu agradeço
Agradeço de coração

⁷ Ñeengara: canto, canção, loa

⁸ Vale salientar que não fazemos o bloqueio de estradas porque gostamos. Assim atuamos por necessidade de chamar a atenção das autoridades, mídia e das pessoas para nossa luta por direitos. Na atual conjuntura o governo federal, congresso e parte da justiça brasileira ameaçam retirar direitos que conquistamos na luta, especialmente o de termos nossas terras demarcadas. Por isto cantamos: “a nossa luta é muito grande, mas lutamos por precisão” (Ñeengara Ritual do Povo Tupinambá).

Nossa luta é muito grande,
mas lutamos por precisão
(Ñeengara Ritual do Povo Tupinambá)

Nestes últimos meses as pessoas indígenas pertencentes aos Povos Originários de Pindorama constantemente estão se manifestando em atos rituais pelo país inteiro.⁸ Lutamos contra o Projeto de Lei (PL) 490 que tramita no Congresso Nacional, colocando nas mãos dos congressistas a decisão de novas demarcações de terras indígenas. Caso isto ocorra não teremos mais demarcações de terras indígenas e as já demarcadas serão revistas porque é grande a força da bancada ruralistas no congresso nacional.

Nos manifestamos também exigindo que o Supremo Tribunal Federal (STF) derrube a tese do Marco Temporal que praticamente anula demarcações de terras originárias. STF cuja demora em decidir aumenta os conflitos nos territórios indígenas. Da mesma forma, fazemos nossos atos também contra o atual governo federal que tomou posse em 2018 impondo sua política anti-indígena e de devastação da natureza sagrada.

No entanto, nossos atos sempre são ritualísticos e por isto nos preparamos corporal e espiritualmente. Neles cantamos canções que manifestam nossas ancestralidades, cultura e relação com a sagrada natureza. São expressões de nossas (re)existências que fortalecem nossa resistência, tais como:

Olivença xemba opaba
Tupinambá xemba anamã
i-maraká iru-monbi
e-mbaé apoanã
io lé lé iá há
io li lela há⁹

Quando ouço o zoar da maraká
Me dá vontade de cantar
Por isto eu canto pra Tupã
Pra Tupã nos ajudar

⁸ Pindorama (Terra das Palmeiras, Terra Sem Males) era a forma a forma pela qual muitos de nossas/nossos ancestrais chamavam o que hoje é o Brasil. Palavra que a cada dia ganha força entre nós no sentido de descolonizarmos as imposições advindas das invasões europeias do século XVI.

⁹ “Olivença é minha terra / Tupinambá é minha nação / maraká é instrumento de luta e devoção / io lé lé iá há / io li lela há”. Obs: estou utilizando aqui as interpretações do tupy para a língua portuguesa encontrada entre os Tupinambá de Olivença.

III ATO

Angaeté

Resistimos ritualisticamente e por ser assim acredito que existem confluências com algumas das dimensões das chamadas artes, incluindo as das artes cênicas quando comprometida com a luta do povo e de suas culturas.¹⁰ Claro que essa consideração guarda as devidas diferenciações.

Evidente que não é a mesma coisa e nem estou igualando nosso preparo espiritual e corporal para as ações que fazemos em nossos atos de luta com a atuação teatral.¹¹ Muito menos equiparando os movimentos que realizamos com representações propositalmente artísticas.

Ou seja, quando digo que existem semelhanças isto em si significa que não é a mesma coisa, apesar das possíveis analogias. Até porque em decorrência da diversidade daqueles que formam o mundo das artes em certos casos não existe similaridade nenhuma.

Como morador numa Aldeia Indígena e participante da luta originária observo que também em decorrência dessas analogias, entre outras razões (espirituais, defesa da natureza, apreciação da forma como vivemos, por achar a luta pela demarcação algo justo, entre outras), cada dia mais pessoas do universo das artes se aproximam da luta e dos Povos Originários. Procuram nos ouvir, ver e sentir.

Acredito que nossa forma de lutarmos por nossos direitos e vivermos (uma não se separa da outra) inspire mesmo outras pessoas e movimentos que também lutam por direitos. Nossa atuação de resistência por ser acima de tudo ritualística advém das forças de nossas (re)existências que em si são expressões da angaeté (alma profunda, ancestral, enraizada) originária.

Reitero: cada vez mais percebo que pessoas ligadas à diferentes dimensões das artes (cênicas, dança, música, cinema, literatura, plásticas, audiovisuais, arquitetura, fotografia, digitais em suas diferentes nuances) nos procuram e se inspiram naquilo

¹⁰ Aqui vale destacar que quando falamos de Povos Originários deveríamos falar sempre no plural porque, segundo os dados do IBGE (2010) já naquela data éramos: 305 Povos como cerca de 274 línguas. Portanto, não escrevo aqui pelos Povos Indígenas no geral, pelo Povo com o qual moro e nem pelas diferentes organizações indígenas. Este texto, como todos que escrevo, é fruto das minhas vivências, sentimentos e pensamentos experimentados junto ao coletivo indígena do qual faço parte, ao longo dos caminhos percorridos e convívios com minha ancestralidade originária, com os seres não humanos, encantarias da Natureza Sagrada.

¹¹ Mesmo vale para quando participo de atividades, tais como: live, palestras, entrevistas, aulas, bancas acadêmicas.

que fazemos. Isso vale para as diversas áreas de conhecimento e das chamadas ciências (humanas, das linguagens, da natureza e das exatas, aplicadas) que procuram conhecer/respeitar nossos saberes.¹²

Entretanto, saliento que isto não ocorre de forma institucional e sim a partir de sujeitos sensíveis nossas formas de vivermos e lutarmos por direitos. Pessoas que se inspiram na espontânea e natural decolonialidade que representamos por já sermos um mundo onde cabem vários mundos de pertencimento à natureza e de igualdade social, respeitando às diversidades. Somos diferentes da egofrenia antropocêntrica baseada na opressão capitalista que busca consumir/explorar/destruir pessoas, e-eté (corpos) anga (almas) e a natureza sagrada.

Pondero que nós indígenas temos muito a ensinar como por exemplo: respeitar as sabedorias ancestrais, ouvir os sonhos, escutar as anciãs/anciões, kuñas, kurumins/kuñatãs, sentir as encantarias e a natureza, viver coletivamente e de forma não consumista. Claro que temos muito apreender e também por isto alguns indígenas ocupam espaços em universidades, galerias de artes, teatros, cinema, bienais de literatura, encontros acadêmicos, produções musicais, dança

Podemos falar sim de produção de conhecimento indígena/acadêmico, literatura indígena, cinema indígena, arte indígena, entre outras expressões. Mas penso que antes vem nossa sabedoria ancestral até porque são naturais nossos saberes e formas de sermos. Não porque assim desejamos, mas porque assim somos e por isto cantamos:

Todo Índio tem Ciência
Oh Tupã, por que será?

Tem a Ciência Divina
No tronco da Jurema

Heia heio heia heia
Heia heio heiaha

ATO SEM FIM

Anga Catupei Moronguetá

Praticamos a cura e temos nossas parceiras sem estudarmos medicina.

¹² Aqui vale destacar que não me refiro aos que somente tiram proveito de nossos saberes se apropriando se nenhum retorno às pessoas originárias que são suas guardiãs.

Fazemos remédios, manipulamos, raízes, folhas sem sermos farmacêuticos.

Cuidamos dos bichos e eles de nós sem estudarmos veterinária.

Contamos e entendemos nossos sonhos sem sabermos o que é psicanálise.

Falamos de memórias sem forçosamente compreendermos o que é conhecimento histórico.

Fazemos rituais, rezas e pajelanças sem precisarmos de pastores, padres bispos, papas, pontífices, igrejas ou textos sagrados, encíclicas, dogmas, religiões.

Temos lendas ou mitos sem mitologia.

Fazíamos angakaru sem denominarmos como canibalismos ou antropofagia.

Usamos jurema, amesca, capim de aruanda, Ayahuasca sem pensarmos em alucinógenos.

Nosso amor era livre sem sabermos o que é poligamia ou poliamorosidade.

Temos Anhangá, Yara, Janaina, Jurema, Yacy, Guaracy, Caruba, Caruana, Tupixuara, Kaiporã, Curupira, Abaçai, Matinta, Tupã, Cruviana, Jurupari, Tybyra. Não fomos nós que inventamos: superioridade entre gêneros; pecados; céu e inferno; bem e o mal; demônios e diabos; loucura.

Nos seguramos o céu e alguns destroem.

Criamos nossa tembiú (comida), farinha, moqueca, giroba, biju, dendê, licores, garrafadas, emulsões, óleo de coco sem sabermos os conceitos de culinária.

Colocamos nossas roças cabruças no meio da mata sem precisar saber os conceitos que definem agronomia, agricultura familiar, sustentabilidade.

Fazemos uka (ocas) sem obrigatoriamente sabermos o que é arquitetura.

Pescamos com jangadas e ygara (canoas) sem necessariamente sabermos estudarmos náutica.

Somos a natureza sagrada sem realizarmos um curso de ecologia ou ecossistema.

Autodemarcamos nossos territórios retomando as terras sem estudarmos geografia, direito e sem o estado.

Nos pintamos, dançamos, rameamos, cantamos, fazemos marakás, colares, acanguitara, petynguás, arcos/flechas sem sabermos necessariamente o que é arte.

Isto mesmo: fazemos arte sem sabermos necessariamente o que é arte. Alguns

de nós produzimos sim assumidamente arte (cinema, literatura, pintura, entre outras expressões) e conhecimentos em espaços vistos como formais: museus, bibliotecas, salões de artes, teatros ou centros de produção de conhecimentos. Porém, nossos saberes, artes e espaços são naturais e advém do pertencimento que temos à natureza.

Quando digo isto de forma nenhuma é desprezando ou diminuindo outras formas de pensar ou sentir o mundo. Do mesmo modo, não procuro supervalorizar as nossas formas indígenas de sermos e sentirmos. Desejo sim que sejamos respeitados e possamos reforçar a ideia de um mundo onde cabem vários mundos.

Por isto digo: fazemos arte, produzimos conhecimentos e cultura. Mas, para alcançar os Saberes Ancestrais e das Encantadas da Natureza que habitam nossa essência e corpos, ao menos para chegarmos perto destes saberes, é preciso ter Anga Catupeí Moronguetá (Alma Despida e Sentimentos Instintivos).

Awêrê Aiêntên!!!

Referências

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). **Nem Tudo Era Italiano – São Paulo e Pobreza na virada do século (1870-1915)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 4a. Edição 2018.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). **Identidades Urbanas e Globalização – a formação dos múltiplos territórios em Guarulhos/SP**. São Paulo: SINPRO/GRU, 2006.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Decolonizar o conhecimento e o ensino para enfrentar os desafios na aplicação da lei 11.645/2008: por uma história e cultura indígena decolonial!”. In: MATTAR, Sumaya, SUZUKI, Clarissa e PINHEIRO, Maria. **A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras**. São Paulo: ECA-USP, 2020. Link: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/525/463/1803-1>.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Indígenas Identidades Paulistas”. In: COSTA, Paulo de Freitas, COSTA, Ana Cristina Moutela (Orgs). **Cadernos da Casa Museu Ema Klabin; v. 2: identidades paulistanas**. São Paulo: Fundação Cultural Ema Klabin, Disponível Online em: <https://emaklabin.org.br/site/download/cadernos-da-casa-museu-ema-klabin-identidades-paulistanas/?wpdmdl=132841&refresh=5fda17b87001f1608128440>, 2020.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Ser Esta Terra: São Paulo Cidade Indígenas”. In: **Espaço Ameríndio: Dossiê Agenciamentos Indígenas da Forma Museu**. Porto Alegre: UFRGS, Disponível Online em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/102699/58300> , Jan/Jun de 2020.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Carama suí îe’emonguetás îe’engaras: Carubas Moemas îe’engas - (Re)Existências Indigenamente Decoloniais”. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. Disponível em: <https://3c290742-53df-4d6f-b12f-6b135a606bc7.filesusr.com/ugd/48d206_68ccdefa44724e7aaf3feacd956ecb11.pdf>

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos); TUPINAMBÁ, Ayra (Vanessa Rodrigues Santos). “Protagonismos Indígenas: (Re)Existências Indígenas e Indianidades”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e ROSSI, Mirian Silva (Orgs.) **Índios no Brasil: Vida, Cultura e Morte**. São Paulo: IHF; LEER/USP; Intermeios: 2019, p. 23-4.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos); TUPINAMBÁ, Ayra (Vanessa Rodrigues Santos). “Decolonialidades Indígenas”. In: MESQUITA, Marcos R. e COSTA, Frederico A. (Org.). **Psicologia Política no Brasil e Enfrentamentos a Processos Antidemocráticos**. Maceio: Editora da Universidade Federal de Alagoas (EDUFAL), 2019, p. 231-241. Disponível em: <<https://abpsicologiapolitica.files.wordpress.com/2019/08/psicologia-politica-completo-divulgado.pdf>>

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Anga Moronguetá: Indigenamente Resistimos Porque (Re)Existimos Originariamente”. In: **Revista Têmpera, Vol. 01, N. 03**. Grupo Têmpera, 2019, p. 06-19. Disponível em: <<https://grupotempera.wixsite.com/grupotempera/rt3>>, 2019.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). © TUPINAMBÁ, Ayra (Vanessa Rodrigues Santos). “Tupinambá de Olivença (Ilhéus/BA): Protagonismo e (Re)Existência”. In: PONDE, Biblioteca Virtual Consuelo. **Dossiê Indígena**. Disponível em: <<http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=271>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2018.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Cartas Indígenas”. In: Galindo, Dolores; Pereira, Maristela de Souza; e Rasera, Emerson Fernando (Orgs.). **Democracia participativa, estado e laicidade: psicologia social e enfrentamentos em tempos de exceção**. Porto Alegre, RS: ABRAPSO, 2017, p. 270-284. Disponível em: <https://www.abrapso.org.br/download/download?ID_DOWNLOAD=566>, 2017

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). KATU TUPINAMBÁ (AMARAL, Admilson Silva). “Marcelino Vive em Nós”. In: COLETIVO INDÍGENA (Kariri-Xocó, Karapotó, Xokó, Pataxó, Pankararu, Pataxó Hãhãhãe, Tupinambá). **Índios na visão dos índios: Memória. Território Indígena de Olivença/Ilhéus: Thydêwá**, 2012, p. 6-9. Disponível em: <http://www.thydewa.org/wp-content/uploads/2012/07/memoria.pdf>

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Igreja Nossa Senhora do Rosário da Penha de França”. In: **Recados - Memória das Relações Entre a Comunidade e o Patrimônio**. São Paulo: Movimento Cultural Penha e Governo do Estado de São Paulo, 2011.

ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F. dos). “Várzea do Carmo: Lavadeiras, Caipiras e ‘ Pretos Véios ’”. In: **Revista - Memória Energia , São Paulo, v. 1, n.28, p. 74-96**, 2001. Disponível Online em: http://www.energiaesaneamento.org.br/media/28677/santos_carlos_jose_ferreira_varzea_do_carmo_lavadeiras_caipiras_e_pretos_veios.pdf.

AZEVEDO, D. L. Dissertação. Forma e conteúdo do *bahsese Yepamahsã* (Tukano): fragmentos do espaço *Di’ ta/Nuhku* (terra/floresta). Universidade Federal do Amazonas, Manaus-AM, 2016.

BARRETO, João Paulo Lima. *Waimahsã – peixes e humanos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus-AM, 2013.

BARRETO, João Paulo Lima. *Bahserikowi* - Centro de Medicina Indígena da Amazônia: concepções e práticas de saúde indígena. Amazon., **Rev. Antropol. (Online) 9 (2)**, 2017, p. 294-612.

BARRETO, João Paulo Lima. OMERÕ: constituição e circulação de conhecimentos *Yepamahsã* (Tukano). Universidade Federal do Amazonas. Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI) – Manaus: EDUA, 2018.

BARRETO, João Paulo Lima. Uma outra Epistemologia a partir da Teoria Indígena: Entrevista concedida a Nogueira e Araújo. Empório do Direito. Disponível em: <https://pixabay.com/en/hammer-books-law-court-lawyer-620011>. Acessado: 25/09/2021.

MENDES DOS SANTOS, Gilton. Grupos territoriais, manejo da floresta e sistema de cultivo na Bacia do Purus, Amazônia. Disponível em: <https://cadernosdoneai.wordpress.com/2018/01/02/grupos-territoriais-manejo-da-floresta-e-sistemas-de-cultivo-na-bacia-do-purus-amazonia/>. Acessado: 25/09/2021.

Vídeos

Vídeo: Casé Angatu fala sobre “Antropofagia”. In: **TERREYRO COREOGRÁFICO**, Direção: Isadora Brant e Daniel Fagus Kairoz. Participação Especial: Livia Melzi. **Antropofagia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S2k3bAmFsv0>, 01 de julho de 2021.

Vídeo: Casé Angatu analisa “Culinária indígena exerce muita influência na gastronomia baiana; saiba quais são esses alimentos”. In: **Globo.com-G1** Disponível em: <https://gshow.globo.com/Rede-Bahia/noticia/culinaria-indigena-exerce-muita-influencia-na-gastronomia-baiana-saiba-quais-sao-esses-alimentos.ghtml> 19 de abril de 2021.

Vídeo: Casé Angatu analisa “Quem é o Homem Branco?” e “Ser a Terra e Possuir a Terra”. In: **TV Futura - Série sobre Branquitude**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9081648/> ou <https://globoplay.globo.com/v/9081648/programa/> , 07 de dezembro de 2020.

Curta Metragem: “**Tupinambá Subiu a Serra - Com Casé Angatu**”. In: CABRAL, Mário Cabral e NEVES, Daniel. Buero Aberto. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3UdGLWO2t3A#action=share> >. 2020.

GÊNERO, ESPÉCIE E OS LIMITES DO HUMANISMO NAS ARTES CÊNICAS

Dodi Leal¹
Ian Habib²
Ierê Papá³
Khalil Piloto⁴
Renata Carvalho⁵

Link de acesso: <https://youtu.be/PWYgCnJBp3w>

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.03

¹ Professora do Centro de Formação em Artes e Comunicação (CFAC) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em Porto Seguro. Líder do Grupo de Pesquisa “Pedagogia da Performance: visualidades da cena e tecnologias críticas do corpo” (CNPq/UFSB). Docente permanente do PPGER/UFSB e colaboradora do PPGT/UDESC. Co-coordenadora do GT “Mulheres da Cena” da ABRACE. Realiza estudos e obras artísticas de performance e iluminação cênica, perpassando por ações de crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes. Doutora em Psicologia Social (IP-USP) e Licenciada em Artes Cênicas (ECA-USP). Autora do livro de poesia “De trans pra frente” (São Paulo: Patuá, 2017) e dos livros teóricos “LUZVESTI: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero” (Salvador: Devires, 2018) e “Pedagogia e Estética do Teatro do Oprimido: marcas da arte teatral na gestão pública” (São Paulo: Hucitec, 2015). Organizou o livro “TEATRA DA OPRIMIDA: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero” (Porto Seguro: UFSB, 2019) e co-organizou, juntamente com Marcelo Denny, o livro “Gênero Expandido: performances e contrassexualidades” (São Paulo: Annablume, 2018).

² Ian Habib é artista da performance, dança, audiovisual, escrita, curadoria e pesquisa. Autor do livro *Corpos Transformacionais* (Ed. Hucitec). Bacharel em Teatro (UFMG/UFRGS), com o projeto *Corpo-Catástrofe*. Mestre em Dança (CAPES/UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. Doutorando em Artes Cênicas (CAPES/UFBA), sob orientação da Dra. Joice Aglae Brondani. Professor Colaborador da Pós-Graduação em Teatro e Educação do IFNMG. Licenciando em Dança (UFBA).

³ Artista transdisciplinar. Graduado em Artes Cênicas pelo IFCE em Fortaleza/CE, e mestre pelo programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica e especialista em Técnica Klauss Vianna, ambos pela PUC/SP. Desde 2014 integra o grupo de estudos em deriva do Coletivo Teatro Dodecafônico. Em 2016 atuou na Intervenção urbana “Esquiva” da Cia. 8 Nova Dança, inspirada na vivência com os Xondaro Guarani. Desde 2011 integrou e realizou diversos projetos premiados pela Funarte: 2011 >> V.I.O.L.E.(N)T.A.S RJ/RJ - Artes Visuais | 2012 >> TECNO BARCA Amapá/AP - Artes Visuais | 2013 >> Expedição Mareados Amapá/AP – Estímulo ao Circo | 2015 >> Atos íntimos Contra o Embrutecimento São Paulo/SP – Artes na Rua | 2017 >> BAILIQUE SP/SP – Dança Klauss Vianna. Em 2014 criou a performance “Caracol”, que interviu em diversos espaços urbanos entre São Paulo e Ceará (<https://www.youtube.com/watch?v=03EAcNYYJgs>)

⁴ Khalil Piloto é mestrando em Ensino e Relações Étnico-Raciais na UFSB.

⁵ Atriz, diretora, dramaturga e transpóloga. Graduanda em Ciências Sociais. Fundadora do Monart (Movimento Nacional de Artistas Trans), do “Manifesto Representatividade Trans” (que visa a inclusão de corpos travestis/trans nos espaços de criação de arte e pede uma pausa na prática do Trans Fake - artistas cisgêneros que interpretam personagens trans/travesti)

Resumo: O texto traz considerações de sessão de conversa de mesmo título, apresentada na ABRACE Online de 2021, a qual tratou das estratégias artísticas e pedagógicas dos corpos trans latino-americanos considerando a interseccionalidade entre gênero e espécie como marcadores dos limites do humanismo e dos modos de existir, em cena e no cotidiano. Para corpos que nunca foram consideradas humanas, como é o caso das corpos transvestigêneres, o estatuto do supremacismo da espécie humana não dá conta do conjunto de direitos requeridos por esta população. Trataremos na sessão não do pós-humano mas do pó da humanidade; não da pós-modernidade mas do pó da modernidade. Não discutiremos, portanto, o poder da espécie, mas o padê*⁶ da espécie.

Introdução⁷

O que é uma cena biológica? A técnica teatral é uma entidade viva? De que forma a realização de espetáculos online, aulas em telas e reuniões em rede configuram um ecossistema estético? Advogo aqui a ética de gênero, Se a condição biológica da cena se indissocia da tecnologia, seriam os processos ético-teatrais de gênero uma relação equivalente da *generética* com a genética? Sendo o humanismo uma categoria moderna e colonial, como podemos reivindicar direitos coletivos cruzando a lógica de gênero, racial e de classe colonial que a categoria humanismo reforça?

As tratativas de “fim de mundo” ganharam altíssima vendabilidade durante a pandemia do novo coronavírus em 2020. As vivências que rompem às normas de gênero, raça e classe – ora especuladas pela já bem pré-pandêmica sociedade branca, cisgênera, elitista e capacitista – nunca tiveram o privilégio colonial da credencial de “humanidade”⁸. A comercialização do fim somou-se, então, a uma *commoditização* das sabenças não-hegemônicas, as quais sempre tiveram de lidar não com o fim da espécie, mas com o fato de a rubrica “humana” nunca ter sido uma prerrogativa de reconhecimento de muitos povos.

Queremos saber se, as cosmovisões trans aportam novas perspectivas para as interjeições especulativas altamente publicizadas de “fim do teatro”, “fim do gênero”, “fim da espécie humana” e “fim do mundo”. No entanto, não será pelo caminho

⁶ Padê (no pajubá, pó).

⁷ A partir da apresentação de Dodi Leal.

⁸ “Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios/as, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seleta que não aceita novos sócios” (Krenak, 2020b, p.8).

de exaustão da cena/humanidade/mundo que se desenvolverá esta sessão, mas sim pelas sendas curvilíneas das intensidades desconcertantes das existências trans. Procuraremos nos hiatos dos corpos trans os soterramentos do fim colonial para então compreender, destes rastros trans, quais são os restos de cena, de humanidade e de mundo que exigem fabulação.

O Ocidente não é um Acidente. E é preciso interromper as imagens apocalípticas Hollywoodyanas de fim de mundo, as quais visam a comercialização do discurso do fim como vendabilidade do futuro, e onde a única possibilidade de futuro é o fim, o que eu tenho chamado de FIMTURO (LEAL, 2021).

Os imbricamentos biotecnológicos da cena não se dão apenas pela presença de equipamentos eletrônicos e estão muito além da especulação da permanência ou não das corporalidades como dispositivo teatral. É no questionamento em si do estatuto-estético da tecnologia distanciada de uma ontologia purista, e na interrogação da organicidade cênica que rompe com um essencialismo da ideia de natureza.

Se corpo é engenharia e tecnologia é natureza, o que é então a estética? Se consideramos, com Boal (2009) que a estética é um campo de disputa entre forças hegemônicas e dissidentes, é preciso que notemos que o processo histórico da filosofia estética ocidental de definição de corpo enquanto natureza e de tecnologia enquanto cultura da espécie, serve a um projeto colonial de dominação. A estética enquanto ponte epistêmica da biologia com a engenharia está falida.

Ao compreendermos com Preciado (2018) que a bioestética do corpo é farmacopornográfica, indissociamos a produção tecnológica enquanto espaço de produção de vida. Neste sentido, a linguagem estética da imagem, do som e da palavra precisam corresponder a algo além da ideia de Boal de estética no escopo do projeto dos Direitos Humanos. A supremacia da espécie humana em relação a outras formas de vida está diretamente relacionada à naturalização da tecnologia enquanto gente, da máquina enquanto corpo, da eletrônica e inteligência artificial enquanto organicidade. Pode a estética ser anti-especista?

A tecnologia é imaginada como mais humana do que muitos seres humanos. O lixo tecnológico, por sua vez, revelam muito mais do que a acumulação de componentes de ferro. Todo o fator inflamável, poluente e contagioso da tecnologia descartável é não apenas o sinal de sua composição de química orgânica, mas também aponta para os sedimentos energéticos de trabalho humano (muitas vezes trabalho escravo e/ou infantil) para coleta, distribuição e descarte dos restos tecnológicos. A força de vida

é acúmulo orgânico sedimentado na ferraria de cobalto, manganês e seus similares. A percibibilidade dos aparelhos tem parâmetros próprios, mas corresponde aos ciclos de vida do corpo.

“Palavra, som e imagem são as mais poderosas formas de comunicação do ser humano. Devem ser democratizadas como a terra, a água e o ar” (BOAL, 2009, p.92). De acordo com Boal, a estética é um direito humano. Neste sentido, interrogamos sobre as prerrogativas que conferem o estatuto de humanidade às tecnologias e, conseqüentemente, o direito à estética atribuído às máquinas. Podem a palavra, o som e a imagem ser a fissura férrea do orgânico? Quais os valores ético-estéticos da reivindicação de Direitos Humanos para as máquinas e de direitos tecnológicos para o corpo humano?

A imaginação política é um exercício da ética de gênero. Transgenerificar a espécie é reconhecer os fluxos tecnológicos da transmutação. “Como corpo – e esse é o único ponto interessante sobre ser um sujeito-corpo, um sistema tecnovivo –, sou a plataforma que torna possível a materialização da imaginação política” (PRECIADO, 2018, p.150). De acordo com Brasileiro (2021) a mitologia da travestilidade guarda consigo o escopo da espécie humana como centralidade; sendo a transmutação um fenômeno extremamente comum no Planeta Terra e que denota as mudanças de energia, estruturas, formas, relações e corpo. Neste sentido, transmutar a tecnologia é uma *generética* tão terráquea quanto às modificações de gênero.

Da mesma forma que a *generética*, os processos *estético-raciais* nos ensinam que a ciborguia não pode atrelar-se à colonialidade branca e à colonialidade cisgênera da arte. Neste sentido, as biotecnologias da cena são configurações psico-fisiológicas nas quais a teatralidade digital torna a dimensão atitudinal em fóruns. As coletividades tecnológicas são biológicas na medida em que são generificadas e racializadas. Sendo assim, desdobramos aqui que simultaneamente à demanda de racializar o gênero e de generificar a raça, é preciso generificar e racializar a tecnologia. E este processo é teatral pois coaduna com a ideia de ver-se estando em cena como uma imagem de si existencial (BOAL, 1995) e o que poderíamos complementar aqui de: convocar a própria tecnologia a perceber-se em cena.

COR-PÓ

“As telas são a nova pele do mundo (...) São a pele de uma nova entidade coletiva radicalmente descentrada e em processo de subjetivação. Entretanto, os

implantes eletrônicos acabarão transformando nossas peles em telas” (PRECIADO, 2019, p.246). Qual a dinâmica da pele-tela? O que as menores partículas imagéticas e sólidas do corpo (cor e pó, respectivamente) têm a dizer sobre a menor partícula das telas (o pixel)?

A cor e o pó são os restos do corpo. Cor-pixel e pó-pixel são interveniências biotecnológicas da cena nas quais o corpo se inscreve na teatralidade atual. Apontaremos brevemente aqui, para concluir o ensaio, a contemporaneidade do conceito de *neurônios estéticos* em Boal (2009). Em outras palavras, não queremos saber se a Inteligência Artificial, um recurso biotecnológico da cena teatral, conterà em si ou não mecanismos neuronais estéticos. Esta resposta já sabemos. O que interrogamos é: a serviço de quais pressupostos e discursos corporais e cênicos a Inteligência Artificial desafia suas engenharias a computacionar-se em neurônios estéticos?

O ideário de esfacelamento do corpo e da cena é o parâmetro para a pixelização do corpo e da cena. Trata-se das resultantes destrutivas do projeto ocidental de corporalidade e de teatralidade que nos requer, mais do que pensar em modelos pós-corporais ou pós-teatrais, em constatações dos pós corporais e dos pós teatrais. Ou seja, o pó, o resto do corpo e o resto da cena. A pós-modernidade é o pó da modernidade. A pós-colonialidade é o pó da colonialidade. Sinal de sua destrutividade e indicação de que a ruína é sua herança.

Analisamos nesta sessão especial da ABRACE online 2021 percursos e reflexões de quatro pessoas trans convidadas, Ierê Papá, Ian Habib, Khalil Piloto e Renata Carvalho, com esta introdução e mediação de Dodi Leal, intuindo diretrizes para averiguarmos processos atuais em que as configurações corpo/tecnologia/gênero/espécie nos convoca a pôr em cheque o supremaCISmo do humanismo moderno sobre outras formas de vida.

1 . Uma pedra é sempre uma pedra?⁹

Uma pedra é sempre uma pedra, quando as luzes da cidade se apagam? Perguntei-

⁹ A partir da apresentação de Ian Habib: performer, escritor, pesquisador e professor transgênero (UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (CAPES/UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais*. Investiga Dança Butô, Performance e Gênero, com ênfase nas poéticas das transformações corporais e alterações de estados corporais. Criou o Museu Transgênero de História e Arte @muthabrasil (Financiado pelo Memorial Minas Gerais Vale e pela Funceb Bahia) e produz o Desmonte Seminário @desmonteseminario, e o ABCDário Desmonte. Coordenador da Linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (POSCULT/UFBA).

me, durante vários momentos de minha infância. Ora, em mundos transformacionais (HABIB, 2021) uma pedra não seria sempre mais-que-uma-pedra? Ou qual o limite de ser pedra? Pode alguém, então, ser pedra, ou a pedra ser alguém? E o que essas alteridades transformacionais e mundos da transformação corporal dizem da cura e da sobrevivência? Nos mundos transformacionais do Butô, Yoshito Ohno, ao explicar para Fraleigh a exploração de seu pai do “ser uma pedra”, mencionou o momento quando Kazuo Ohno, veterano da Segunda Guerra Mundial, desejou dançar a cura em Auschwitz, “mas não conseguiu - não até ver a dor nas pedras.” (OHNO apud FRALEIGH, 2010, p. 39). Seguindo essa mesma linha de ação, Takenouchi Atsushi não segue “escavando a dor no meio ambiente e transformando-a através do Butô” (idem), mas dança transformando estados do corpospaço a partir de processos de cura de base xamânica. Seu *Jinen Butoh* (dança na natureza) é um dos exemplos de danças que ocorrem fora dos palcos, sendo geralmente filmadas ou testemunhadas nos locais onde ocorrem. Suas procissões ao ar livre, denominadas *Yin Yang Butoh*, da mesma forma como suas improvisações em grupo, objetivam “dançar e ser dançado e continuar dançando” (ATSUSHI apud FRALEIGH, 2010, p. 39), “abraçando almas que foram excluídas ou afastados pela sociedade, ou passaram por sofrimentos”. (ATSUSHI apud FRALEIGH, 2010, p. 39).

A humanidade:

É uma figura modernista; e essa humanidade tem uma face genérica, uma forma universal. A face da humanidade tem sido a do homem. A humanidade feminista precisa ter outra forma, outros gestos; mas, creio, precisamos ter figuras feministas de humanidade. Não podem ser homem ou mulher; tampouco o ser humano como a narrativa histórica apresentou esse universal genérico. As figuras feministas, finalmente, não podem ter nome; não podem ser nativas. A humanidade feminista deve, de algum modo, resistir à representação, à figuração literal, e também explodir em poderosos novos tropos, novas figuras de discurso, novas viradas de possibilidade histórica. (HARAWAY, 1993, p. 277).

Como solução, Haraway acredita “não na sagrada imagem do Igual, mas na prática autocrítica da ‘diferença’, do eu e nós que nunca é/ são idênticos a si mesmos, e por isso têm esperança de ligação com outros.” (idem, p. 278). Esse reconhecimento das ultrapassagens fronteiriças humano e não-humano, corpo e espaço, são processos de cura através da transformação corporal. Na dança, foram chamados de “o corpo comunitário” por Akira Kasai, que trabalhou o Butô desde sua fundação com Hijikata e Ohno, e afirma que “se não dançamos com consciência de comunidade, não estamos dançando de forma alguma.”

The fingernail does not grow apart from the body, and the body of a human being does not grow apart from the community. It grows with the community, and that community includes all things in nature, not just the human community. No matter how hard dancers train – even if they are in superb condition – if they are not concerned for the larger body of nature, the dancer’s body they develop does not mean much. This is one of the new concepts in dance. Your body does not develop unless you develop the community as well... So far we have taken power from the earth, now it is time to return it... This is an important new Butoh concept. (KASAI apud FRALEIGH, 2010, p. 41).¹⁰

Se a vivência de alteridade no Butô e em Corpos Transformacionais¹¹ (HABIB, 2021) dá-se através da omniculturalidade, e os corpos transformam-se – muitas vezes uns nos outros –, pode-se afirmar que toda a matéria compartilha histórias humanas e não-humanas, vivas e mais-que-vivas. Não histórias de uma biologia especulativa e metafórica que nunca existiu, mas corporificações onde os limites entre real e imaginário são a própria especulação corporal. Nesse sentido, corporifica-se a especulação biológica e especula-se os próprios limites corporais e limites do humano e do gênero, em um processo de transgenerização da vida (HABIB, 2021).

2. Tráaa-voadas!¹²

Vivemos estruturalmente em um arranjo de relações estabelecidas ao longo do

¹⁰ A unha não cresce separada do corpo, e o corpo de um ser humano não cresce fora da comunidade. Ele cresce com a comunidade, e essa comunidade inclui todas as coisas da natureza, não apenas a comunidade humana. Não importa o quanto os dançarinos treinem – mesmo se estiverem em excelentes condições – se eles não estão preocupados com o corpo maior da natureza, o corpo do dançarino que eles desenvolvem não significa muito. Este é um dos novos conceitos da dança. Seu corpo não se desenvolve a menos que você desenvolva a comunidade também... Até agora retiramos o poder da terra, agora é hora de devolvê-lo... Este é um novo conceito importante de Butoh.

¹¹ O Corpo Transformacional é aquele que tem, partindo da modificação dos seus estados corporais, dentre outros aspectos, sua forma, sua existência e sua qualidade de movimento alteradas.

¹² A partir da comunicação de Ierê Papá: artista transdisciplinar. Graduado em Artes Cênicas pelo IFCE em Fortaleza/CE, e pós-graduando no programa de mestrado em Comunicação e Semiótica e especialista em Técnica Klauss Vianna, ambos pela PUC/SP. Desde 2014 integra o grupo de estudos em deriva do Coletivo Teatro Dodecafônico. Em 2016 atuou na Intervenção urbana “Esquiva” da Cia. 8 Nova Dança, inspirada na vivência com os Xondaro Guarani. Desde 2011 integrou e realizou diversos projetos premiados pela Funarte: 2011 >> V.I.O.L.E.(N)/T.A.S RJ/RJ - Artes Visuais | 2012 >> TECNO BARCA Amapá/AP - Artes Visuais | 2013 >> Expedição Mareados Amapá/AP – Estímulo ao Circo | 2015 >> Atos íntimos Contra o Embrutecimento São Paulo/SP – Artes na Rua | 2017 >> BAILIQUE SP/SP – Dança Klauss Vianna. Em 2014 criou a performance “Caracol”, que interviu em diversos espaços urbanos entre São Paulo e Ceará (<https://www.youtube.com/watch?v=03EAcNYYJgs>).

tempo por técnicas de disciplina, controle¹³ e produção de sujeitos do capitalismo. Tal estrutura trama uma rede de relações entre nós de forma hierárquica por onde o poder não para de se instaurar e emergir de variadas formas como banimento e fetiche, exclusão e inclusão.

Mas esta rede que se tece não é somente extensiva, é também uma composição intensiva, de singularidades múltiplas. Não é algo que se estende apenas linearmente como nos faz crer as narrativas centralizadas no ápice e no desfecho, na adrenalina e no resultado, e na possibilidade de registro e acumulação de dados e informações. Nem tão pouco se estende somente de forma circular, ou seja, de forma a se re-atualizar infinitamente, e sem referências definidas operando à medida do esquecimento e da lembrança.

A rede é uma composição intensiva porque conecta pontos distantes de uma vez só, ou de várias maneiras afasta pontos antes conectados. Uma rede de fluxos, de arranjos dobradiços. Rede aberta, sem começo, e sem fim. Rede de trovões, intempestiva.

Os dispositivos e os discursos que ganham força no neoliberalismo, como, por exemplo, “microempreendedoríssimo individual”, “faça você mesmo”, “Câmera Prive”, “Influencers” ou “social mídia”, banco de sêmens e outros tantos, reforçam um investimento sobre si exigindo de seus sujeitos determinadas performances do corpo, sua potência orgásmica, suas diversas possibilidades, ou seja, sua força de viver. É desse modo que o corpo é explorado, através de uma maneira universal de conceber o trabalho e os meios de produção.

Djamila Ribeiro abre seu livro “Lugar de fala” explicando que o infans é a pessoa que fala de si na terceira pessoa, porque fala sempre a partir de um adulto sem ter uma fala própria. Helena Katz (2019) diz que o viver online reconfigurou a categorização de infans. Ela explica que novos hábitos cognitivos acontecem porque as replicações de mensagens instantâneas ou de memes se confundem com a “fala própria”, e aquele que enviou a mensagem primeira opera como o “adulto”, que autoriza o lugar de existência do infans, daquele que replica a mensagem enviada. Além disso, esse “eu” que está

¹³ Foucault cria a expressão Sociedade da disciplina quando detecta práticas discursivas como dispositivos de poder que moldam o corpo. Já Félix Guattari e Gilles Deleuze (1990) criam a expressão Sociedade do controle, detectando que esses dispositivos estariam no avanço do neoliberalismo, voltados para uma modulação do corpo, implicando um controle à distância e sobre si mesmo. Preciado se volta a essa questão sobre Sociedade da disciplina e do controle quando, ao recapturar o processo de criação pela indústria farmacêutica e entrada das pílulas anticoncepcionais no mercado, diz que literalmente “o corpo engoliu o poder”.

visível utiliza diversos aplicativos (apps) para que ele seja alguém diferente sempre, como, por exemplo, as ferramentas que criam máscaras instantâneas de cachorro nos selfs, ou que envelhecem o rosto numa fotografia ou ainda trocam o gênero do perfil do usuário. Tal dinamicidade, frissons visuais e sonoros, filtros prontos e outros aparatos, todos eles enaltecem o rosto. Estes tipos de apps podem colaborar para uma falsa ideia de que a noção de identidade é flexível, salienta a psicanalista Paula Sibilia em seu livro *Show do EU: a intimidade como espetáculo* (2008). Poderia adicionar aqui a nova ferramenta do whatsapp de acelerar a voz, por onde controlamos o tempo de escuta do outro que nos fala. Nas redes sociais, o que se vê é de uma crescente afirmação do “eu” se desenvolvendo como hábito, por ser uma ferramenta de exposição através de perfis individuais. As ferramentas funcionam de modo a produzir como o usuário aparece, o que fala e como fala, quem deleta ou cancela, gerando uma espécie de “eu” controlador reduzido a juízos de valor em operações de “curti” e “não curti”.

Portanto, a maneira como o perfil das redes opera sugere que estaria no rosto (e na cabeça) a revelação (e o esconderijo) de uma identidade? Já que dizem algumas teorias, que a construção de gênero é engendrada pela mente? Enfatizando ainda mais a dicotomia corpo/mente? Estaria no rosto (e em suas visualidades) a flexibilidade de uma identidade? Existe no uso dessas ferramentas uma demanda pela alteridade que o sujeito neoliberal fechado em si mesmo já não pode mais lidar? Se estas questões emergem, é possível supor que os dispositivos citados colaboram para uma experiência de alteridade achatada ao criarem hábitos que evitam o outro e o fora como diferença? O que temem “os” cabeças? Que sejam contaminados por alguma diferença que romperá a identidade, mesmo agora que ela seja (aparentemente) flexível?

Nestas condições, tais ferramentas colaboram com os mesmos padrões sexistas, racistas e generizadores da identidade que fragmentam o corpo, dividindo-o “de acordo com a qual cada órgão é definido por sua função” (PRECIADO, 2018, p.49).

Para explorar melhor como esses novos mecanismos continuam a produzir subjetividades conforme os saberes dominantes, esvaziando os sujeitos de seu “lugar de fala”, investi numa terminologia que compactua com a mesma criada pelo grupo MONART em 2017 (Renata poderá me corrigir). Elas criaram o termo transfake ao observar um fenômeno de “falsificação”, ridicularização e esvaziamento das subjetividades trans nos palcos de teatro. Aqui, utilizo a mesma noção, mas para observar que esse fenômeno também acontece na vida cotidiana e digital, e a esse caso nomeei, junto com meu amigo pesquisador e artista Andrei Bessa, de cisfake.

Ao contrário do que se possa pensar, a ideia não é identificar o esvaziamento de uma identidade que possui privilégio social, mas que as disputas por espaços de “fala”, visibilidade e atuação se acirram nas relações entre nós quando formações de grupos sociais se determinam a partir de modelos dados a priori, desconsiderando outras subjetividades e reunião de aliadas.

Como o prefixo “cis-” significa “do mesmo lado”, acrescento que Cisfake é um estereótipo, além de um esvaziamento da subjetividade, produzido por mecanismos do poder que agem fazendo um “corta e cola” de subgrupos por temas de interesse (como exemplo as chamadas comunidades do Facebook), criando o hábito de escolher dialogar com quem está do “mesmo lado”, e agem profundamente fabricando outras formas de seccionar a sociedade. Além disso, esse sistema de regras cisnormativas, em conformidade com o jogo neoliberal, pressupõe que o sujeito se identifique com sua materialidade corpórea, como se ela tivesse limites claros e apartados de um outro, como se os signos corporais não circulassem de forma deambulatória no próprio corpo, em outros corpos e no ambiente.

Ou seja, essa lógica que continua a criar mais segregações contra a vida comum e compartilhável parece se valer das mesmas operações coloniais.

O decapitado

Georges Bataille, filósofo francês criou a figura do Acéfalo, um monstro que teve a sua única cabeça decepada e deslocada para a parte do órgão sexual reprodutor. Ao fazer isto, Bataille desloca também o desenho de um rosto, da vida para morte, representado por uma caveira. A anatomia proposta por ele e Michel Leiris “reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte” (BATAILLE, 2013). Um monstro que teve sua cabeça cortada e nas suas partes baixas, por onde se nasce e excreta, é também por onde se nasce e morre. No mito de Bataille, em contraposição ao homem moderno e seu imperialismo dos órgãos sexuais enquanto determinação de gênero, não há pênis, nem vagina, mas uma caveira. Tal cabeça não corresponde ao sexo como consumo e produção, mas como excremento, lugar da evacuação, ou seja, da morte.

No rosto, temos a boca, um falante, e outros orifícios sensoriais como olhos, nariz, ouvidos em oposição à ossatura da parte baixa, chamada de sacro (bacia ou quadril) que vem do grego, *sacrum* e *sacré*, ou seja, sagrado, sugerindo o escritor francês uma correspondência oposta ao mundo ordenado e profano das partes superiores do corpo. Para ele, o mundo sagrado é o mundo da violência (morte e reprodução sexual). Ou

seja, a caveira como um duplo da cabeça relaciona os órgãos faciais aos genitais, tais como boca e ânus (os dois orifícios ligados por um tubo), um revelando a parte oculta do outro e interrogando a identidade humana.

Eliane Robert Moraes, em *Corpo Impossível* (2002), nos conta que Bataille propõe essa relação de altos e baixos do corpo não apenas com a cabeça e o sexo, mas também entre pés e mãos. As mãos a serviço da evolução intelectual, científica e econômica, servis ao mercado, habilitaram-se em dominar a natureza. Já os pés, escondidos em sapatos, no chão, estão próximos do lugar onde penetram as raízes da vegetação terrestre em oposição aos seus caules verticais. Além disso, nos macacos, os dedos e unhas das mãos são idênticos aos dos pés, ou seja, bestiais, porque servem-se para as mesmas coisas. Nos humanos, com as mãos livres, sobram-lhe outras atividades, como segurar e agarrar (MORAES, 2002, p.189-190), não dividindo mais essa tarefa com os pés. Pela cabeça, em direção ao Sol, tendemos à verticalidade, assim como as flores, enquanto os animais à horizontalidade. Mas não podemos esquecer que no interior do solo estão as raízes das plantas, “repugnantes e nuas como vermes” (BATAILLE apud MORAES, 2002 p. 196).

Bataille está o tempo todo entrecortando imagens do corpo humano com imagens de animais e plantas, subvertendo suas direções e sentidos num jogo labiríntico e de circulação. Sua intenção é propor uma tarefa de dispersão do humano de “si mesmo” até que ele perca a cabeça, e se desfaça de hierarquias, universalismos e certezas.

O trocadilho de “fala” (substantivo) com “falo” (primeira pessoa do singular do verbo falar) põe em jogo a relação do rosto de cima com o rosto de baixo, interligando a boca e o pênis. Vejamos aí a boca que representa o lugar da fala a partir do privilégio de quem tem a palavra. Se para falar é preciso possuir o saber da oratória, ao enfatizar os dejetos, o cuspe que tanto enoja e ao decepar a “cabeça de cima”, Bataille e Leiris imaginam o sacrifício da fala pelo domínio que os discursos têm sobre o sujeito. A caveira no lugar do sexo do Acéfalo não tem maxilar, não emite palavras, mas, se o fizesse, elas teriam a vivacidade do que perdura mesmo depois da morte. Nessa degolação, a imagem do Acéfalo instaura que o saber não está na cabeça, mas no corpo, no corpo decaptado. Esta decapitação é um corte na identidade, uma dobra em seu estado corporal. Não exatamente uma transição, de humano para monstro, admitindo esta dicotomia e uma direção ou flecha do tempo. Dessa forma, no pressuposto antropocênico, a humanidade continuaria sendo uma referência ontológica. Tal corpo decaptado é além do homem.

O pré-fixo “trans” que se acopla a categoria de gênero, é a operação de uma rede maior, que por risco e erotismo da língua, também opera por arestas menores.

Esta operação é de corte, decaptação. É ela quem dá movimento a rede. Se o vento é o ar em movimento, operar gênero é um corte laminar do vento na pele, na língua, no olho, na jugular. É trovoada. Como conjugar um deslocamento sem voltar a repetição binária e logocêntrica do falo? Ou, como sentir o vento e tra-voar?

O operador “trans” faz circular corporalmente os signos de gênero, erodindo mapas. O corte libera uma circulação, uma hemorragia do fora/dentro, dejetos, excremento, inversão de fluidos, inversão do fundo. Os órgãos sacrais circulam, profanam, se enredam sem superioridade entre si. O sexo antes animalizado e morto pelo racionalismo moderno, ao cair a cabeça, faz da animalidade e da morte uma soberania.

O “trans” de gênero é um operador coletivo de singularidades. A operação produz multidão de gênero.

O que esta operação faz? Ela faz migrar órgãos, sentimentos, significados, nacionalidades, conceitos. Trans é descentralização, onde o Outro, agora, circula. Uma operação de errância. O erro do nascimento, um acidente. O migrante de gênero abraçará o acidente de seu nascimento e sua fragmentação. Perseverará errante para que possa dobrar e desdobrar quantas vezes for necessário, desviando-se de atributos constantes e imutáveis, variando corpo selvagem.

Nascer é dobrar-se, é um corte. É dobrar-se dos parentes mais próximos, dobrar-se dos cavalos, dos caracóis, das pedras, dos corais, dobrar-se da água, das bactérias, da combustão do oxigênio, do hidrogênio. Nascer é multiplicar-se, é conjurar intensivamente 13 bilhões de anos, e mais. Nascer é tra-voar. Nascer não é respirar o futuro, mas contrabandeá-lo. Nascer é contrabandear a mesmice de nós mesmos. Este é o nascimento de uma criança que nasce sempre numa idade estranha.

Operar gênero é uma dobra, um movimento, um corte, em que descontinuamente a vida em mim só se torna singular porque se dá na multiplicidade que o corte provoca. Tal movimento não acaba, ele é incompleto e insistente. Ao passar por tais movimentos laminares, o vento segue laminando superfícies. *Traaá-voadas!* que ao dividir a língua ao meio, invagina o falo. Bifurcações. Um falo que fala abrindo-se. A operação de uma fala é abrir-se, e não fechar. Abrir uma massa, abrir um buraco em si, erodir. Abrir uma palavra não deveria ser uma constante fálica, mas uma variação contínua e

selvagem operando também por disrupção. Eu falo não é uma constante, é variação. Voz anal, erupção da morte para a vida.

3. Com-Penetrações¹⁴

Penetrando na carne, seca e despreparada, como num susto adentra-lhe a pele rompendo cada camada, célula por célula. Primeiro arromba-lhe a epiderme que é a camada mais superficial da pele, depois arrebenta-lhe a derme que por sua vez é a camada intermediária entre a epiderme e a hipoderme e por fim dilacera-lhe a hipoderme que é a camada mais interna constituída por células, fibras e vasos sanguíneos, um pouco a frente despejo todo o veneno de 2 ml que um dia me matará por tantas picadas que me diminuem os dias, mas ela também escorre o líquido que me liberta de todas as amarras, correntes e algemas que me viola e que me força a viver como fui designado pelo patriarcado cisheteronormativo branco. Distinto de quem me mapeei e me constituí.

Faço do faz de conta que uma picada me elevará ao ápice, assim como venho me lapidando fisicamente e socialmente politizando meu corpo, mas a cor que me faz o prato de comida que me põe a mesa não me permite brincar de faz de conta.

No processo da literatura menor dita por Deleuze em deferência ao Rizoma, em que diz respeito às conexões fluidas, sem começo ou fim, onde aprendizagem e o desenvolvimento da educação se dão em instantes e a todo instante de diversas formas, ligações essas que viabilizam o fazer rizoma. Sem propor caminhos ou soluções a educação menor que busca a integração dos saberes.

O rizoma aqui se dá a partir das transvivências, quanto a construção das transgêneridades de ontem e de hoje. Àqueles, cujo momento interage com a cultura, transposição da arte da negritude trans, conectando saberes em tom de resistência, propondo novas possibilidades de produção e recepção a partir das discussões desenvolvidas pela negritude trans.

A busca pela significância de nós mesmos/as dentro de tantos universos diferentes que contracenamos no dia a dia nos faz criar situações adversas, proporcionando

¹⁴ A partir da apresentação de Khalil Piloto: Professor Pedagogo, Khalil Piloto é Mestrando em Ensino e Relações Etnico-Raciais pelo PPGER na UFSB - Universidade Federal do Sul da Bahia, sob orientação da Profa. Dra. Dodi Tavares Borges Leal. Idealizador e Produtor do Sarará Trans, integrante do Coletivo Abayomi Casa de Cultura em Porto Seguro/BA.

caminhos, questionamentos, verdades, certezas, certezas essas sobre nós mesmos e nosso entorno.

Em *Un Apartamento en Urano*, Preciado (2019, p. 227) apresenta críticas ao cis-sistema que nos certifica como propriedade privada, ao nos aprisionar a estruturas pré-estabelecidas como o gênero que ocupamos assim como a mobília de uma casa que ocupa seu espaço designado.

Apresentando então como uma estrutura patriarcal e cisnormativa na qual vivemos acorrentados/as e onde cada signo representa uma definição de gênero, a qual se deve ocupar desde a concepção em seus primeiros momentos ainda como feto. Seria aqui uma possibilidade de repensarmos a cultura ocidental quanto à definição de gênero a partir da genitália propondo aqui a extinção da genitália como parâmetro de definição de gênero?

Segundo German (2019, p. 58) “o histórico patologizante dado às pessoas trans nos evidencia que o ambiente de produção acadêmica é hostil para esses sujeitos, que já encontram barreiras em se ingressar nesses espaços antes mesmo da graduação”.

Santana (2017, p. 22) contracenando com as falas da Jaqueline afirma, “o Cistema educacional brasileiro é fundado em exclusões que invisibilizam as diversidades corporais e identidades de gênero, caracterizando as colonialidades cisnormativas de saber, que restringem o acesso e a permanência de pessoas trans na academia”. A realidade para a transgeneridade é singular, entretanto existem pontos específicos qual o cis-sistema evidencia seus processos de exclusão social. O Departamento de Gênero e Diversidade (2020) destaca:

A falta de aceitação, acolhimento e respeito, além do preconceito no ambiente escolar geram obstáculos para o bom aproveitamento da educação formal e alto índice de evasão escolar entre as transexuais. O abandono escolar se torna, assim, uma forma de evitar os sofrimentos vivenciados na escola. De acordo com dados da RedeTrans, cerca de 82% das mulheres transexuais e travestis abandonam o ensino médio entre os 14 e os 18 anos.

Na representatividade compulsória do Cisheteronormativo o desenvolvimento curricular quanto a negação das diversidades de leituras de gênero limitando-se a cisbinariedade e todo o ambiente escolar entoando discriminações e preconceitos às pessoas transgêneras, desde o momento em que nós devemos lutar pelos direitos ao uso do nome social ou do banheiro de acordo com sua definição de gênero, ao se calar diante de situações discriminatórias entre discentes.

Em meados do fim do mundo que um conhecemos (MOMBAÇA, 2021), no ano de 2019 numa inquietação e como numa panela de pressão a todo vapor, ideias jorrando por todos os lados, surge o Sarará Trans. Um mexidão de tudo que perpassa por nossos cotidianos, performances, músicas, artes, audiovisual, palhaçaria, poesia, um palco de vivências e convivência entre pessoas trans e cis, negras e brancas. Um espaço que conjuga proporcionando o protagonismo da negritude trans, projetando suas vozes, seus feitiços e sabedorias.

O Sarará Trans foi idealizado as margens da sociedade, partindo da necropolítica aplicada em nossos corpos negros e trans, proporcionando um ponto de ancoragem a biotecnologia ao incitar a luta por espaços, produzindo subterfúgios quais o protagonismo da negritude trans possa hackear ocupando diversos ambientes profissionais negada pela necropolítica hegemônica.

4. A arte e a representatividade¹⁵

Introdução

“Ser travesti é lutar contra toda a humanidade”¹⁶

Essa escrita visa alargar os entendimentos sobre representatividade nas artes, através do olhar de uma travesti no e de teatro, não somente um olhar artístico, mas também científico, sou transpóloga¹⁷

Representatividade – substantivo feminino – qualidade de alguém, de um partido, de um grupo, de um sindicato ou movimento que representa os interesses do segmento ao qual se faz representante, por exemplo, os políticos, que são eleitos para “representar” o povo.

Na arte, significa se ver representado de forma positiva, e muitas pessoas não se reconhecem nessas representações, primeiro porque essas representações comumente são feitas de maneira estereotipada e desumanizadora. Segundo, que essas narrativas

¹⁵ A partir da apresentação de Renata Carvalho: atriz, diretora, dramaturga e transpóloga. Graduada em Ciências Sociais. Fundadora do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans); do Coletivo T (1º coletivo artístico formado integralmente por artistas trans) e do Manifesto Representatividade Trans (que visa a inclusão e permanência coletiva de artistas trans nas artes e pede uma pausa na prática do transfake).

¹⁶ Pelúcio, Larissa - Abjeção e Desejo - pág. 236

¹⁷ Uma travesti ou pessoa trans que estuda a corporeidade, historicidade e transcestralidade do corpo trans/travesti.

afetam diretamente indivíduos com fenótipos e/ou características semelhantes do grupo representado, e assim, comprometendo o convívio e a respeitabilidade social desses indivíduos no seu cotidiano. Mas a representatividade também denuncia e revela as ausências, as exclusões, as fobias, (pré)conceitos e as estruturas sociais.

A arte, e com isso, o teatro sempre foi/é conhecido por ser um espaço democrático, e muitas vezes, um lugar de reivindicações políticas e de denúncia das opressões vigentes da época, e portanto, seria um espaço de liberdade e contra atitudes anti-democráticas. Mas as reivindicações e lutas por representatividade nas artes, talvez, sejam tão antigas quanto o teatro.

O início - Ágora

Século VI - IV a.C - Grécia - O teatro nasce e já nasce excludente por natureza, representar só era permitido aos homens cisgêneros. A participação das mulheres cisgêneras em espetáculos teatrais era estritamente proibida. E as personagens femininas eram interpretadas por homens cisgêneros, que usavam máscaras e vestimentas ditas femininas para dar vida a essas personagens. Inclusive era raro ver mulheres na plateia. O teatro não era lugar de mulher. As mulheres mal podiam falar em público, a oratória era considerada uma atividade masculina, e eles, os homens, elegem o seu Deus no teatro, como espelhos de si. É Dionísio... Evoé Baco. Um clubinho restrito regado a uvas e vinho.

Depois de mais ou menos 2.200 anos sem registros de mulheres cisgêneras no teatro.

Século XVII - com o surgimento da “Commedia Dell’Arte” na Itália, e na França da “Comédie Française”, mulheres cisgêneras brancas passaram a ocupar os palcos, depois de alguns séculos proibidas, mesmo assim, muitas tiveram seus registros profissionais como prostitutas - deixando-as com “má-reputação”.

Evoé Thérèse du Parc - La Champmeslé¹⁸- “Phedre”¹⁹

No Brasil, a rainha Maria I de Portugal proibia inclusive que papéis femininos fossem representados nas escolas, com exceção dos religiosos. As mulheres cisgêneras brancas começaram a ocupar os palcos brasileiros, primeiro com as atrizes europeias, com a vinda de D. João VI para o Brasil.

¹⁸ É o primeiro nome feminino no registro da história do teatro (1633 - 1668).

¹⁹ Texto do escritor e poeta francês Jean Racine(1639 - 1699), onde Thérèse interpreta a protagonista Fedra.

Com o processo de colonização dos europeus em países das Américas, Ásia e África a partir do séc.XVI, e como lembra Raewyn Connell, a colonização tem gênero e cor, o homem branco cisgênero, e isso, afeta todas as estruturas sociais dos países colonizados. E quando o patriarcado cisgênero invade o mundo, ele impõe suas regras.

O continente Africano sofre com a desumanização e o sequestro do seu povo para serem escravizados em países hegemônicos e suas colônias. O Brasil foi o último país no mundo a “abolir a escravidão”, em 1888. Pessoas negras/pretas foram por séculos proibidas de entrarem nas plateias dos teatros, imagine pisar em um palco.

A arte tem cor e identidade: Branca e cisgênera.

Em 1944 no Rio de Janeiro, Abdias do Nascimento²⁰, buscando representatividade negra nas artes cênicas funda o TEN - Teatro experimental do negro (1944 - 1961) com arte e educação. Nascimento deu protagonismo dentro e fora dos palcos para artistas negros e lutou para o fim da prática do blackface²¹. O grupo levou a luta antirracista à Constituinte de 1946 e influenciou a proposição da Lei Afonso Arinos, primeira legislação voltada a coibir o racismo. E foi um ponto de marca importante na história do teatro brasileiro.

A partir de 1999, a atriz Zezé Motta, cansada de ouvir que não existiam artistas negros preparados, pensa no site - Centro de informação e documentação do artista negro brasileiro (não está mais no ar), uma marca fundamental para o audiovisual, mas principalmente, para televisão.

A luta por representatividade negra nas artes, depois de centenas de anos, está surtindo efeito e conseguimos enxergar algumas mudanças nos últimos anos, mas ainda falta muito para uma equidade de oportunidades.

A arte fortaleceu e construiu narrativas que auxiliaram na desumanização de alguns corpos e vivências, ou seja, os artistas foram responsáveis na construção desse imagético do senso comum, então nós, os artistas, precisamos ser responsáveis na (re) construção desse imaginário.

MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans.

Em março de 2017 em São Paulo, artistas trans/travestis se unem e lançam o

²⁰ Ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos humanos e da população negra

²¹ Prática em que artistas brancos, pintam seu rosto de negro, para representá-los de maneira estereotipada e recreativa.

MONART., um movimento de arte, educação e política que busca a representatividade coletiva de artistas trans/travestis nos espaços de atuação e criação artística, empregabilidade, permanência continuada, respeitabilidade social e ética, visando a naturalização e a restituição da humanidade dos corpos, identidades e vivências trans/travestis.

Quando artistas trans/travestis reivindicam representatividade trans/travesti nas artes, buscam também representatividade trans/travesti em todos os espaços sociais.

O MONART tem início com o lançamento do “Manifesto Representatividade Trans – Diga NÃO ao transfake”, hoje, “Manifesto Representatividade Trans” – Diga SIM ao talento trans”²²

O movimento surge da urgência de conversarmos de forma ética sobre a exclusão histórica de artistas trans/travestis nas produções artísticas, mas também é um espaço de encontro, de (re) conhecimento, proposições, lutas e afeto. Hoje com mais de 170 artistas trans/travestis, de todo o Brasil, de várias linguagens artísticas, que juntas, questionam os espaços destinados aos corpos trans/travestis nas artes.

“Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás”²³.

A representatividade trans/travesti e as artes C(IS)ênicas.

“O que chamamos de representatividade refere-se a participação de minorias em espaços de poder e prestígio social, inclusive no interior dos centros de difusão ideológica como os meios de comunicação e academia”²⁴.

Há no imaginário do senso comum uma ideia pré-estabelecida do que é ser uma pessoa trans/travesti, uma construção social legitimada pela Ciência, pelo Judiciário, pela Religião e pelo próprio Estado que afirmavam/afirmam essas imagens/narrativas, Esse conjunto de imagens vem sendo constantemente reproduzido pelas artes e pela mídia em jornais, revistas, no rádio, na literatura, no cinema, no teatro, na música, mas, principalmente, na televisão, que há décadas é o principal meio de informação e comunicação de massa, através do qual, muitas pessoas não-trans tiveram contato/ conhecimento sobre pessoas trans/travestis pela primeira vez.

²² Os dois manifestos estão na página do movimento facebook/representatividadetrans.

²³ Rosa, João Guimarães - Grande Sertão Veredas - pg. 220.

²⁴ Almeida, Silvio - Racismo Estrutural - pg.109.

“É por meio da cultura popular que haverá a naturalização da discriminação no imaginário social”²⁵.

Esse imagético estereotipado e transfóbico sobre pessoas trans/travestis “estão presentes nas mentes de praticamente todas as pessoas e atuam de forma incessante dentro do nosso universo cultural”²⁶, influenciando a percepção de todas as pessoas, inclusive das pessoas trans/travestis sobre si mesmo e/ou sua comunidade.

Estereótipos, neste caso, seriam as impressões, opiniões ou imagens preconcebidas generalizadas e simplificadas que se estabelecem como referencial, sem conhecimento profundo sobre algo, alguém ou um grupo de pessoas.

Em “O perigo de uma história única”, Chimamanda Ngozi Adiche afirma que “o problema dos estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história (...) Mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar e é isso que esse povo se torna”

É pela repetição desses estereótipos, dessas histórias e narrativas, e ainda pior, como únicas existentes.

O estereótipo está ligado à lógica do estigma e:

“Estigmas são responsáveis pela construção de identidades sociais culturalmente desprezadas porque designam pessoas supostamente diferentes ou inferiores (...) Estereótipos não são meras percepções inadequadas sobre certos grupos de indivíduos. Eles possuem uma dimensão política, pois são meios de legitimação de arranjos sociais excludentes”²⁷.

A representatividade trans visa ampliar as narrativas e histórias que rodeiam os corpos trans/travestis nas produções artísticas, e dentro dela os papéis destinados a artistas trans/travestis nessas produções. Este apontamento não seria e não é, uma recusa a papéis e/ou que artistas trans/travestis não poderiam mais representar personagens como: de prostitutas, criminosas ou bandidos, enfermas(os), assassinadas(os) ou assassinas (os), mas que essas narrativas não sejam as únicas existentes. Joice Berth arquiteta e urbanista no seu livro Empoderamento, diz: “Precisamos nos ver de forma positiva, literalmente, pois essas imagens vão ressignificar o imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído”²⁸.

²⁵ idem 10 - pg.69.

²⁶ Moreira, Adilson - Racismo Recreativo.

²⁷ idem 12

²⁸ Berth, Joice - Empoderamento

Naturalizar os corpos trans/travestis com narrativas e personagens positivos como:doutores, professores, artistas, cientistas, advogados, juízes, políticos, em cargos de chefia, com envolvimento afetivos, com família e etc.. fazendo com que, ser uma pessoa trans/travesti seja apenas uma das partes da formação do indivíduo que compõe esse grupo. Reforçando a pluralidade e diversidade da travestilidade/transexualidade, naturalizando essas vivências.

“A representatividade é importante no campo da formatação da subjetividade, ou seja, a representatividade é fundamental porque nos ajuda a entender que existem alternativas. Quando a gente cresce em um meio, em uma cultura, em um tempo a gente tem horizontes mais ou menos delimitados. E a representatividade é a expansão desse horizonte. É descobrir , sendo assim, eu também posso chegar lá. É pensar que agora que eu vi que alguém já trilhou esse caminho. Eu sei que o caminho existe, e talvez, eu possa trilhá-lo e trilhando eu posso descobrir outro caminho” - Rita Von Hunty drag queen.

E se vivemos em uma sociedade estruturalmente transfóbica, podemos afirmar que a arte é transfóbica, e conseqüentemente, os artistas o são.

Ninguém passou ileso por essas estruturas, e portanto, a arte que produzimos tem grande potencial em ser transfóbica, mesmo a produzida por pessoas trans/travestis. “O colonialismo significa que nós sempre devemos repensar tudo”.²⁹

“Acho que por muito tempo a forma como pessoas trans foram representadas na tela sugeriu que não somos reais, sugeriu que somos doentes mentais, que não existimos. E ainda assim, aqui estou eu. Ainda assim, aqui estamos e sempre estivemos”.³⁰

E se essas representações são depreciativas, precisamos e devemos questioná-las. “Para além de simplesmente ocupar espaços, é necessário um real comprometimento em romper com lógicas opressoras”³¹

Representatividade Importa?

“A representatividade é sempre institucional e não estrutural”, frase do livro “Racismo Estrutural” do pós-doutor em direito Silvio Almeida que pergunta: “Representatividade importa?”, e diz: “A representatividade pode ter dois efeitos importantes no combate a discriminação:

²⁹ hooks, bell - Olhares negros raça e representação.

³⁰ Laverne Cox - documentário “Disclosure” - 2020

³¹ Ribeiro, Djamila prefácio - Mulheres, raça e classe - Angela Davis

1. propiciar a abertura de um espaço político para que as reivindicações das minorias possam ser repercutidas, especialmente quando a liderança conquistada foi resultado de um projeto político coletivo.
2. dismantelar as narrativas discriminatórias que sempre colocam minorias em locais de subalternidade. Isso pode servir para que, por exemplo, (pessoas trans/travestis)³² questionem o lugar social que o imaginário (transfóbico)³³ lhes reserva(...)

Ademais, a representatividade é sempre uma conquista, o resultado de anos de lutas políticas e de intensa elaboração intelectual dos movimentos sociais que conseguiram influenciar as instituições (...) Por isso, não é incomum que instituições públicas e privadas passem a contar com a presença de representantes de minorias em seus quadros sempre que pressões sociais coloquem em questão a legitimidade do poder institucional”.

Mas não é porque uma pessoa trans/travesti está em um lugar de prestígio social e /ou destaque, significa que ela tenha poder, e muito menos, que a população trans/travesti esteja no poder, ou mais, que a transfobia desse espaço tenha sido extinta e “isso não implica que ele terá poder suficiente para alterar as estruturas políticas”³⁴.

Muitas pessoas trans/travestis são cooptadas pela cisgeneridade, fazendo com que essas pessoas defendam o olhar cisgênero sobre corpos trans/travestis e a representatividade desses corpos, e com isso, são favoráveis a prática do transfake, e na grande maioria das vezes, essas pessoas trans/travestis cooptadas não são ligadas ao campo artístico.

“A representatividade nesse caso tem o efeito de bloquear posições contrárias ao interesse do poder instituído e impedir que as minorias evoluam politicamente, algo que só é possível com o exercício da crítica.”³⁵

E mais, existem representatividades que não representam, ou seja, a pessoa que pertence ao grupo minorizado não tem um compromisso político com as pautas e lutas da população que “representa” ou deveria representar, mesmo que, essa pessoa tenha sido alçada a este lugar por uma luta coletiva antiga.

³² Troca de pessoas negras por pessoas trans/travesti.

³³ Troca da palavra racista por transfóbico.

³⁴ idem 10

³⁵ idem 12

“Primeiro, porque a pessoa alçada à posição de destaque pode não ser um representante, no sentido de vocalizar as demandas por igualdade do grupo (...) ao qual pertence (...) Cultiva-se a falsa ideia de que membros de minorias pensam em bloco e que não podem divergir entre si”³⁶

Transfake e Blackface

Transfake – é a prática onde artistas cisgêneros interpretam personagens trans – inspirada na palavra blackface, mas diferentemente dela, que só era praticado na comédia e no humor, o transfake é praticado na comédia e no drama. Devido a essa diferenciação a palavra foi muito criticada, pois o blackface era praticado para depreciar e ridicularizar pessoas negras/pretas através do riso. Vale salientar que a prática do transfake, mesmo em produções dramáticas, comumente usam histórias e narrativas depreciativas, estereotipadas, viciadas, desumanizantes, e mais, muitas dessas representações “dramáticas” provocam o riso

Então, se artistas brancos pintarem seu rosto com maquiagem preta para interpretarem personagens negros/pretos em histórias dramáticas, será válido?

A interseccionalidade e a igualdade dessas palavras está no seu conceito principal, ou seja, essas práticas corroboram para a exclusão desses corpos nos espaços de atuação nas produções artísticas e fortalecem estereótipos derogatórios, viciados, e comumente, cheios de conteúdo transfóbico.

A prática do transfake

“Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, porque você me impediria de completar a minha medida”³⁷.

Mesmo em trabalhos delicados que narram com responsabilidade histórias de pessoas trans/travestis, mas que existe a prática do transfake, essas produções corroboram com a manutenção da estrutura que exclui artistas trans/travestis dos espaços de atuação, dificultando a permanência desses artistas nas artes. É preciso salientar que, não é um debate apenas sobre os indivíduos que fazem tal prática, mas sim, das estruturas bem alicerçadas do cissexismo, portanto, artistas trans não

³⁶ Idem 10

³⁷ Truth, Sojourner - Eu não sou uma mulher? Tradução Jaqueline Gomes de Jesus - Ed. Nandyala - Pg.46.

estão pautando a qualidade artística dessas produções, mas sim, empregabilidade, profissionalização, permanência, proporcionalidade e oportunidades no mercado artístico.

Talvez algumas pessoas não se interessem por representatividade, porque não tem o mínimo de interesse em mudar um mundo que o privilegia tanto. Judith Butler no seu livro “Vida Precária diz:

“As pessoas que não tem oportunidade de representar a si mesmas, correm o grande risco de serem vistas como menos humanas, de serem tratadas como menos humanas ou mesmo de não serem vistas”

O MONART propõe aos artistas cisgêneros uma pausa na prática do transfake pelos próximos 30 anos, e que produções artísticas incluam artistas trans/travestis nos espaços de atuação e criações artísticas. A artista e travesti Claudia Wonder comenta sobre a prática do transfake, anos antes do movimento por representatividade trans/travesti existir, Wonder diz:

“Pedro Almodóvar representou muito bem o preconceito com os artistas trans em seu último filme, “Má educação”, em que o personagem principal, que é um ator, vai procurar um (sic) travesti que faz imitação de Sarita Montiel para fazer um laboratório. Porque ele, o ator, representará, em seu próximo filme, exatamente um (sic) travesti que imita a diva. Quando a verdadeira travesti pergunta porque ela não pode fazer o papel, já que a personagem era ela mesma, o ator retruca com simplicidade: “Mas você é só um veado!”

Mas em muitos casos a prática do transfake traz benefícios aos artistas cisgêneros.

Ascensão - Artistas cisgêneros ao interpretarem personagens trans/travestis - na grande maioria das vezes - tem as suas carreiras alavancadas, com indicações nos principais prêmios do gênero produzido. Só lembrarmos das últimas produções artísticas com atores cisgêneros que praticaram o transfake. Quantos não foram premiados? Muitos consolidam suas carreiras após interpretar esses personagens. Por outro lado, produções com artistas trans/travestis como protagonistas, ou com personagens relevantes na história/estória, comumente são esquecidos nessas premiações.

As identidades e vivências trans/travestis são vistas como anormais, animais e tão fora dos padrões “aceitáveis”, que artistas cisgêneros ao interpretarem personagens trans/travestis seria um grande ou o maior desafio da sua carreira, e por conseguirem esse feito, são aclamados como grandes atores.

Os artistas alegam:

Censura - Muitos artistas acusam o movimento de artistas trans de praticarem a censura. Primeiro censura é ser impedido, por forças maiores de realizar algo, e pessoas cisgêneras que praticam ou praticaram o transfake nunca foram impedidas de se apresentarem. Segundo, para haver censura é necessário ter uma relação de poder sobre alguém e/ou um grupo de pessoas. E definitivamente, a hegemonia é cisgênera. Questionar, fazer apontamentos, abrir discussões ou não concordar com um produto artístico não é censura, é crítica, e ela consiste em examinar, analisar e avaliar minuciosamente um produto artístico.

Justificativas para a prática:

Histórico - A grande maioria das produções artísticas com a prática do transfake, ao serem questionadas apontam o seu histórico artístico na tentativa de “validarem” sua prática. Apresentam seus trabalhos, os temas que abordam e estudam, e geralmente, do quão importante foi ter abordado esse tema para o seu público, ou para o artista cisgênero por querer “se desafiar” na carreira. A cisgeneridade artística não vê pessoas trans/travestis como capacitadas para desenvolver produtos artísticos de qualidade ou como produtoras de intelectualidades, teorias ou conceitos no fazer artístico, pois os cisgêneros naturalmente se sentem superiores às pessoas trans/travestis e com isso, já partem do princípio que esses artistas não poderiam ter nada a ensinar ou propor, bloqueando a escuta.

Mas vale sempre lembrar que esse não é um debate sobre capacidade ou currículo artístico, e sim, sobre uma prática de exclusão das pessoas trans/travestis nas artes.

Limitação - Muitas pessoas questionam se não seria limitar os artistas trans/travestis que só interpretem personagens trans/travestis. Esse pensamento que é limitado, vê a travestilidade/transexualidade como singular e única, sem diversidade e pluralidade.

Então um ator cisgênero que em toda sua carreira só interpretou personagens de homens cisgêneros, seria limitado também? Não, pois a pluralidade e diversidade cisgênera é natural

É óbvio que artistas trans/travestis querem apenas interpretar e realizar seu ofício, mas se artistas trans/travestis não conseguem interpretar nem personagens trans, imagina serem pensados/lembrados para interpretar personagens cisgêneros.

Quantos artistas trans/travestis estão em produções artísticas interpretando personagens cisgêneros?

A verdade travesti

Humanidade - Quando um corpo não é enxergado com humanidade, ele fica inverossímil para as artes, cabendo apenas os papéis específicos que reforçam a subalternidade desses corpos.

Personagens que não são especificados como : homem negro, travesti, originário, com deficiência, gordo entre outros - os artistas convocados são preferencialmente cisgêneros, brancos, magros, sem deficiência e com uma heterossexualidade pública, dificilmente um corpo marcado é pensado para personagens sem marcadores.

Como esses corpos marcados são enxergados no campo artístico como não humanos e/ou inferiores, esses artistas marcados não teriam capacidade de dar vida e humanizar uma personagem.

São muitas camadas que envolvem um corpo marcado borrando sua imagem e prestígio social, então tudo produzido pelo corpo marcado fica sem credibilidade, desvalidando assim, o seu trabalho artístico.

Imitação - Quando artistas trans interpretam personagens trans, não é enxergado pela maioria das pessoas como uma atuação, e sim, como uma imitação, pois artistas trans/travestis “são iguais” às personagens, e com isso, seu trabalho não é profissional, pois não se utilizaria de técnicas de interpretação. Mas esse tipo de questionamento não é direcionado aos artistas cisgêneros.

Quando as atrizes cisgêneras interpretam personagens de mulheres cisgêneras, elas também estão se imitando?

A travestilidade/transexualidade, mais uma vez vistas como singulares, conheceu uma pessoa trans/travesti conheceu todas.

Talento - Toda luta por representatividade trans/travesti a cisgeneridade responde : Mas esses artistas existem? Eu não conheço. Procuramos muito, mas não encontramos nenhum com este perfil e/ou não encontramos ninguém “preparado” para a personagem.

Personagens trans/travestis, geralmente, são cheios de aptidões, mas artistas trans, comumente, nunca estão aptos e/ou não possuem “técnicas” de interpretação

suficientes, e por isso, são preteridos. O corpo trans é visto como incapaz, despreparado e desqualificado.

Como resposta:

Personagem sem relevância - Geralmente produções no audiovisual com a prática do transfake, tem no elenco de apoio pessoas trans/travestis, comumente personagens sem núcleo, sem cenário, sem uma história significativa na trama, muitos não possuem nome e se você retirá-los não altera em nada a história. As cenas geralmente são para compor o fundo ou para auxiliar a performance do artista cisgênero, uma espécie de escada (e não há nada em ser escada, talvez os artistas trans/travestis também só queiram subí-las e usá-las)., apenas para trazer verossimilhança a cena e “mostrar” que esta produção foi “inclusiva” – o corpo subalternizado de estimação, usado como totem sempre que são questionados –, dando a impressão de mergulho no universo trans/travesti. Muitas dessas “participações” não possuem diálogo, quando possuem são falas curtas, ou respondendo alguém e/ou apenas com interjeições

E esses apontamentos, de forma nenhuma, visa desqualificar, diminuir ou responsabilizar artistas trans/travestis que participaram dessas produções.

O mito do corpo neutro e da liberdade artística.

Muitos artistas e não artistas também questionam que a representatividade trans/travesti fere a liberdade artística de criação dos artistas (por isso alegam censura). Mas essa liberdade artística alcança e é igualitária e equânime com todos os artistas?

O corpo do ator/atriz é um espaço de criação, e a partir dele, tem início a construção da personagem do zero, limpo, “vazio” – o corpo neutro do ator/atriz. Basicamente, o corpo do ator/atriz seria uma tela em branco para a criação de qualquer personagem independente de identidade, corporeidade, idade, peso, não humano (como animais e objetos) e etc, e por isto, é dito que o ator/atriz não tem sexo, dando um aspecto de liberdade ampla, geral e irrestrita à interpretação.

É óbvio que todos os artistas trans/travestis acreditam no poder lúdico que a arte e a interpretação tem, isso é inegável. A questão é: qual corpo é permitido ser livre para representar todos os outros?

O corpo universal é do gênero masculino, branco, cisgênero, magro, sem

deficiência, e preferencialmente, tem que performar uma heterossexualidade publicamente.

A universalidade é uma episteme que só serve a quem tem superávit de oportunidades.

A representatividade é a luta do corpo não universal que pretende ampliar a liberdade artística e o corpo neutro para todos os corpos. Sobre democracia Walter Benjamin diz: “Nenhum sacrifício pela nossa democracia é demasiado grande, menos ainda o sacrifício temporário da própria democracia”.

Não é retirar o direito de representar. É alargar o espaço cênico. É permitir que essa “democracia cênica” se estenda a todos os corpos, identidades e vivências.

É óbvio que pessoas trans/travestis podem/devem fazerem todos os personagens cis e trans, mas o fato dessas pessoas serem trans/travestis retira a possibilidade de realizarem qualquer tipo de personagem, inclusive os trans/travestis.

Hoje é praticamente impossível produções artísticas sem a presença de mulheres, e a grande maioria delas são brancas, cisgêneras, magras, jovens, sem deficiência, e preferencialmente, ser um símbolo de feminilidade e beleza

O debate não é a subtração da liberdade e democracia cênica dos atores, muito pelo contrário, queremos que ela chegue a todos os artistas, para enfim, desmarcarmos os corpos subalternizados no espaço artístico, e assim, um espaço mais equânime para todos os artistas. Talvez a luta por representatividade não seja importante para alguns artistas e/ou não tenham interesse neste assunto, porque esse CISTema, ainda os privilegiam muito.

O muro G

“Assim por mais proximidade que tenhamos de uma travesti e de seus relacionamentos, não temos a garantia de que nosso olhar não esteja borrado pela construção social, cultural, moral e religiosa”³⁸

O debate da representatividade nas artes cênicas encontra uma barreira, e esse muro tem identidade e orientação sexual: os homens cisgêneros e gays, que por fazerem parte da mesma sigla TLGBQIA+, isso serviria de escudo para uma suposta simetria dessas vivências e identidades, e com isso, teriam “essa permissão” de falarem por todas as letras que compõem o movimento, e alegam:

³⁸ Müller, Magnor Ido - Lá em casa a gente conversa - pg.70

— Somos todos aliados... Irmãos e irmãs da mesma luta... Nós entendemos e/ou compreendemos suas dores... O nosso “inimigo” é outro.

Comumente negam suas atitudes e/ou falas transfóbicas, nunca se enxergam como tal, e recorrem à máxima: — Eu não sou transfóbico... Eu conheço e/ou sou amigo de uma/umas pessoa(s) trans – a pessoa trans/travesti de estimação.

Muitos desses artistas cisgêneros e gays recorrem às pessoas trans/travestis - muitas sem nenhum envolvimento com a arte, e conseqüentemente, sem nenhum conhecimento técnico ou artístico - mas são convocadas para “validarem” o transfake do artista cisgênero amigo, preferencialmente as pessoas trans/travestis com academia.

Além de suas práticas confundirem, ainda mais, essa diferença entre homossexualidade x transgeneridade, reforçando que pessoas trans/travestis podem “viver como homens” á luz do dia e/ou que identidades de travestis e mulheres trans são masculinas.

Mas esses atores do séc.XXI, nos lembram os artistas do surgimento do teatro que construíram suas carreiras com personagens femininos durante séculos, e provavelmente, todas as vezes que mulheres questionaram seus lugares nos palcos, esses artistas sentiram suas carreiras ameaçadas e apoiavam a proibição das mulheres, pois com a entrada das mulheres, os papéis femininos seriam destinados a elas.

O teatro perdeu com a entrada de mulheres cisgêneras?

Os homens cisgêneros deixaram de interpretar papéis femininos, e com isso, de brincar de feminino e masculino em cena?

Acredito que, esses artistas cisgêneros e gays temem é “perder a liberdade” de ser masculino e feminino em cena, mas isso foi e sempre será permitido aos corpos de homens cisgêneros.

O movimento pede uma pausa na prática do transfake (mesmo as que contém boas intenções) e não uma proibição aos homens cisgêneros de “serem” mulheres, vestirem roupas ditas femininas ou borrarem o masculino x feminino em cena. O debate é outro.

E definitivamente, não, os homens cisgêneros gays, mesmo as gays pintosas mais afrontosas, não conseguem mensurar o que é ser um corpo trans/travesti no espaço artístico, podem haver algumas compreensões nas intersecções, mas as pessoas cisgêneras, mesmo as LGB, nunca saberão o tamanho da opressão da transfobia.

‘E se falamos, podemos falar sobre tudo, ou somente o que é permitido falar?’³⁹

“Pode o subalterno falar?”⁴⁰

A fragilidade Cisgênera - ⁴¹

É o comportamento de pessoas cisgêneras quando são confrontadas sobre suas idéias em relação a travestis e pessoas trans e/ou sua transfobia

“Este ambiente isolado (mediado por classe, instituições, representação cultural, mídia, livros, propagandas, discursos dominantes e etc). Constrói a expectativa⁴² das pessoas cisgêneras, principalmente as de vivência branca “de se manterem dentro de uma zona de conforto (social), ao mesmo tempo em que diminui a capacidade de tolerância ao estresse causado pelo assunto”⁴³, revelando a fragilidade cisgênera.

Quando pessoas trans/travestis “não querem compartilhar suas histórias ou responder questões sobre suas experiências”⁴⁴ corporais, estéticas, de vida e/ou falar sobre transfobia, gênero ou sexualidade para as pessoas não-trans. A cisgeneridade muitas vezes esperam que pessoas trans/travestis estejam dispostas a educá-las em relação a assuntos sobre travestilidade e/ou transexualidade – um WikiTrans – para saciar a curiosidade cisgênera a qualquer hora e momento, e quando são negados sentem-se “frustrados ou desobedecidos”⁴⁵

Muitas pessoas cisgêneras ao descreverem as intervenções anti-transfóbicas e/ou a luta por representatividade trans nas artes a nomeiam de violentas, “porque se trata de mais um exemplo de como a fragilidade” cisgênera “perverte e distorce a realidade. Empregando termos que sugerem e evocam discursos históricos”⁴⁶, por isso as pessoas trans/travestis são geralmente acusadas de violentas, agressivas, bélicas ou mal educadas, talvez falte sensibilidade e empatia com essas vivências que são violentadas diariamente, a violência é parte constituinte da identidade travesti/trans. Com um mundo que só as(os) hostilizam, nós poderíamos esperar o que como retorno?

³⁹ Ribeiro, Djamila - Lugar de Fala (2018)- ed.Pólen - pg.77

⁴⁰ Spivak, Gayatri Chakravorty - Pode o subalterno falar? (2010) - Ed. UFMG

⁴¹ Inspirado no texto Fragilidade Branca de Robin DiAngelo

⁴² idem 27

⁴³ idem 27

⁴⁴ idem 27

⁴⁵ idem 27

⁴⁶ idem 27

Todes notaram com a pandemia do coronavírus que a obrigação ao isolamento doméstico, o afastamento social, o evitar do contato físico e a proibição de frequentar ambientes com muitas pessoas afetam a saúde mental e corporal de todes, mas esta é a realidade diária na vida das pessoas trans/travestis antes da pandemia, pautadas de exclusões, negações, desprezos, desrespeitos e violações de direitos, agressões físicas, tentativas de homicídio, situações constrangedoras e vexatórias deixando essas pessoas com a saúde mental debilitada, e com isso, há um número elevado de pessoas trans/travestis que vivem/viveram em estado depressivo. A morte e o receio de uma agressão a qualquer momento acompanham as pessoas trans/travestis por toda sua vida.

Com isso, as pessoas ditas progressistas, que lutam por direitos humanos e por uma sociedade mais equânime, precisam aprender a escutar também os gritos de pessoas historicamente subalternizadas, pois esses gritos contém desespero, pedido de socorro, um histórico de violência, exclusões e rejeições. Esses gritos revelam mais dor que violência. É o grito da urgência

“O problema não é nunca ter pensado sobre isso antes, mas sim reagir com negação e querer controlar o modo de expressão de quem teve muito menos oportunidade de ser ouvido”⁴⁷.

As narrativas, estereótipos e arquétipos de travestis e pessoas trans nas artes

“Para além da reivindicação justa por representatividade, também se deve questionar o modo como estamos sendo retratados”⁴⁸.

1 - Da Estética :

Estética Masculina - utilização de narrativas e performances que reforçam e atribuem a identidade de mulheres trans/travestis a uma identidade masculina.

Nas grandes produções os atores cisgêneros que interpretam personagens trans, geralmente são reconhecidos pela beleza e virilidade corporal masculina.

Comumente tem a cena da retirada da peruca, e sempre, ao revelar seu próprio cabelo, é notável um corte tipicamente masculino, o esverdeado da barba na maquiagem e a evidência dos músculos.

E quando as atrizes cisgêneras interpretam personagens trans/travestis

⁴⁷ idem 27

⁴⁸ Ribeiro, Djamila - Pequeno Manual Antirracista - pg.74

comumente deixam a voz mais grave, usam próteses, enchimentos no rosto e corpo e são mais “exageradas” nos movimentos, gestos e falas.

Estética Feminina - utilização de narrativas e performances que reforçam e atribuem a identidade de homens trans e pessoas trans masculinas a uma identidade feminina.

Nas grandes produções as atrizes cisgêneras que interpretam personagens trans, geralmente são reconhecidas pela beleza e feminilidade.

2 - Da Farsa:

As narrativas permeiam a identidade trans/travesti vista como uma farsa, que supostamente estaria tentando enganar alguém, reforçando a ideia de que nossa identidade não é válida, é fictícia, fantasiosa ou que somos uma mentira, e portanto, nossas vivências não seriam dignas de respeito.

Como ainda há uma confusão entre homossexualidade e travestilidade/transexualidade, artistas cisgêneros ao interpretarem personagens trans contribuem com essas narrativas ficcionais sobre nossas vivências Além de artistas cisgêneros criarem as suas próprias trans/travestis – sem conhecimento aprofundado e/ou uma personagem real como inspiração – alimentando histórias fantasiosas e exotificantes sobre essas vivências.

3 - Criminal:

O corpo travesti/trans visto como criminoso, culpado, perigoso, violento, agressivo, anti-social, selvagem e que precisa ser combatido a todo custo. Essas narrativas reforçam a ideia de que corpos trans/travestis não estão preparados para viverem na esfera pública, por não serem corpos confiáveis, incapazes de uma convivência social harmoniosa.

Nas produções com personagens trans/ travestis comumente fazem uso de drogas ilícitas ou são ligadas ao tráfico, presidiárias(os) e/ou que roubam ou furtam, muitos serial-killers se utilizam do “disfarce”, ou seja, homens “se vestem de mulher” para matar. E geralmente, as personagens trans/travestis morrem de forma suspeita e/ou misteriosa e muitas narrativas a vítima também é suspeita, simplesmente pelo fato de ser uma travesti. Porque acredita-se que pessoas trans/travestis cometem atos ilícitos e atitudes criminosas naturalmente.

4 - Sexual:

A fetichização do corpo trans/travesti sendo constantemente hiper-sexualizado, visto como promíscuo, insaciável, pecaminoso e feito exclusivamente para o sexo. O corpo pornô.

Personagens de prostitutas são as mais comumente entre as atrizes trans/travestis, e muitas são apenas utilizadas para compor cenas em locais de prostituição, trazendo “realidade” para a performance do artista cisgênero e/ou para compor um ambiente sombrio e perigoso por onde um personagem passa.

A indústria pornográfica - É na indústria do pornô onde encontramos um número elevado de atores trans/travestis, fazendo dela, o mercado que mais emprega pessoas trans/travestis no mundo.

Não é raro uma atriz travesti ou mulher trans ao revelar que seria uma atriz, as pessoas não-trans perguntarem: Pornô?

5 - Do Segredo:

O corpo trans/travesti que precisa ser escondido, afastado, que tem um segredo a revelar ou a esconder e que possui “uma surpresinha”, afirmando a ideia de que se relacionar com esses corpos, mesmo que de forma social (não afetiva ou sexual), geraria um constrangimento social em que ninguém pode saber ou se relacionar publicamente. É comumente a história principal da personagem trans/travesti é o medo de ser “descoberta(o)” por alguém, ou de como revelar a(o) parceira(o) que está apaixonada(o) sua “verdadeira identidade”. Comumente ao ser “revelado” a travestilidade/transsexualidade há reações de vômito, nojo, ojeriza, e conseqüentemente, passam a lavar com água, sabonete, sabão e/ou produtos de limpeza o local de contato com a pessoa trans para sua higienização. Essas narrativas reforçam a ideia de que se relacionar com corpos trans/travesti é moralmente degradante e infeccioso.

6 - Da Revelação:

Em documentários ou produções artísticas com pessoas trans/travestis ou personagens trans/travestis interpretados por artistas trans, comumente tem a cena da revelação do órgão sexual dessas pessoas, mas nas produções artísticas e/ou documentário com a prática do transfake, essas cenas são praticamente inexistentes.

7 - Doença:

Personagens trans/travestis com doenças ligadas ao sexo biológico.

Travestis e mulheres trans - Doenças ocasionadas pela ingestão de hormônios, aplicação de silicone industrial e/ou próteses. A doença mais ligada a elas é o câncer de próstata, ISTs e o HIV/AIDS.

Homens trans e pessoas trans masculinas - Doenças ocasionadas pela ingestão de hormônios e/ou uma cirurgia mal sucedida. A doença mais ligada é o câncer nos seios e/ou órgãos reprodutores.

Geralmente morrem vítimas da doença. Narrativas que reforçam a patologia do corpo trans/travesti, a vítima trans, como corpos doentes e causadores de doenças, além de sugerir que corpos trans não vivem muitos anos.

8 - Do erro:

Narrativas que reforçam o corpo errado, esquisito, com defeito de nascença, anormal, e que por isso, precisa de conserto, de ajuda médica ou divina, mesmo que essa “ajuda” venha através da violência. O discurso religioso reforça todos os dias essas ideias e narrativas sobre corpos trans/travestis

A Transfobia Recreativa e o corpo risível trans/travesti na arte e no entretenimento

“Meu corpo não é uma piada, nem objeto de diversão, mas eu suponho que seja para muita gente (...) Odeio como as pessoas encaram meu corpo, tratam meu corpo, comentam sobre meu corpo”⁴⁹

Transfobia Recreativa é quando utilizamos do humor como ferramenta para satirizar, depreciar e/ou ridicularizar corpos, vivências e identidades de pessoas trans e travestis, sendo um mecanismo que encobre a hostilidade e o preconceito por meio do humor reproduzindo estereótipos viciados cheios de conteúdo transfóbico.

Dos programas humorísticos às piadinhas cotidianas, o humor transfóbico tem papel importante na perpetuação da transfobia enquanto sistema de opressão, fazendo uma associação perigosa da travestilidade/transsexualidade há algo negativo,

⁴⁹ Fome - Roxane Gay - pg.103 e 129

risível, falso, patológico, sexual, criminal, com moralidade inferior e/ou ausência de humanidade.

“O humor não pode ser reduzido a algo independente do contexto social no qual existe”⁵⁰.

O humor e a piada aparentemente tem esse lugar “neutro”, “inofensivo” tendo-se tornado uma forma “aceitável” de transfobia, pois vem “camuflado” na “descontração”, “para diversão” e/ou com intuito apenas de “fazer rir”, portanto, não seria visto como uma forma de preconceito ou discriminação, já que, como todo mundo, só estaria reproduzindo o que circula pela sociedade, eximindo o reprodutor de responsabilidade pelo ato.

Há uma tradição na comédia mundial do homem cisgênero “vestir-se como mulher” para fazer rir, e no Brasil não é diferente. Já está incutido no nosso imaginário – e em nossa cultura – que um homem trajando roupas femininas seria engraçado.

Esse exemplo não seria uma tentativa de proibir homens de “vestir-se como mulher” no humor ou na arte, os homens cisgêneros o fazem e continuarão fazendo desde que o teatro é teatro.

Não se trata de poder representar ou não, mas sim de que forma estamos representando as pessoas trans/travestis na arte e no humor.

Narrativas, Estereótipos e Arquétipos sobre pessoas trans/travestis no humor:

1 - Da Estética:

“A discriminação estética é um dos componentes centrais”⁵¹ da transfobia recreativa, principalmente os direcionados às travestis e mulheres trans.

Estética Masculina - utilização de narrativas e performances que reforçam e atribuem a identidade de mulheres trans/travestis a uma identidade masculina.

No humor, os atores, ao interpretarem personagens travestis/trans comumente usam roupas femininas curtas e apertadas reforçando signos tipicamente masculinos como músculos, pêlos no peito, axilas, pernas, barriga e/ou barba. Utilizam artigos e pronomes masculinos.

⁵⁰ Idem 12.

⁵¹ Idem 12

As piadas transfóbicas focam na constituição corporal das travestis e mulheres trans como estatura, tamanho das mãos, pés ou nariz, pêlos, pomo de adão, odor, voz e etc. A maquiagem geralmente é mais grotesca, mal feita e pesada.

Estética do Exagero - uma performance caricata da identidade travesti/trans. Um exagero na vestimenta, na maquiagem, nos gestos, no comportamento e na voz. Uma exotificação das identidades e vivências trans/travestis.

Comumente andam de salto alto de forma desajustada, usam entonação vocal mais grave em momentos de tensão ou briga e/ou coçam o saco para afirmar a suposta virilidade masculina.

Estética da Ausência - piadas onde a identidade feminina das travestis e mulheres trans são questionadas “pela ausência de vagina, útero e ovários” ou algum “fenótipo dito feminino”. Em relação aos homens trans “pela ausência do pênis, saco escrotal, pêlos no rosto ou algum “fenótipo dito masculino”.

2 - Do Ridículo:

O corpo trans/travesti visto como algo ruim, vergonhoso, feio e feito para rir. O corpo risível. Narrativas que reforçam a vergonha e a moralidade inferior das pessoas trans/travestis, e portanto, não merecem respeitabilidade social.

Todas essas representações transfóbicas são construídas de modo a desumanizar as identidades trans/travestis e “estereótipos negativos nos acompanham em todos os âmbitos de nossas vidas e por toda a nossa vida”

A Transfobia recreativa no cotidiano

A transfobia recreativa do cotidiano se refere àquelas piadas com conteúdo transfóbico que replicamos no nosso dia a dia, nos grupos de conversas, páginas em redes sociais e em comentários na internet, em tom jocoso de brincadeira, muitas vezes entre amigos “sem intenção” e “para descontrair”. Piadas transfóbicas “expressam ausência de respeito, quando acompanham algum tipo de malícia, uma atitude hostil ou de desconsideração”⁵².

A maior parte da população trans/travesti afirma ter sido alvo de piadas de cunho transfóbico ou transformadas em motivo de riso em algum ambiente em que já esteve

⁵² Idem 12

ou passou. Muitas vezes, são “chamadas” pelo nome de algum personagem cômico estereotipado de programas humorísticos e novelas. A sociedade foi ensinada a rir dos corpos trans/travestis. Essas piadas, esses estereótipos transfóbicos, são facilmente transformados em xingamentos e agressões físicas às pessoas trans/travestis. “O que torna a vida em sociedade uma fonte de ameaça constante”.⁵³

O desrespeito, a exclusão social, a falta de acolhimento e a demonização dos corpos trans/travestis estão ligados diretamente à forma com que o discurso público, alimentado por ideologias religiosas colocam o corpo trans/travestis como algo perverso, que não merece ser respeitado por macular a criação divina, imoral, sem alma, pecaminoso, como algo que precisa ser curado, combatido e corrigido, mesmo que seja através da violência.

Por isso, vemos tantos ataques e ameaças a pessoas travestis/trans quando ocupam um lugar de poder ou de respeitabilidade social, como na política. Muitas pessoas não toleram ter que conviver, ver, escutar, falar e/ou ocupar um mesmo espaço/lugar/cargo que uma pessoa trans/travesti. É moralmente degradante frequentar ambientes onde pessoas trans/travestis circulam.

A desqualificação CISTemática de corpos trans/travestis, reproduz a noção da superioridade das pessoas não-trans, “tornando-os referência de superioridade estética, intelectual, sexual, de grupo, mas principalmente uma superioridade moral”.⁵⁴ Com isso, são “os únicos capazes de atuar de forma competente na esfera pública, dando-lhes um poder e prestígio social”⁵⁵.

O humor transfóbico compromete a reputação e a respeitabilidade social das pessoas trans/travestis, porque “a forma como alguns grupos são retratados determina o valor que elas possuem”⁵⁶. Nesse sentido, artistas, escritores, roteiristas, diretores, produtores e demais pessoas que trabalham na produção de arte precisam se responsabilizar pelas narrativas que produzem/reproduzem, tendo consciência de que, assim como a arte corroborou e produziu narrativas estereotipadas que construíram o nosso imaginário e se fomos capazes de construir, somos capazes de fazer o processo inverso.

⁵³ Idem 12

⁵⁴ Idem 12

⁵⁵ Idem 12.

⁵⁶ Idem 12.

Xica Manicongo 1591

Xica é reconhecida como a primeira travesti nos registros da história do Brasil.

“O registro da existência de Xica Manicongo se deve à extensa pesquisa de Luiz Mott⁵⁷ sobre a DOI: <https://doi.org/10.12957/redoc.2019.41817> © Redoc Rio de Janeiro v. 3 n.1 p. 252 Jan/Abr. 2019 e-ISSN 2594-9004 perseguição aos chamados “sodomitas” no Brasil, a partir da documentação inquisitorial encontrada no arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa, Portugal”⁵⁸

Xica foi sequestrada no Congo para ser escravizada no Brasil. Jesus continua:

“(…) Um tal de Matias Moreira, cristão-velho que tinha saído de Lisboa, o qual mais de uma vez a interpelou, no meio da rua, para que não usasse mais daquele estilo e passasse a usar “vestido de homem” (..) Ela se recusou! Xica não obedeceu (...) Deu-se, porém, a primeira visita da Inquisição, denominada visitação. O dito cujo estava tão incomodado que a denunciou à Igreja, e ela foi acusada do crime de sodomia, que não se restringia ao que hoje entendemos por homossexualidade ou transexualidade. Qualquer prática tida como “nefanda” era classificada na categoria sodomítica, como sexo oral ou anal entre homens e mulheres, mesmo os casados (TREVISAN, 2007)⁵⁹. O código penal vigente à época era as Ordenações Manuelinas, que equiparavam a sodomia ao crime de lesa-majestade. A pessoa considerada culpada deveria ser queimada viva, em um auto de fé em praça pública, ter seus bens confiscados pela Igreja Católica e a infâmia lançada sobre os seus descendentes até a terceira geração (...) O que se comenta é que Xica, para continuar viva, abriu mão de se vestir como lhe convinha e adotou o estilo de vestimenta tradicional para os homens da época... As Ordenações Filipinas, que substituíram as Manuelinas em 1603, acrescentaram o crime de se vestir com os trajes de alguém de gênero diverso ao atribuído socialmente, exceto se em festas ou jogos, cujas penas iam do degredo de três anos para os homens e de dois para as mulheres, além do pagamento de multa para o denunciador”

Xica é um registro histórico sobre a existência de pessoas trans e travestis na humanidade. “Não há consciência sem memória. Não há memória sem representatividade. Só quando eu vejo os meus, eu sei que posso estar em qualquer lugar”

Essas tentativas CISTemáticas de apagamento das pessoas trans/travestis fez parecer que essas vivências não eram naturais, mas a travestilidade e a transgeneridade são tão naturais como a cisgeneridade.

⁵⁷ Mott, Luiz. Homossexuais da Bahia: Dicionário Biográfico (Séculos XVI-XIX). Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.

⁵⁸ Jesus, Jaqueline Gomes de - <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/41817>

⁵⁹ TREVISAN, João Silvério. Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Outro dado importante da representatividade é que ela possibilita o convívio, e a convivência revela o princípio da absoluta igualdade e da percepção total dessa igualdade, ou seja, o convívio entre pessoas cisgêneras com pessoas trans/travestis contribui para a naturalização dessas vivências, acalmando os olhares cisgêneros, devolvendo assim a humanidade perdida das pessoas trans/travestis.

Não há problema algum em não saber ou não estar atento a todas essas (e outras) questões. Todas as pessoas (incluindo as pessoas trans/travestis) estão em constante processo de aprendizado. Nesse momento, que essa discussão se torna cada vez mais urgente e ganha força, precisamos estar atentos ao que está sendo dito para decidir o que será feito a partir de agora: iremos continuar propagando preconceitos, criando imagens deturpadas do outro que reforçam a exclusão social de um grupo, silenciando-nos diante desses casos, ou olhamos de forma ética para essas representações na arte?

Porque a arte, sim, pode tudo;

Mas os artistas, definitivamente, não.

Referências

ADICHE, Chimamanda Ngozi - O perigo de uma história única (2009) – Ed. Cia. Das letras.

ALMEIDA, Silvio - Racismo Estrutural (2019) - Ed. Pólen

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BERTH, Joice - Empoderamento (2018) - Ed. Letramento

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Eclipse*. Annandale-On-Hudson: CSS Bard / Hessel Museum, 2021.

CONNELL, Raewyn - Gênero uma perspectiva global (2015)– Ed. Nversos.

CONNELL, Raewyn - Gênero em termos reais (2016) - Ed. Nversos.

DAVIS, Angela - Mulheres, raça e classe (2016) - Editora Boitempo.

FELITTI, Chico - Ricardo e Vânia o maquiador, a garota de programa, o silicone e uma história de amor (2019) – Ed. Toda Via.

FRALEIGH, Sondra Horton. *Butoh: Metamorphic dance and global alchemy*. Champaign: University of Illinois Press, 2010.

- GAY, Roxane - Fome – uma autobiografia do (meu) corpo (2017) - Ed. Globo Livros.
- GERMAN, Tomáz. Ciência da inexistência na voz da intelectual trans negra Jaqueline Gomes de Jesus. In: FREITAS, Viviane Gonçalves (Org.). *Intelectuais Negras: Vozes que Ressoam*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- HABIB, Ian Guimarães. *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. 2021. 253 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2021. No prelo.
- HARAWAY, Donna. O humano numa paisagem pós-humanista. *Estudos feministas*, Florianópolis, v.1, n.2, p. 277-292, 1993.
- HOOKS, Bell - Olhares Negros raça e representação - Ed. Elefante (tradução 2019).
- LEAL, Dodi. Fabulações travestis sobre o fim. In: *Conceição/Conception - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unicamp*, v.10, n.1, pp.1-22, 2021.
- MOREIRA, Adilson - Racismo Recreativo (2019) - Ed. Pólen
- MULLER, Magnor Ido - Lá em casa a gente conversa! (2015) – Ed. Appris.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PELÚCIO, Larissa - Abjeção e Desejo – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS (2009) – Ed. AnnaBlume.
- PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade. Traduzido por RIBEIRO Maria Paula Gurgel. – 1 ed. – São Paulo, 2014. Editora N-1.
- PRECIADO, Paul. *Testo Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PRECIADO, Paul. *Um apartamento em Urano*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- RIBEIRO, Djamilia - Lugar de Fala (2018)- ed. Pólen - pág.77
- RIBEIRO, Djamilia - Pequeno Manual Antirracista (2019) – Ed. Cia das Letras
- ROSA, João Guimarães - Grande Sertão Veredas (1956) – Ed. Nova Fronteira.
- SANTANA, Bruno Silva de. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Física. UEFS, 2017.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty - Pode o subalterno falar? (2010) - Ed. UFMG.
- TRUTH, Sojourner - Eu não sou uma mulher? (2019) Tradução Jaqueline Gomes de Jesus - Ed. Nandyala.

A IMPORTÂNCIA DA DISCUSSÃO ÉTNICO-RACIAL NA ABRACE

Osvaldice Conceição¹
Denise Mancebo Zenicola²
Lucia Romano³
Licko Turle⁴

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.04

Resumo: O presente artigo reúne quatro textos de docentes pesquisadoras/es, participantes da mesa: *A importância da discussão étnico-racial na ABRACE*, realizada no XI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, proposta pelo Grupo de Trabalho *O Afro nas artes cênicas: performances afrodiaspóricas em uma perspectiva de decolonização*. O artigo, portanto, apresenta algumas reflexões sobre questões étnico-raciais no campo das artes cênicas, a partir de perspectivas das/os referidas/os autoras/es relacionadas as suas práxis artística-acadêmicas em confluência com questões apontadas pelo GT supracitado e referenciais teóricos. Os textos a seguir discorrem em geral sobre a necessidade do letramento crítico étnico-racial na ABRACE – espaços acadêmicos –, dialogando com assuntos sobre a decolonização do poder hegemônico, a colonialidade presente na produção das ciências humanas, o pensar questões raciais a partir de relações inter-raciais, o falar da branquitude para questionar o lugar do opressor e, por fim,

¹ Atriz, diretora, educadora e pesquisadora. Fundadora da companhia de Teatro Popular Cirandarte (2000-2011) e do Coletivo Abdias Nascimento (2002) UFBA. Mestre e doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP. Coordenadora do GT O afro nas artes cênicas: performances afrodiaspóricas em uma perspectiva de decolonização da ABRACE.

² Bailarina, coreógrafa, diretora teatral e pesquisadora. Mestre e doutora em artes cênicas pela UNIRIO. É pesquisadora do Grupo Arte e Literatura Latino Americana e na UNIRIO junto ao Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndias. É docente na UFU. Coordenadora do GT Pesquisa em Performance e Diversidades da ABRACE.

³ Atriz e pesquisadora. Fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, São Paulo - SP. Mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP e doutora pela ECA. Docente assistente no PPGA da UNESP. Coordenadora do GT Mulheres da Cena da ABRACE.

⁴ Ator, diretor e pesquisador. Foi fundador do Centro do Teatro do Oprimido no Brasil (1992), atuou como ator, produtor e assistente de direção no grupo Tá Na Rua (1995-2014). Mestre e doutor em artes Cênicas pela UNIRIO. Docente aposentado na UNIRIO. Foi coordenador do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE.

produções de teatro negro que apresentam um “mundo inacabado” denunciando o racismo estrutural e anunciando novos tempos. Desta forma, aponta caminhos para políticas e práticas antirracistas na ABRACE.

Palavras-Chaves: Letramento Crítico Étnico-Racial; Decolonização; Colonialismo; Branquitude; Mundo Inacabado.

Abstract: This article brings together four texts by research professors/es, from the table: The importance of ethnic-racial discussion at ABRACE, held at the XI Congress of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Performing Arts - ABRACE, proposed by the Working Group O Afro in the performing arts: aphrodiaspora performances from a decolonization perspective. The article, therefore, presents some reflections on ethnic-racial issues in the field of performing arts, from the perspectives of the previous authors related to their artistic-academic praxis in confluence with issues pointed out by the aforementioned WG and theoretical references. The following texts discuss in general the need for critical ethnic-racial literacy in ABRACE – academic spaces –, dialoguing with issues about the decolonization of hegemonic power, the coloniality present in the production of human sciences, thinking about racial issues from relations interracial, the speak of whiteness to question the place of the oppressor and, finally, black theater productions that present an “unfinished world” denouncing structural racism and announcing new times. In this way, it points out paths for anti-racist policies and practices at ABRACE.

Keywords: Ethnic-Racial Critical Literacy; Decolonization; Colonialism; Whiteness; Unfinished World.

A ausência de um letramento crítico étnico-racial na ABRACE

Osvaldice Conceição

Segundo o advogado, filósofo, escritor e professor universitário, Silvio Almeida (2019), “o racismo é estrutural”, e está presente na estrutura social, política e econômica da sociedade brasileira. Devido às inúmeras formas de tentativas de aniquilação e

apagamento físico e simbólico engendradas num projeto de “necropolítica”⁵ do povo negro, durante e após o período escravocrata, até os dias atuais, este povo teve e, ainda tem que encontrar inúmeras maneiras para existir e resistir ao apagamento racista.

Submetido secularmente a um processo de reificação, ao negro só foi possível esconder-se sob máscaras brancas – e Fanon se faz aqui referência obrigatória-, escamoteando seus símbolos e crenças sob o tecido cultural a ele imposto pelo outro. Sufocada, a voz da sua própria identidade não se cala e, no Brasil, a metáfora dessa resistência se pode encontrar nos contrafortes dos Palmares, construídos pelo sonho de Zumbi. (MARTINS, 1995, p. 15).

Ao longo de mais de cinco séculos muitas foram e são as formas de insurgências do povo negro no Brasil – e no mundo. Desde às lutas armadas, a exemplo da “Revolta dos Alfaiates” ou “Conjuração Baiana” em 1798 na Bahia; a “Revolta dos Malês”, em 1835 também na Bahia; a “Revolta das Chibatas” em 1910, no Rio de Janeiro, dentre outras, e também as lutas intelectuais, religiosas, medicinais, culturais... Pela vida, pela “vez” e pela “voz”.

No campo das artes cênicas a luta por visibilidade e protagonismo negro atravessa séculos. Existem alguns trabalhos de pesquisadoras a exemplo de *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)*, de Miriam Garcia, *A cena em sombras* de Leda Maria Martins, *Teatro Negro, existência por resistência: problemática de um teatro brasileiro* de Evani Tavares Lima, dentre outros, de intelectuais negras e negros que se debruçaram e se debruçam em suas pesquisas de mestrado, doutorado, artigos, ensaios... a retratar e denunciar, dentre outras questões, a difícil trajetória, ao longo de séculos, da/o artista negra/o e as dificuldades para se inserir no mercado profissional das artes cênicas no Brasil.

Não foi por acaso o surgimento do Teatro Negro, como uma forma de insurgência em reação ao apagamento sofrido pelas/os artistas negras/os nos palcos brasileiros. Como um marco fundante, o intelectual, ator, escritor gaúcho, Arthur Rodrigues da Rocha, filho de ex escravizada e pai desconhecido, dedicou sua vida as causas negras, escreveu de 12 a 14 peças teatrais com temas sobre a liberdade do povo negro entre 1874 e 1878. Tornou-se conhecido – principalmente – através de cronistas do final do século XIX e início do século XX.

... foi particularmente, no mundo das artes, da música, das letras e do teatro que alguns negros e mulatos do século XIX encontraram uma saída para penetrarem na sociedade brasileira racista e excludente. Este foi o caso de

⁵ Ver em MBEMBE, 2011.

Luiz Gama, de José do Patrocínio, de Gonçalves Dias, de Cruz e Souza, de André Rebouças e destaque, também de Arthur Rocha” (SANTOS, 2010, p. 5).

No meio acadêmico a inserção e permanência da/o pesquisadora/o negra/o também são permeadas por lutas e dificuldades, muitas delas relacionadas falta de representatividade nos currículos que não contemplam suas histórias e saberes, assim como a desvalorização de suas produções científicas:

Os currículos neocolonizantes nacionais quase sempre fazem da cultura negra um lugar vazio ou um não-lugar. O *corpus* literário, via de regra sedimentado historicamente, vem marcado pela “brancura” sistemática das produções que recebem a chancela valorativa. Cria-se um currículo vicioso dos mais perversos na formação do pesquisador da área que, não conhecendo a “literatura negra”, não a elege como seu objeto, desse modo aprofundando ainda mais o vazio (MARTINS, 1995, p. 19).

O GT O afro nas artes cênicas: performances afrodiaspóricas em uma perspectiva de decolonização, propôs a mesa: *A importância da discussão étnico racial na ABRACE*, no XI Congresso desta Associação – realizado de forma remota e síncrona –, para promover uma discussão onde fosse possível pensar coletivamente sobre questões, temas, problemáticas que ainda são graves, urgentes do povo negro, que constituem profunda e estruturalmente as relações sociais de brasileiras/os, que se tornam incontornáveis em quaisquer campos, incluindo o das artes cênicas.

Ao longo de mais de uma década, a maioria das produções acadêmicas apresentadas na ABRACE possuíam – e ainda possuem – enfoques eurocêntricos, indo de encontro a política hegemônica racista, colonial, heteronormativa da sociedade brasileira, mantida e difundida também nas instituições de ensino superior do Brasil. Além de não se verem representadas/os nas referidas produções, pesquisadoras/es negras/os tinham dificuldades para encontrar um espaço – GT – na associação que contemplasse seus trabalhos com temáticas afro/negro referenciadas, sentindo-se preteridas/os pela estrutura da Associação.

Atualmente a Associação conta com os GTs : Etnocologia, Artes Cênicas na Rua, Mulheres da Cena, O Afro nas Artes Cênicas, dentre outros que contemplam mais a diversidade das/os pesquisadoras/es que compõem os grupos minorizados pelo sistema racista colonial.

O campo acadêmico de escrever sobre a pedagogia crítica e/ou a pedagogia feminista continua sendo antes de tudo um discurso feito e ouvido por homens

e mulheres brancos... Mas, em anos recentes, a obra de vários pensadores da pedagogia radical, passou a incluir um verdadeiro reconhecimento das diferenças – determinada pela classe social, pela raça, pela prática sexual, pela nacionalidade, e por aí a fora. Esse progresso, entretanto, não parece coincidir com uma presença significativamente maior de vozes negras, ou de outras vozes não brancas, nas discussões sobre as práticas pedagógicas radicais (HOOKS, 2013, p. 20).

A ABRACE foi fundada em 21 de abril de 1998 em Salvador - Bahia⁶. É curioso que seu local de fundação seja a Bahia. Estado de maior população negra do mundo fora do continente africano, localizada na região Nordeste. No entanto, sendo essa Associação acadêmica, não é de se estranhar que a maioria das pessoas associadas e também gestoras, sejam brancas, visto que as instituições acadêmicas retratam e reforça a hegemonia branca, colonial, eurocêntrica, sudestina, sulista brasileiras.

No que tange as participações nos eventos da ABRACE, a mesma também privilegia o diálogo com pesquisadoras/es estrangeiras/os. Como pode-se ver no exemplo a seguir:

O VI Congresso da ABRACE... foi enriquecido por conferências e mesas-redondas que contaram com oito renomados pesquisadores estrangeiros... O VII Congresso da ABRACE contou ainda com a presença dos seguintes convidados estrangeiros... O VIII congresso contou com as conferências internacionais... (ABRACE, 2021).

O que se considera de grande relevância para a expansão das produções científicas das artes cênicas brasileiras é a articulação com as produções de outros países. Entretanto, nota-se que os países mais contemplados nessas articulações são os europeus, norte-americano, e algumas vezes sul-americanos.

A questão é: tendo o Brasil, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 54% da sua população formada por pessoas negras/afrodiaspóricas, não seria no mínimo justo que a ABRACE buscasse igual ou maior articulação com países também do continente africano, que representam a maioria da população brasileira? Esta e outras questões acerca da dominação colonial, centralização epistêmica, da falta de inserção acadêmica de pesquisas e pesquisadoras/es negras/os são consequências da ausência de um letramento crítico étnico-racial na ABRACE, que possibilite a mesma desenvolver ações continuadas de inclusão, diversidade e equidade para comunidade acadêmica em geral, contemplando a diversidade da população brasileira.

⁶ Acesso em 13/08/2021 através do link <http://portalabrace.org/4/index.php/abrace2/historico>.

Contudo, é importante reconhecer as mudanças significativas que vem ocorrendo nos últimos eventos da ABRACE, no que tange, abordagens mais diversificadas e inclusivas. É possível notar tais mudanças mais evidentes a partir da IX Congresso, que teve como tema “Poéticas e estéticas descoloniais...”, as quais foram intensificadas no X Congresso, que visou “dar visibilidade para a diversidade de saberes que emerge da nossa cultura e celebrar as nossas diferenças...”, e ainda:

As discussões que emergiram na IX Reunião Científica serviram de base para que pudéssemos refletir sobre os rumos das pesquisas em Artes Cênicas no Brasil e para que pudéssemos pensar esses saberes em diálogo com a América Latina, com a África e com as demais partes do mundo (ABRACE 2021).

O XI Congresso da ABRACE, sediado na UNICAMP, em Campinas – SP, segundo afirmou na mesa de abertura o presidente desta edição, Renato Ferracini, “foi o congresso mais inclusivo da história da Associação”, referindo-se principalmente ao número de participantes que tiveram isenção do pagamento da inscrição. Além disso, também buscou-se manter um caráter diversificado em sua programação, haja visto que tivemos como conferencista de abertura, uma mulher, negra, africana do Benin, Germaine Acogny, bem como, uma mesa composta unicamente por palestrantes indígenas, dentre outras ações que denotam um interesse e comprometimento em ampliar as vozes participativas e promotoras dessa Associação.

Este artigo chama a atenção para a necessidade da ABRACE promover e ações continuadas e deixe de ser regida hegemonicamente por homens, brancos, sulistas/sudestinos, com abordagens normativas que contemplam um currículo eurocêntrico, nortecêntrico. Também e sobretudo questiona a própria natureza das pesquisas, referencias e formações que estão sendo engendradas desde noções e práticas que são excludentes de muitas formas e que revelam o racismo que estrutura as relações sociais e institucionais.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *O que é Racismo estrutural?* 1ª Edição, Editora Letramento, São Paulo – SP, 2018.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2013

LIMA, Evani Tavares. *Teatro Negro, existência por resistência: problemática de um teatro brasileiro*. Repertório nº 17, Salvador – BA, 2011.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Editora Perspectiva S. A. São Paulo - SP, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)*. Hucitec: São Paulo - SP; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura: Rio de Janeiro - RJ; Fundação Cultural Palmares: Brasília - DF 1993.

SANTOS, Isabel Silveira dos. *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no "Mundo dos Brancos"*. Santa Maria – RS, 2010.

Acessado em 10/08/2021 no link <https://melaninadigital.com/>

Acessado em 13/08/2021 link <http://portalabrace.org/4/index.php/abrace2/historico>.

Performances em decolonialidade como debate e prática na luta antirracista no GT Pesquisa em Performance e Diversidades⁷.

Denise Mancebo Zenicola

Estudos que envolvem relações étnico-raciais vêm se tencionando nos movimentos sociais e nos espaços acadêmicos. Em concordância, vimos ampliar o entendimento de expandir e aprofundar a discussão sobre performance intercultural, por considerar o GT Pesquisa em Performance e Diversidades, um espaço privilegiado. Por entender a performance como campo de reflexão e tensionamento político performativo, percebemos a recorrência temática, de uma construção alternativa à modernidade de viés hegemônico, nos debates do GT.

Ao entender que “a colonialidade⁸ é constitutiva da modernidade, e não derivada” dela (Mignolo, 2005, p. 75), percebemos o intrincado relacionamento que as relações contemporâneas estabelecem com a colonialidade, seja na produção de conhecimento e ou dimensões interpessoais, campos que se apresentam articulados entre mercado, relações racistas de poder e capitalismo.

⁷ O GT Estudo da Performance mudou de nome no XI Congresso da ABRACE, agora é nomeado GT Pesquisa em Performance e Diversidades.

⁸ O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Já, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. (Torres, 2007, p. 131)

Fica perceptível o quanto a colonialidade produz em retroalimentação de si, na produção das ciências humanas ao serem determinadas como modelos únicos de verdade e referência hegemônica. Assim, o modelo de colonialidade vai se mantendo, como afirma Torres em “textos didáticos, nos critérios para o chamado ‘bom trabalho acadêmico’”, na cultura, no sentido comum, na autoimagem “dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna, firmando-se em cânone” (2007, p. 131).

Segundo Quijano, o colonialismo tradicional acaba, mas a colonialidade, forjada no colonialismo continua, mais que imposição à força, mantém-se na intersubjetividade, nos imaginários e práticas (2007, p. 93). Quijano (2005, p.227) propõe o conceito de ‘colonialidade do poder’ para essa situação. Como potencializar outros modos de produção de conhecimento, saberes do mundo simbólico, uma vez que respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente?

Na proposta de letramento/performance crítico étnico-racial é preciso que a centralidade da discussão recaia sobre o discurso do corpo/cultura, na percepção de ritmos que se afinam com uma decolonização de poderes técnicos/estéticos universais e ainda tão hegemônicos. É necessário assim valorizar discursos e práticas do lado subalternizado, “sentir o cheiro das gentes no uso de nossos espaços internos que constantemente dialogam com o meio ambiente e com a nossa brasileira diferença colonial” (Zenicola, 2020, p. 19).

A ação é de pequena envergadura, um grupo de pesquisadores em reflexão prático/teórica dentro de um GT mas, como toda micropolítica, é eficiente na forma de “redescobrimto dos pequenos coletivos, das tribos, do menor”⁹, na teimosia de existir. Para que deixemos de respirar ainda a colonialidade na modernidade, cabe um aproximar conceitual do contexto de colonialidade ao fenômeno presente em distintos países da América, o “vínculo malungo”¹⁰. Um fenômeno estruturado como modelo cultural de família, princípio de caráter gregário das comunidades africanizadas. O uso do termo não é exclusivo do Brasil, o “vínculo” do malungo já foi observado em vários lugares das Américas,

⁹ Micropolítica- conceito teórico que examina as interações dentro das organizações, como uma estrutura para microanálises na performance política. (Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science Roland Willner, 2011, p. 176)

¹⁰ Malungo (do kikongo m'alungu, contração de mualungu - locativo para «no barco», «no navio», na gíria falada por brasileiros durante a escravidão, «companheiro», pessoa da mesma condição). O termo foi perdendo essa acepção original a partir de 1850. Por extensão, malungo também é termo usado para designar os irmãos de criação. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Malungo>) em 01/06/2021.

Trinidad por seu cognato francês *malongue, batiment* no Haiti e simplesmente companheiro de navio - companheiro de bordo - na Jamaica. Da mesma forma, o termo caravela designava o malungo em Cuba. Malungaje, segundo todas as fontes, revelou-se um princípio importante para a resistência do grupo à opressão, conforme indicado acima, bem como para a organização social. (Walsh, 2013, p.175)

Malungo representa um ímpeto obstinado e insurgente a bordo dos tumbeiros, que consistia em criar comunidades quilombolas, possivelmente o que hoje chamamos de aquilombamentos, de contestação em desafio à escravização e à perseguição racializada. A expressão, liga a ideia de solidariedade, laços da ajuda entre africanos e descendentes da diáspora, desejo de libertação durante o período colonial.

O conceito de Malungo adquire relevância porque subverte e transcende princípios homogeneizantes de Estado nacional, possibilita um conceito de horizontalidade diaspórica, alimentada em memórias e alianças, mesmo que partindo de indivíduos de outros lugares e de via de regra, grupos de origem inimigas. Manteve-se vivo como conceito transhistórico no protagonismo negro das lutas abolicionistas, anticoloniais e nas lutas contemporâneas, na construção de uma episteme pós-africana.

Malungos são primos distantes de recuperação identitária, dos afrodescendentes. Como parte de “uma gestão de recuperação, identificação e reivindicação afrodiaspórica” ... “sem nos conhecermos nos reconheceremos, nos olhos carregados de sonhos”, assim, um princípio de extensão “transracial” malunga, uma ética de empatia mesmo que transhistórica (Guillén, 2002, p. 252).

Concluindo, a militância malunga, seja em macro ou micropolítica, está em processo, um desenho de se vislumbrar um futuro de atos performativos – o que chamarmos de performance. Na vontade radical de mudança como ofensiva à ações de colonialidade, na luta antirracista, está o debate e a prática performática. É importante o entendimento que a luta é de todos e deve estar nas mais variadas instâncias possíveis. É necessário exercitar o afeto malungo, mas, com atenção para não se criar novas xenofobias, a partir de congelamentos essencialistas. É hora de se instrumentalizar com agendas potentes de mudança, radicalmente esperançosa e tencionando a estrutura desigual, violenta e problemática do racismo.

Referências

GUILLÉN, Nicolás. *Obra poética. Tomo 1, 1922-1958*. La Habana: Ed.Letras Cubanas, 2002.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Orgs.) *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-277

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: GROSGUÉL, R. (Orgs.). *El giro decolonial*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

WALSH, Catherine. Pedagogias Decoloniais. In: *Tomo I Serie Pensamiento Decolonial*. Quito: Editora Abya-Yala, 2013.

WILLNER, Roland. *Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research*. In: vol.7, n.3. Political Science Studies. Editora German Policy Studies Roland, 2011, p. 176.

ZENICOLA, Denise M. *Máscaras Decoloniais: Dança e Performance*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad-X, 2020.

Sobre a branquitude crítica e a necessária transformação das artes cênicas brancas

Lucia Romano

[...] desde que cheguei
um cão me segue
(PRATES, 2019, p. 33)

É grande o desafio da pergunta: como nós, pesquisadores, artistas, professores e estudantes, temos enfrentado a urgência - como disse Germaine Acogny na abertura deste Congresso - de uma dança de reconciliação entre os entes, viventes, não-viventes e encantados? Enfrentar essa questão significa refletirmos sobre a injusta e desigual distribuição de direitos entre pessoas negras e pessoas brancas em nosso país. Trata-se

aqui de uma reivindicação que se confronta com a ideia esvaziada e domesticada de “projeto de nação” que surge em discursos republicanos, em busca de uma resposta ética consequente às possibilidades políticas das artes do teatro e da dança e aos seus efeitos no mundo social.

Minha avaliação é feita enquanto piso em um solo que não é meu, mas de indígenas Guarani MBya e, antes deles, dos seus avós Tupis, e antes ainda, de povos não identificados. Avalio o tempo de hoje ciente que nesse mesmo solo onde me sustento, há muito sangue indígena e muito sangue negro derramado sem clemência. Assim, cabe aqui também reconhecer o poder de opressão que as pessoas brancas tiveram, e ainda tem na manutenção desse sistema de mundo que hierarquiza e explora pessoas. O que resta dele em mim e o que já faleceu de velho são partes conflitantes e coexistentes de uma mesma história.

Numa sociedade como a nossa, em que a opressão contra as pessoas negras é estrutural e onde as pessoas brancas se alienam do problema, como se ele fosse “do negro”, ou “da minoria”, ou “do outro”, gostaria de pensar sobre essa questão em termos de relações inter-raciais profundamente estabelecidas numa dinâmica social racializada e racista. Começo a pensar sobre branquitude, portanto, para problematizar o opressor; o que só tem significado como uma atitude não-protagônica, mas que almeja uma outra potência social, de caráter antirracista e equânime: um necessário deslocamento da centralidade de si, para a mudança do todo.

A branquitude não representa a multiplicidade dos sujeitos, mas indica caminhos para a discussão dos comportamentos institucionalizados que produzem a desigualdade e reproduzem o racismo. Uma questão fundamental é a consciência dos privilégios de que desfrutam as pessoas brancas e do conforto que essa posição socialmente balizada oferece. No que diz respeito às inter-relações raciais na Abrace, o assunto da branquitude é dimensionado pelo que se descreve como branquitude crítica – em outros termos, sobre um grupo hegemonicamente branco que conhece a natureza excludente da nossa sociedade, posicionando-se criticamente diante dessa realidade, mesmo que inadvertidamente dê continuidade a tal herança histórica.

Um dos indícios dessa continuidade reside no fato que temos em nossos quadros uma representação de maioria branca, num país de 53% de população negra. Essa “maioria branca” exerce o ponto de vista branco, de experiências de vida que conduzem à posição do opressor. Me vejo incluída nesse “grupo de pertença”, ainda que tenha em minha perspectiva mais íntima (e, espero, em meus atos cotidianos)

o mesmo desejo, formulado por Frantz Fanon (2008), de libertar a todas e todos da identidade racial, para o exercício da plena condição humana: “libertar” o branco da sua branquitude, o negro da submissão racial, gestadas no bojo da ordem colonial.

Espero que essa auto-crítica, não auto-comiserativa, aponte adiante, no que diz respeito à construção de atitudes de des-privilégio, ou de destituição da economia racial na cultura teatral e em suas instituições. Por sorte, estão conosco aqui artistas, pesquisadoras, pesquisadores e ativistas anti-racistas com os quais e as quais aprendemos. É com a luta de resistência na militância cotidiana, com destaque aos movimentos negros emancipatórios e reivindicatórios, ativos no campo social, que aprendemos a natureza histórica do tipo de racismo praticado no ambiente localizado da pesquisa e criação em artes cênicas. Quando o fazer artístico se articula às lutas contra o racismo estrutural e esse “racismo local”, dá contorno a um imaginário inovador, no Teatro Experimental do Negro, no Bando de Teatro Olodum, nas Capulanas, no Coletivo Negro, no Nega e no Coletivo Legítima Defesa, exemplares de uma lista que não se esgota nos nomes aqui representados, com os quais aprendemos.

Falar dessa “destituição da economia racial” significa, também, um passo na revisão de valores caros ao universo acadêmico, onde nos digladiamos para garantir legitimidade aos nossos discursos e práticas. Como defendem as pensadoras do feminismo negro, as opressões são vividas de maneiras singulares, mas sempre conectadas e sobrepostas, de modo que é impossível isolar as operações do capitalismo, do racismo, do machismo e da colonialidade. Nos casos das mulheres negras e indígenas, a quem as lutas de libertação globais permanecem pouco sensíveis, a própria linguagem hegemônica é mais uma “ferramenta moderna” de silenciamento. Conseguiremos abrir mão dessa linguagem, para escutar a relevância da diversidade dos modos-pensamentos das mulheres negras e indígenas, quando elas tratam de qualquer assunto pertinente ao nosso campo?

Vale lembrar o tamanho das disparidades no território da pesquisa, por onde circulamos. Segundo dados de 2016, a taxa de participação de mulheres negras bolsistas de pós-graduação pelo CNPq é de apenas 15%, das quais apenas 3% receberam bolsas PQ, em todas as áreas do conhecimento. Mulheres negras docentes de pós-graduação são 0,04% do total (OBSERVATÓRIO 3o. SETOR, 2018, s.n.). Desconheço na universidade em que trabalho qualquer censo sobre o ingresso de estudantes negras e negros na área de Artes Cênicas, onde o perfil das turmas é cada vez mais múltiplo, com a adoção do sistema de cotas. Por que a mesma diversidade não se apresenta

no corpo docente, em que dos trinta e nove professores concursados que compõem o Instituto de Artes, não há no momento nenhum professor ou professora negro(a), pardo(a) ou indígena?

Observando o currículo do Instituto de Artes da Unesp, a pluralidade cultural e os direitos das chamadas minorias, que foram inseridos dentre os temas transversais na elaboração dos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), em 1997, têm sido adotados muito lentamente pelos cursos de Licenciatura e Bacharelado, mesmo com a pressão dos e das estudantes. A inclusão na LDB, em 2003, da obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas de ensino Fundamental e Médio, seguida pela inserção da obrigatoriedade do ensino da cultura indígena, ainda não impactou o ensino Superior em artes cênicas na nossa unidade.

Diante dessa lentidão, não há como negar que o racismo na nossa área é constituído também por uma política de ausências, como diz Boaventura de Souza Santos (apud GOMES, 2017), e de empobrecimento cognitivo, na nossa “[...] dependência epistemológica da Europa Ocidental e dos Estados Unidos” (AKOTIRENE, 2019, p. 23). Para enfrentar tal situação, temos que nos abrir aos saberes não-institucionalizados, pulsantes em expressões cênicas e performativas “anti-monoculturalistas”, derivadas das matrizes afro-centradas, ameríndias e caboclas, que permitem considerar configurações estéticas e éticas ignoradas pelo conhecimento acadêmico. A contribuição que esses saberes oferecem não só enriquece a “ecologia de saberes” do campo, mas adquire relevância ainda maior por acompanhar-se da transformação de sujeitos oprimidos em protagonistas e por descortinar realidades excluídas. Poderíamos compartilhar como as diversas universidades de artes cênicas têm revisto o que se define como conhecimento nos seus cursos?

Nas salas de aula da Graduação e da Pós-graduação, temos sido questionadas sobre a aparente ineficiência dos e das docentes em inserir a multiplicidade das experiências de vida dos e das estudantes negros, negras e periféricos, para o desenho de uma arte da cena que reverbere todas as dimensões da sociabilidade humana. As epistemologias do Sul (e Paulo Freire!) já apontavam essa necessidade de uma multiplicação de conhecimentos e pedagogias: precisamos concentrar atenção na diversidade das condições de classe, raça-etnia, sexualidade, gênero, cisnormatividade etc, os “[...] contra-exemplos concretos” (hooks, 2020, p. 174), a que se refere bel hooks. Esses contra-exemplos vêm, completa Luiz Rufino, “[...] de lutas ancestrais para que essas nos inspirem nas demandas do hoje” (RUFINO, 2019, p. 11); eles

clamam diante de nós. Insistentemente apagados, ou determinados a não existir, são saberes que levam a uma via intelectual e existencial que destitui poderes, bastando ser creditada (GOMES, 2020). Precisamos que as instituições nos autorizem à adoção de critérios mais permeáveis ao local, ou, como afirma Nilma Lino Gomes, temos assumido o risco de “[...] transformar ausências em presenças” (GOMES, 2020, p. 41)?

No GT Mulheres da Cena, mesmo adotando uma perspectiva da teoria crítica feminista, percebemos uma “perda de contato” com as lutas emancipatórias e os grupos marginalizados. Esse limite do GT, que replica de certo modo o da Abrace, parece intransponível, a não ser que façamos tecer camaradagens variadas, para cruzar fronteiras, buscando solidariedade com mulheridades múltiplas. É importante sublinhar a suspeição colocada por hooks (2020), quando escreve: “Isso não significa que [os atos de cruzar fronteiras] não sejam sujeitos a críticas ou questionamentos críticos ou que não haja muitas ocasiões em que entrada dos poderosos nos territórios dos impotentes serve para perpetuar as estruturas existentes. [Porém] Esse risco, em última análise, é menos ameaçador que o apego e o apoio contínuos aos sistemas de dominação existentes, particularmente na medida em que afetam o ensino, como ensinamos e o que ensinamos.” (hooks, 2020, p. 175).

Projetamos, num futuro próximo, o fortalecimento dos diálogos públicos com essas mulheres e homens, para combater os padrões de poder cristalizados e evitar a reprodução de um modelo epistemológico único. Convidamos a todas e todos aqui presentes para caminhar nessa estrada em que, talvez, tenhamos menos créditos, mas onde não faremos coro à continuidade da lógica doente que nos formou na linha de cor.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Col. Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual*. Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos por lutas de emancipação*. Petrópolis; RJ: Ed. Vozes, 2020 (2017).

HOOKS, bel. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

OBSERVATÓRIO 3o. SETOR. Mulheres na ciência: os desafios e conquistas de ontem e hoje. *Observatório do Terceiro Setor*, 13 Agosto de 2019. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/carrossel/mulheres-na-ciencia-os-desafios-e-conquistas-de-ontem-e-hoje/>. Acesso em: 05 Mar 2021.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nosotros Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Teatro(s) Negro(s): denúncias e anúncios de um mundo e inacabado.

Licko Turle

Passei a grafar ‘**teatros negros**’ no plural após a entrevista cênica on-line que realizamos com a professora doutora Leda Maria Martins no primeiro módulo do curso de extensão Estudos em Teatro Negro oferecido pela PELE NEGRA: ESCOLA DE TEATROS PRETOS desde abril de 2020, logo no início do isolamento físico provocado pela pandemia do COVID-19.

Eu já havia utilizado este recurso gramatical no título de um dos meus livros sobre a prática teatral em espaços abertos: “TEATRO(S) DE RUA DO BRASIL: a luta pelo espaço público,” exatamente por reconhecer que os seus procedimentos são diversos tanto no que se refere à recepção e interação (ou não) do espectador, quanto as suas infinitas possibilidades estéticas no uso da cidade. O mesmo ocorre com o ‘teatro negro’. Quando investigamos suas realizações, elas se mostram diversas, seja por influências regionais, culturais, étnicas, do nível de engajamento e envolvimento político, dos marcadores sociais, da tradição ou do mercado profissional entre outras.

Utilizo, ainda, os verbos **denunciar** e **anunciar** sempre que busco entender o fenômeno enquanto performance artística e ato político. Observo que quando um corpo preto performa e está no centro das atenções do olhar humano (ou seja, no espaço estético de qualquer evento artístico ou do cotidiano) ele é-está, ao mesmo tempo, denunciando toda a violência sócio-econômico-cultural do racismo estrutural e anunciando que está em movimento, em direção ao futuro.

Este efeito só se torna possível, quando levamos em consideração que o espaço estético possui cinco dimensões: as três físicas (largura, profundidade e altura) mais a memória e a imaginação (BOAL, 1996). São exatamente estas duas últimas que fazem com que o teatro, aconteça. E elas estão na cabeça do espectador/cidadão. Desta forma, ao ver um corpo preto atuando-performando é inevitável que a memória (coletiva) das condições de escravização e subalternização impostas pelo capitalismo racista ao povo preto (diaspórico ou em África) nos últimos seis séculos produza imagens fortes de opressão provocando sensações, emoções e análises da sua realidade. Consequentemente, tomada de consciência política. A **denúncia** se realiza.

De forma concomitante, a imaginação do público, impactada e estimulada pela profusão de ideias, significados e significantes produzidos pelo pensamento sensível daquele corpo preto, potente, criativo, fértil, em movimento, consegue esperar um futuro com liberdade e equidade dos direitos humanos para todos. É o **anúncio** de um novo mundo possível.

Por isto, opto por utilizar o termo '**mundo inacabado**' quando me refiro as imagens cênicas que os teatros negros emitem em seus espetáculos para sublinhar que este mundo, atual, não está completo porque não nos reconhece enquanto humanos. Os teatros negros são teatro-trânsito; teatro-ensaio para o mundo que virá integrando definitivamente, o povo preto como protagonistas de seu destino.

Se o teatro é um espelho que reflete a sociedade (frase atribuída a William Shakespeare), a imagem refletida no teatro de uma sociedade racista é de um mundo onde a "dramaturgia masculina, branca, europeia, heteronormativa que excetua as culturas populares", como afirma em sua tese a performer e dramaturga, Dra. Júnia Pereira (2019), é predominante.

Como a classe dominante, detém os meios de produção (inclusive os das comunicações e das artes) quer manter os seus privilégios e irá financiar e apresentar produções teatrais que espelhem uma sociedade onde os seus valores éticos e morais prevaleçam inalterados mantendo o sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Ou seja, um mundo acabado, estático, com o protagonismo de homens brancos, onde as mudanças propostas por mulheres, pretos e povos originários (e outros marcadores sociais) não são aceitas por que significam a divisão do poder. O mundo Branco está dado. Acabado. Imutável!

Acreditando que pensamos diferente, os espetáculos de teatro(s) negro(s) apresentam e representam sempre um mundo inacabado (pois não concordam com

ele acabado) uma vez que está em construção (um mundo novo!) – denunciam o mundo atual e anunciam o surgimento do mundo preto – Neste momento, como diz a expressão inglesa utilizada nos Estados Unidos *no longer, no yet!*... (Não mais, mas ainda não - Gustavo Melo, 2020) nossos corpos pretos não são mais escravizados; mas, ainda não são livres. Vivem em um **mundo inacabado!**

Buscando investigar com maior profundidade este novo (velho) campo de conhecimento das artes negras venho desenvolvendo com artistas-pesquisadoras e artistas-pesquisadores os estudos em teatro(s) negro(s) dentro do projeto PELE NEGRA - ESCOLA DE TEATROS PRETOS. Este coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro e dança negras realizaram o espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas (a segunda montagem da Companhia de Teatro da UFBA exclusivamente com elenco e técnica totalmente negra. A primeira, foi Gusmão - o Anjo Negro e sua Legião) a partir das discussões e proposições do I Fórum Negro de Artes Cênicas organizado por estudantes da Escola de Teatro da UFBA na luta pela igualdade racial na universidade.

Participam também deste projeto, professores, artistas e pesquisadores que se aproximaram pela afinidade com as ações propostas. Devido ao afastamento físico provocado pela pandemia da COVID-19 e às violências sofridas pelos corpos negros durante a mesma, a PELE NEGRA - ESCOLA DE TEATROS PRETOS antecipou sua inauguração da sede física e realiza, curso de extensão ESTUDOS EM TEATRO NEGRO. Os cinco primeiros módulos tiveram como eixos principais:

- 1) a apresentação de diferentes Perspectivas e Abordagens teóricas sobre o estudo e a prática do Teatro e da Performance Negra.
- 2) o espetáculo negro, seus elementos, procedimentos artísticos como pedagogias do ensino do teatro. Entendemos que a produção de um espetáculo teatral, desde a elaboração do seu projeto, passando pela seleção de elenco, definição de texto ou tema, encenação, técnicas, apresentações públicas e desprodução, é um percurso de produção de conhecimentos tanto teóricos quanto práticos, além de contribuir para a criação de novas tecnologias;
- 3) a promoção de encontros com artistas, pesquisadores e performers sobre o tema Performance Negra – levantamento de entendimentos sobre o que é Performance Negra: Estudos da Presença, expressão negra, modos de fazer negros, estratégias de resistência e celebração críticas através do corpo, produção de acontecimentos que friccionam e instauram novas experiências,

comportamentos restaurados. com obras que perpassam as artes visuais, a dança, o audiovisual e a cena;

- 4) as biografias cênicas negras – personalidades negras que tiveram suas histórias representadas no teatro, tendo como eixo temático o espetáculo e seus procedimentos artísticos como a pesquisa histórica pautadas nas performances da experiência, sistematizada como um meio de recuperação e restauração da memória histórica da diáspora afro-brasileira;
- 5) a ancestralidade mítica: apresentações e representações - o estudo de práticas de Performance, Dança e Teatro que tenham que tiveram como mote as Divindades (Inkisses, Voduns e Orixás), Encantados (Caboclos e Caboclas) e Entidades ou Ancestrais urbanos (Pretas e Pretos Velhos, Padilha, Pomba-giras, Seu Zé Pelintra, Seu Tranca Rua) que configuram a nossa ANCESTRALIDADE MÍTICA NEGRA. Essa Ancestralidade é o alicerce da constituição do Candomblé e suas diversas nações (Angola, Jeje e Ketu), da Jurema Sagrada e da Umbanda. O Teatro Negro muito se valeu e ainda se vale das contribuições culturais, identitárias, espirituais e filosóficas do Candomblé, da Umbanda e da Jurema para o processo de empretecimento do teatro (Onisajé, 2021).

Finalizo, minhas reflexões fazendo uma analogia com a estrutura da nossa associação que, também, reflete a composição e representação étnica em lugares de poder ou decisão. A maioria dos nossos colegas são brancos e poucos foram os pesquisadores e pesquisadoras negros e negras que atuaram na diretoria ou coordenação dos Grupos de Trabalho – um mundo inacabado. Isto é uma **denúncia**. Ao mesmo tempo, a realização desta mesa “A importância da discussão étnico-racial na ABRACE” é o **anúncio** de um que um mundo novo virá!

Referências

BOAL, Augusto. *Arco-íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996

Leda Maria Martins, Onisajé e Gustavo Melo Cerqueira em Entrevistas cênicas no Canal Estudos em Teatro Negro no Youtube https://www.youtube.com/channel/UCjVtUsM4PxU05NyK406E_RA

COMMON PROBLEMS IN VIRTUAL DANCE CLASSES, EFFECTIVE TEACHING METHODS AND POSSIBLE SOLUTIONS

Holly Elizabeth Cavrell¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.05

Abstract: During this period, where most activities have been transferred to virtual platforms, the challenges in continuous education in dance are many. This article discusses the principal obstacles of teaching dance online and how specific guidelines are established for different learners. Without the usual teaching methods involving hands-on instruction, that is, the physical contact between teacher and student, the teacher is faced with the dilemma of constructing a class that is both instructive and stimulating but limited in several intrinsic points. Dancing at home involves a compilation of negotiations with space, internet technology, injury prevention, and understanding the daily emotional temperament and disposition between both sides of the screen. Virtual teaching also depends on creating a safe and nurturing environment that instructs, builds strength and agility, and explores movement creation in each student. Dancers and teachers are learning strategies for efficient communication methods, including learning to be tolerant of the frequent visual and sound glitches that regularly occur in the virtual classroom. This article attempts an assessment of more than a year of personal online teaching in addition to examining several other institutions and individuals offering free or paid online dance courses. Possible solutions suggest structuring content, spatial organization, and thoughts on building a class that warms up the body, increases awareness of breath, tonicity, posture, encourages variations in dynamics, increases and fortifies corporal memory, and ultimately will challenge the student's level of knowledge. The objective for each student may vary even though different virtual dance classes contain very similar goals

¹ PhD, full professor at the State University of Campinas (Unicamp), working both in the Undergraduate and in the Graduate Performing Arts program, mainly in the areas of Modern and Contemporary Dance, Choreographic Composition, Improvisation and Dance History. Post-doctorate at NYU at the Gallatin School for Individualized Study, she leads and directs the research group Cia. Dominio Público, is a member of the research group Gepeto and co-leads the research group Núcleo Redes.

but vary procedures to achieve these goals. The article also addresses improvisation as a tool to bring the student in touch with how significantly the imagination contributes to technical advancement. In recognizing the importance of collective receptivity in forming a support system for the student, the article discusses the value of offering a restorative experience, albeit a virtual one, against the difficulties that so many students and teachers are presently passing through.

Keywords: Contemporary dance; virtual teaching; adaptations; restorative experience; online dance classes.

Resumo: Nesse período, em que grande parte das atividades foi transferida para plataformas virtuais, os desafios da formação continuada em dança são muitos. Este artigo discute os principais obstáculos do ensino de dança online e como diretrizes específicas são estabelecidas para diferentes estudantes. Sem os métodos usuais de ensino que envolvem a instrução prática, ou seja, o contato físico entre professor/a e aluno/a, o/a professor/a se depara com o dilema de construir uma aula instrutiva e estimulante, mas limitada em vários pontos intrínsecos. Dançar em casa envolve uma compilação de negociações com espaço, tecnologia da Internet, prevenção de lesões e compreensão do temperamento emocional diário e disposição entre os dois lados da tela. O ensino virtual também depende da criação de um ambiente seguro e estimulante que instrui, constrói força e agilidade e explora a criação de movimento em cada estudante. Dançarinos/as e professores/as estão aprendendo estratégias para métodos de comunicação eficientes, incluindo aprender a tolerar os frequentes *glitches* (falhas) visuais e sonoros que ocorrem regularmente na sala de aula virtual. Este artigo apresenta uma avaliação de mais de um ano de ensino online pessoal, além de examinar várias outras instituições e indivíduos que oferecem cursos de dança online gratuitos ou pagos. Possíveis soluções sugerem estruturar conteúdo, organização espacial e reflexões sobre a construção de uma aula que aqueça o corpo, aumente a consciência da respiração, busque a tonicidade e postura, estimule variações na dinâmica, aumente e fortaleça a memória corporal e, por fim, desafie o nível de conhecimento do/a estudante. O objetivo para cada aluno/a pode variar, embora as diferentes aulas de dança nas plataformas virtuais contenham objetivos muito semelhantes, mas variem os procedimentos para atingir esses objetivos. O artigo também aborda a improvisação como uma ferramenta para colocar o/a estudante em contato com o quão significativa a imaginação contribui para o avanço técnico. Ao reconhecer a importância da

receptividade coletiva na formação de um sistema de apoio ao/à aluno/a, o artigo discute o valor de se oferecer uma experiência restauradora, ainda que virtual, diante das dificuldades que tantos/as alunos/as e professores/as estão passando atualmente.

Palavras-chave: Dança contemporânea; ensino remoto; adaptação; experiência restaurativa; aulas de dança à distância.

Let's just say that nobody's truly happy working remotely in dance. It is confusing, almost impossible to accurately correct the student and in the long run tiring for everyone. It is stating the obvious when we say that this teaching form is not the same or as important as dancing live. Even the possibility of going hybrid, meaning some classes given remotely and some in person classes with masks, would make both students and teachers a lot happier. The dancer needs to feel another dancer's presence. By gathering and exchanging energy from another's body the dancer can push past his/her own limitations, join forces, give-and-take, produce creatively, and find joy in the art of practice.

Each day we came into a classroom expecting that we might learn a little more about our bodies, be swept away by those mysterious invisible forces that claim, organize, and re-organize time and space. It is about creating a personal ambience of expression and otherworldliness that only a dancer recognizes. A transcending awareness of the body is stacked up in layers, some of them powerful reminders of our own limitations and vulnerabilities.

Insecurities grew as we moved away from human contact. In an article written in March 2020 when we only had an inkling of what was ahead in terms of continuing teaching remotely, the authors Larry DeBrock, Norma Scagnoli and Fataneh Taghaboni-Dutta (2020), discuss the moving from "social distancing" to "social isolation" not as a bad thing but as something that creates intimacy. They point out that in a classroom full of students some tend to hide in that back row. During zoom, the student with an open camera is seen explicitly. In the beginning of the pandemic visual virtual contact was better than no contact. It created an intimacy between teacher and students, as if to say, "we are all in this together, we'll get through this don't worry". After more than 18 months of remote classes this positivity has changed drastically. Online teaching is no longer a novelty. The student has reached his/her limit and the level of tolerance has dwindled to a minimum. The article continues

to point out that these students are part of a digital generation, growing up with the ability to focus and manipulate digital programs, even immediately understanding how they are organized and offering solutions for the glitches that an older more analogical generation cannot fathom.

A year into the pandemic a professor of English at the Southern University of California, Viet Thanh Nguyen (2021) wrote in an opinion column for the New York Times entitled *I actually like teaching on Zoom*:

Many accounts of teaching on Zoom or other online platforms recount its horrors. And much is horrible: teachers and students without stable internet connections or adequate technology; too much intimacy, with overcrowded homes that teachers or students might find embarrassing for others to see; and not enough intimacy, with the human connection attenuated online. (NGUYEN, 2021, para.2)

Around the same time as Nguyen's article, different reports on Zoom Fatigue and the collateral effects on physical and mental health started to be published almost weekly. The groups most affected by the lack of physical contact were younger age groups attending their regular school programs. The excess of visual contact, looking at the little windows and seeing one's own image as well was a discerning factor in breaking down resiliencies, causing a lot of discomfort and exhaustion. Low self-esteem, distraction, anxiety, stress, ocular pain and headaches, and irritability were some of the symptoms the students experienced throughout the semesters. In an article published in *O Estado de São Paulo*, on March 14, 2021, Bruna Arimathea (2021) also focused on how viewing one's own image, which lacked expression and gesture, contributed to this stressful moment. In the article, psychiatrist Elisa Brietzke, professor, and researcher at the Paulista School of Medicine in São Paulo, commented that auto-observation is natural when exposed in a social situation. But video calls are very far away from natural situations: our brain is programmed to recognize corporal signs and missing these signs are frustrating because the whole time the brain looks for visual clues. As understanding is necessary there is a stronger degree of effort that occurs on video.

In an article on June 29, 2020 by Elizabeth Afre (2020), *Dancers in quarantine trade the studio for Zoom meetings*, the dancers interviewed are grateful for the chance to work their bodies, even concentrating on specific abilities, and additionally feel that they are not so isolated. They are dancing with their colleagues. They accept Zoom as a way of working as a group and feeling that their dance community is still vitally

present. They also appreciated returning to a semblance of a classroom routine. In an article published in April, 2020, Gregory Vuyani Maqoma (apud MALLOZZI, 2020, para.3), a dancer and educator from South Africa said, “[...] more than ever, we need to dance with purpose to remind the world that humanity still exists. Our purpose is one that strives to change the world one step at a time”.

The free classes and workouts in 2020 by Instagram groups, intended not only to keep dancers connected but to keep their images, companies, and teachers, out there. Classes were offered from the New York City Ballet, jazz classes with Debbie Allen, house and hip-hop classes, modern and contemporary dance classes, Pilates, afro, and many others. This incentive has supported and continues to support the dance community even a year later, especially as the new variants are on the rampage and threaten to shut down anything live once again.

Yet as much as we all love this set up in the beginning, we grow weary of these formats since it feels as if we have replaced the virtual with the live. Ask any dancer: there is no substitute for the live. We may be all right with the concept of continuing dance classes online but those of us teachers who have built their classes on visual information and hands on corrections are struggling with many adjustments. It’s been trial and error, and no tech person can physically show you how to do something. At best I am given a tutorial or an extensive manual to read. Something very challenging for this analogical writer.

Tara Munjee (2020, para.2,3,8,9) writes

Between the start of the music and the top of the dance combination, I made multiple nervous adjustments. Computer on the floor, computer on the table; glasses on, glasses off; window shade up, window shade down, speaker volume up, speaker volume down, etc.

I am still figuring out how to do this – to teach and take synchronous dance classes online through Zoom. Or I should say, I am still learning how to do it well. There is the issue of managing the technology, but also at hand are concerns about how virtual dance courses have changed course outcomes, in seemingly subtle ways.

But many of my colleagues and I – professionals teaching, but also taking classes to maintain our skills – feel a vital aspect of learning is missing in synchronous virtual dance classes: the development of full, embodied expression of a consolidated group energy. And while we are delighted to have opportunities to interact with our students as we, “dance away in our own little boxes,” as another instructor puts it, it seems as though we are dancing far more apart than together. It is as if in Zoom “gallery view” participants are breaking out into their own solos, and not developing choreography for

the collective ensemble. And as anyone who has watched dance at length will tell you, solo dances can be breathtaking, but the ensemble truly holds the power; attuned groups dancing together can be transformative – for the audience and participants alike.

Dancing apart/alone is certainly valid. Liberation, release, freedom, loss of inhibition, attunement to self – this is a partial list of benefits of dancing privately in the safety of one's space. But a major take-away of group dance study is engagement in an embodied group mind. Even when a pedagogical style veers more towards direct instruction rather than facilitation, feeling and responding to the energy generated by a group offers students the opportunity to be part of a mindful flock, not a hapless herd. That is, the culmination and summit of dance classes is nearly always the 100%-all-in, committed movement through space and time – along with and in the presence of others. In this way, dance classes create dynamical systems. And what a fantastic opportunity for students – a sensing, responsive, and responsible participation in a group process and invested membership in a movement community.

After more than 18 months Brazil has continued remotely so the question is not what we will use to dance and teach dance but how each of us will do it. It is necessary to examine the strategies and survival tactics of individual and group learning in dance. How to ignite the desire to dance, the pleasure and curiosity of exploring new paths as well as revisiting the familiar ones, (which can feel new after more than a year and a half in confinement).

Different Platforms have different objectives

As mentioned, when online classes began to emerge, most dancers were elated because these platforms were ways of reconnecting with our dance community and continuing to maintain our dance training. But an essential part of these platforms is missing: there is no space for any interaction. The Instagram classes held by the Jose Limon company are free, notwithstanding specific workshops they offer, but they are one-sided. The teacher will look at some of the comments, which are usually compliments for the teacher, and rarely if ever, are the students corrected. Why? The teacher cannot see the student. How long can this last? Even the free Gaga classes, a mainly improvisational technique created by Ohad Naharin, held on a Zoom account, sometimes contained over 100 people dancing. Can you imagine trying to correct or interact specifically with someone? — *Ah, you there, top left third row, with the white shirt and navy blue, no, sorry, black yoga pants, wait, is that dark purple or green Adidas pants?*

My colleagues at the State University of Campinas (Unicamp), have tried and

discussed several strategies, which I will begin by offering some observations to get the ball rolling.

First: simplicity, no complicated sequences; it is difficult enough to capture frontal movements, let alone sequences that change directions and levels. The sequence may develop along the following week or so and, as such, become more complex by adding on new tempos and direction changes.

Second: in the beginning, especially with a new group, the sequences should be short and repetitive. This gives time to familiarize with the movements and allows the student to infuse his/her own expression in movements that are remembered easily. In time, new movements or phrases may be added to increase difficulty still using recognizable material.

Third: one must use the time allotted to the class dynamically and constructively, always leaving space for commentary and questions. It is important that the camera is positioned adequately so students are seen, and the teacher is always visible. In the beginning of the pandemic our students expected the teachers to understand this spatial negotiation. Later many students refused to open their cameras for several reasons, like because of faulty internet, crowded living spaces, zoom exhaustion, depression, and frustration with self-image. Asking, not demanding, that students communicate why they needed to keep their cameras shut off allowed for a better exchange and trust between teacher and student in the long run.

Fourth: the musical selection is a very big motivational factor for online classes. We know that music and dance in their myriad forms has always been a partnership. Nowadays music continues to function as a stimulus, an up-lifting incentive for students to keep going, a rhythmical guiding force. Music opens a portal into the imagination by flooding the mind with images that inspire movement. Besides energizing movement music will also bring the student into a secure place where his personal expression is cleansing. Music can chase away the pandemic demons, as well as feelings of insecurity and self-criticism.

Fifth: supply interesting and relevant texts that allow the student to expand their universe, look at his culture as part of a larger society, question their value system, see another point of view, and create an ethical relationship with the world and their future choices as artists. Discuss and debate these texts, letting the conversation move into more familiar territory by relating the texts to personal experiences. Allow them to empathize with the reading material.

Sixth: repeat the same class for two weeks. This gives the student a chance to become familiar with the logic of the class and gives him/her a chance to go deeper into the movement. As a result, the body organizes itself faster and with more efficiency since the content is on familiar ground.

Considering the six strategies above, the following is an example of a typical two-hour class that I offered in the 1st semester of 2021. I would like to call attention to the fact that the following is a class adapted to our circumstances, a pandemic version of my regular class spatially. Also, I discovered that large groups of 20 or more students need to be subdivided in order to increase visibility.

I begin with a warmup to build coordination, strength, and movement quality, incorporating elements of yoga, modern dance, and the Feldenkrais Method. In the colder weather I have begun class by adding improvisation which doesn't require complex technical skills or codified movement from a specific style or technique. After this I usually introduce phrases of floor movement involving the spine, abdominal strengthening, breath awareness and small transferences of weight (remember most people, including myself, are working in small spaces so the movements are limited to 3m X 3m). Eventually I stand and teach two to three sequences, usually ending with a small jump sequence. I generally insert an improvisation after one side, which brings more creative energy into the movements, focusing on flow rather than specific parts of the body. Students should bring their awareness to how the imagination also constructs the mechanism of movement. Both methodologies together, the codified and the inventive, will bring the student in touch with how significantly his imagination contributes to his technical advancement.

I have graciously received permission from some of my colleagues and students to publish parts of their class evaluations. From my colleagues I asked them to name the negative and the positive aspects of teaching on-line dance classes. The following sections present direct quote excerpts of what they have shared with me, translated from the original Portuguese.

Angela Nolf, Professor and performing artist at Unicamp

Negative aspects of on-line dance classes:

1) The crucial problem to be addressed is that we cannot repeat what we do in a in-person class, within a virtual class system. To see the students better, we should

have a large technical apparatus available, knowledge of how to handle it, close-up cameras and viewfinders, sufficient space and better working conditions;

2) It is very difficult to teach dance technique classes online. As we know, Dance is a performing art and needs constant attention during classes, observing the development of each student. We adapt classes by modifying the syllabus, losing efficiency in several aspects;

3) It is impossible to teach classes where many students do not appear on the display;

4) This process is encouraging a fast food system. What kind of professional will we be sending to the job market, and what will be our job market?;

5) There are students with psychological problems and without resources and space to attend classes;

6) Social isolation, not allowing students to interact with their classmates;

7) Teachers are in high demand and almost always working in inadequate conditions.

Positive aspects of on-line dance classes:

1) Learning new technologies and forms of teaching, which may help in the future by complementing on-site teaching;

2) Some students are developing greater attention, determination and persistence, a factor that will certainly contribute to the student's maturity when returning to the in-person system;

3) Usually, the meetings are developed in a more efficient and direct way, especially when the class holds good discussions and exchanges ideas. The seminars prepared by the students seem to work more efficiently and without dispersion.

Larissa Turtelli, Course coordinator at Unicamp, professor, researcher and performing artist

Given the whole situation imposed by social isolation resulting from the Covid-19 pandemic, establishing the teaching-learning relationships of dance practice online was the only way out for this art to resist disappearance.

The difficulties were many: the inappropriate places for dance practice in

students' homes, inadequate dimensions and floors, no privacy; the difficulties with internet networks, which in many homes are precarious; the impossibility of seeing well, touching and correcting students; the impossibility of performing group dynamics, with formations in the space in circles or diagonals; female students needed to help to take care of younger siblings, nephews and cousins, due to the lack of school for these family members, which prevented them from attending classes or turning on the cameras; the emotional relationship of students with seeing themselves onscreen and with the circumstances of the pandemic.

It took a lot of inventiveness, flexibility, and dialogue on the part of the teachers, as well as on the part of the students, to maintain the art of dance within these situations.

Mariana Baruco, Vice Director of the Art Institute, professor and researcher at Unicamp

In the 1st semester of 2021 I taught Corporal Arts from the Orient, a syllabus structured from Gong Fu. One negative aspect is the fact that it is impossible to teach contact techniques remotely (the name of the techniques says it all)

A positive aspect is the possibility of transitioning and breathing outside one's own area is an uncertain path requiring reinvention of themselves since new times demand so much and, in this sense, for an artist with an interdisciplinary profile it is possible that the pandemic has brought amenities in the sense of being able to make this shift without so many judgments.

Mayara Miquelotto da Silva, 3rd year student, Dance Course, Unicamp

I see that a large part of my openness and porosity resulted from the sensitivity with which the discipline was conducted, as I felt welcomed, encouraged, and observed, in a sense of being able to feel that my presence during classes was important not only for me, but for the class as a whole and for the teachers.

In my opinion, the classes were very well structured. The beginning of the class with improvisations, and then moving on to stretching, more warming up, activation of the center of the body, before moving on to sequences, and all this considering breathing and body perception along with the movements. It was very good and very well conducted. This calm direction during classes, while always looking to evolve

more, left my body feeling good. The improvisations were very nice moments to experience and explore! Mainly those that occurred in pairs. I would even like to congratulate you [the teacher] for being able to bring these connecting moments, even online and remotely. At the end of a few days of classes I felt like I had just come out of a therapy session because at the same time I felt my body relaxed and open, I felt a constant pulse, muscles activated and a restless mind full of points to think about. It was something crazy and cool to feel.

The texts were a very strong point for the discipline too! Seeing the teachers give importance to the different sources and origins of knowledge was something very important for me, as a black student. Because as I and other students have already talked about in class, this is something that has been asked of teachers (in general) for a long time now and knowing that you listened to us and cared about it was something very sensitive and nice for me.

I felt very comfortable speaking during the discussions, exposing my reflections on texts that came up during the conversation with the class. But that's also something that comes from me, because I'm a person who likes to talk a lot.

Jennifer Aquino dos Santos, 3rd year student, Dance Course, Unicamp

I begin this report recalling a passage in Ailton Krenak's book, *Life is not useful*, presenting a tradition of some indigenous peoples who sing and dance to suspend the sky. I believe, with everything that involves the times we live in, the political crisis, the fragile health situation, that our sky is heavy and that every morning we meet, we dance, each one at home, to lift our sky up a little more.

The Technique V classes this semester reflected this need to take care of myself, to meet and to continue dancing and researching. They were extremely useful, and I feel them in my dance, in my understanding and in my perception.

On some more specific points: I believe that the structure of the classes was excellent, the possibility of choice was fundamental because, with the division of groups, I was able to take advantage of the two classes when it fit, and when not, just one of them, without feeling scarcity. This is a teaching experience for me, to be in places where I can measure my choices and not force myself because of obligation.

I would like to tell you about the day we worked with space and the objective to dance in another person's space, based on the physical characteristics that we

visualized. On that day I danced with Mafe, and despite the known/unknown spaces we managed to compose one single dance. I really believe in the power of presence and how it is established, we can project ourselves beyond the obvious space we occupy. Our pair work brought that back to me, and the importance of exchanging during the learning process.

Maria Fernanda Nicioli Cerioni, 3rd year student, Dance course, Unicamp

The way the classes were conducted, so careful and porous, they intertwined a lot of affection, the kind that goes beyond the limits of distance. They were patient, welcoming, but they didn't put aside the technical construction, the structuring of concepts, the deep and powerful work. I feel that the improvisations and proposals in pairs were very well prepared and conducted, and I can't think of a more powerful online class structure than the one proposed.

Gabriela Antunes, 3rd year student, Dance Course, Unicamp

The contents, in this online format, were better used by me when they were adapted with this virtual medium in mind. I believe that we still don't fully understand the best way to relate to the body virtually, but I am immensely grateful to Holly, Keo and Letícia's care in worrying and always being attentive to our learning and to what are the most successful ways to affect one's body. I liked the division of the three days of classes, it was good not to get too overwhelmed and, because of the continuity proposed, resuming the exercises the following day or week. I noticed practice was gradually building and being assimilated by my body and, and by the end of the semester, I noticed changes in tone, intensity, control, and concentration that my body had developed.

Camila Vicente de Cerqueira, 3rd year student, Dance course, Unicamp

I believe that the rotation of the groups helped a lot given the possibilities for personal adjustments and other commitments outside of classes, in addition to giving the students the possibility to choose how many classes he/she can/want to take that week. This allowed me to work harder, not only in the weeks that I was prepared and energized, but I had the chance to rest during my toughest weeks.

I felt I was able to restore technique to my body: flexibility, strength, tone, spatiality, creativity... I believe that the stimuli used were very positive and the songs collaborated a lot in the process. I was even able to get closer to what my body was like before this online period and I'm very pleased to have learned a lot from these different techniques and approaches.

Ana Luiza Gomes Przsiczny, 3rd year student, Dance course, Unicamp

Guided improvisation from imagery scenarios and provocations was one of the most vital parts for me. I feel that there was a delicious breathing space in this chaos we are experiencing. Furthermore, the technical aspects of the sequences in conjunction with improvisation completely changes the space of the improvisation itself. For me, this improvised moment takes on a lot more meaning for having these elements embedded in it.

I don't even know what to say about song choice other than 'PERFECT'. The songs not only involve us in the exercises, as they go beyond the common and basic, but they also take us to a place of familiarity, allowing more ease in the body.

The division of the class into two groups I believe was a very interesting strategy not only for the organization, but also for not overloading the class. The requested materials were accurate, since we are indoors, and we need to use what is available. It's nice to see that the necessary materials always have some alternative for replacement, to include everyone.

Conclusions

Detecting virtual teaching problems is easy. What is not so easy is finding the solutions to these problems, and this is sometimes a rather lonely chore since most of the teachers I work with are asking the same questions. We're like mice on a treadmill wheel going round and round. If we knew when this purgatory of uncertainty ends, we could all be far more tolerant and patient in continuing our classes online. But at this point there is no expiration date. So, we must continually reinvent our classes, learn new technologies at warp speed and negotiate with our students.

I have imagined myself in their shoes, trying to learn about my craft, gazing through tiny little windows and I naturally compare this with my own dance education of the past. I can only imagine their frustration and exhaustion. If we try to not

compare, we could treat this moment as an entirely new experience, like moving to a new country and discovering new rules and customs. Try not to judge, because we know the value of in-person classes. Be part of the solution, accept co-responsibility for making this moment work simply because we need to feel our community is still there. Create an atmosphere of nurturing and creativity and stay away from abjection and harsh criticism. Misery loves company, as the saying goes.

Our new routine must contain the understanding that it may be too much for everyone, including the teachers trying to make it work. We are learning how to adjust together. Pauses are good. Ten minutes to use the bathroom, drink water or have a coffee, and shut off your camera during this period. The golden rule is not to lose sight of the quality in what one does, whether it is giving or taking a class.

Resting in between one online activity and another is essential. Try not to do more than two hours at a time without a break. Plan shorter classes, the more basic the concepts the easier they can be assimilated and plan for later complexification. The advantage to online classes is that we can invite people from all over the world to participate in our classes, or we ourselves are able to join some online class or event even though they are far away. Our faculty meetings are more objective and feel as if we are more prepared, especially when commenting. Nobody has the definitive formula for success, the only possible solution is to be prepared for constant adaptation, instil trust, patience, and compassion between both sides of the screen. A good sense of humor also helps.

References

AFRE, Elizabeth. Dancers in quarantine trade the studio for Zoom meetings. **South Florida Media Network**, June 29 2020. Available at: <<http://sfmn.fiu.edu/dancers-in-quarantine-trade-the-studio-for-zoom-meetings/>>. Accessed in 14/07/2021, 14:00.

ARIMATHEA, Bruna. Excesso de reuniões virtuais provoca um novo fenômeno: “fadiga de zoom”. **O Estado de S. Paulo**, 24 março 2021, p. B8.

DEBROCK, Larry; SCAGNOLI, Norma; TAGHABONI-DUTTA, Fataneh. The Human Element in Online Learning. **Inside Higher Ed**. March 18 2020. Available at: <<https://www.insidehighered.com/advice/2020/03/18/how-make-online-learning-more-intimate-and-engaging-students-opinion>>. Accessed 15/07/202, 15:00

MALLOZZI, Mickela. Virtual dance parties are popular. What 's behind their rise? **National Geographic**, April 28 2020. Available at: <<https://www.nationalgeographic.com/travel/article/how-dance-connects-people-during-coronavirus>>. Accessed 17/07/2021, 14:00.

MUNJEE, Tara. Dancing Away in Our Own Little Boxes. **Faculty Focus**. July 15 2020. Available at: <<https://www.facultyfocus.com/articles/online-education/online-course-delivery-and-instruction/dancing-away-in-our-own-little-boxes/>>. Accessed 18/07/2021, 13:00.

NGUYEN, Viet Thanh. I actually like teaching on Zoom. **The New York Times**, February 15 2021. Available at: <<https://www.nytimes.com/2021/02/15/opinion/zoom-video-school-teaching.html>>. Accessed in 19/07/2021, 14:00.

FEMINISMO E DECOLONIALIDADE NO ENSINO DA DANÇA: A CONTRIBUIÇÃO DA DANÇA DO VENTRE

Andréa Cristiane Moraes¹
Ana Clara Santos Oliveira²
Camila Silva Saraiva³
Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos⁴

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.06

Resumo: A dança do ventre é comumente retratada como uma dança que evidencia um discurso de gênero e de representação da mulher objetificada, submissa e sem potencial intelectual e artístico. Sendo assim, como a dança do ventre poderia ser considerada uma prática decolonial e feminista? De que maneira seu ensino e prática poderia contribuir como conhecimento acadêmico no âmbito da pedagogia da dança? Buscando responder essas questões este trabalho aborda a dança do ventre como híbrida e contemporânea, sob uma perspectiva feminista e decolonial. Apresenta possibilidades de contribuição no âmbito do ensino formal e informal por meio de exemplos de práticas artísticas e pedagógicas, as quais problematizam o padrão dominante na dança e os discursos sexistas e hetero-cis-normativos que regulam a dança do ventre e subjagam seus praticantes. Defendemos que as ações artísticas e pedagógicas são também, inevitavelmente, políticas, são lutas que se dão no corpo que dança em movimento. Nosso intuito é legitimar a dança do ventre como produtora de saberes e conhecimentos em dança e em artes.

Palavras-Chave: Dança do ventre; Tribal fusion; artístico-pedagógico; feminismo; decolonialidade.

¹ Bolsista CAPES de Pós-doutorado no PPGAC/UFRGS, mestra e doutora em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, professora e bailarina de dança do ventre em Porto Alegre.

² Doutoranda em Artes PPGARTES/UFMG, Mestra em Dança PPGDANÇA/UFBA - CAPES, professora do Curso de Dança (ETA - ICHCA/UFAL), dançarina e pesquisadora de dança do ventre e fusões.

³ Doutoranda em Dança PPGDANÇA/UFBA, Mestra em Ecologia UFBA, dançarina, professora e pesquisadora de dança do ventre e fusões, artista da dança LGBTQIA+ nordestina.

⁴ Doutoranda em Dança PPGDANÇA/UFBA-CAPES, Mestra em Dança PPGDANÇA/UFBA - FAPESB, Graduação em Direito UESC, dançarina, professora e pesquisadora de dança do ventre e fusões.

Abstract: Belly dancing is commonly portrayed as a dance that highlights gender discourse and depicts women as both objectified and submissive, lacking intellectual or artistic potential. So, how could belly dancing be considered a decolonial and feminist practice? How could its teaching and practice contribute to academic knowledge in the dance pedagogy field? Seeking to answer these questions, this work looks at belly dancing through feminist and decolonial perspectives to approach it as a hybrid and contemporary practice. This work contributes to formal and informal education through examples of pedagogical and artistic practices which problematize the dominant dance standard, the sexist and hetero-cis-normative discourses that regulate belly dancing and subjugate its dancers. We defend that artistic and pedagogical actions are inevitably political. They comprise struggles that take place in the dancing body in movement. Our aim is to legitimize belly dance as knowledge production in dance and art.

Keywords: Belly dance; Tribal fusion; artistic-pedagogical practices; feminism; decolonial studies

No imaginário da prática da dança do ventre atual no Brasil ainda incide a conexão com o orientalismo romântico (SAID, 2007) em uma perspectiva que evidencia um discurso de gênero e de representação da mulher objeto, submissa e sem potencial intelectual e artístico. Sendo assim, como a dança do ventre poderia ser considerada uma prática decolonial e feminista? De que maneira seu ensino e prática poderia contribuir como conhecimento acadêmico no âmbito da pedagogia da dança?

Buscando responder essas questões, nosso texto aborda a dança do ventre sob a luz das teorias críticas decoloniais e feministas. Apresentamos reflexões e exemplos práticos de nossas experiências pedagógicas com a dança do ventre e suas vertentes, dentro e fora do ensino formal.

Entrando em cena: a dança do ventre e seu discurso corporal contemporâneo

Para Elias (2016), a dança do ventre foi uma criação artística desenvolvida por Badia Masabni (1892-1974), uma mulher à frente de seu tempo, dotada de uma visão de mundo cosmopolita, empreendedora e criativa; com propósitos de inovação

artística e de confronto feminista. Ela é também uma dança mundializada, por ter sido desterritorializada e disseminada mundialmente, adquirindo especificidades estéticas, pedagógicas e de sentido, de acordo com os diferentes contextos em que se inseriu (SOARES; DANTAS, 2016). Sendo assim, pode-se dizer que o discurso corporal original da dança do ventre, tal qual Badia a desenvolveu, incide o sentido feminista de resistência e confronto ao padrão normativo da sociedade egípcia.

Compreende-se o discurso corporal a partir de Jane Desmond (2013) para quem cada estilo de dança possui especificidades simbólicas ligadas ao corpo. Para compreender o discurso de uma dança, ela propõe observar as transformações ocorridas quando uma prática insere-se em um novo território, uma vez que as hibridações e adaptações necessárias podem alterar o significado da dança. Sendo assim, Desmond chama a atenção para as mudanças de discurso que ocorrem quando uma dança de origem local é mundializada. Entende-se por danças mundializadas as danças clássicas de origem não dominante que foram desterritorializadas e disseminadas mundialmente as quais sofreram processos de hibridação a fim de adaptarem-se a cada novo território de inserção.

A dança do ventre está presente em diversos países. Mesmo no Brasil, a diferença de discurso é evidente. Em São Paulo, estado em que há o maior número de imigrantes libaneses no país, a prática da dança do ventre é marcada por inovações. Na capital acontece o maior festival de dança do ventre no Brasil. É também onde estão localizadas as maiores escolas e as artistas nacionais mais reconhecidas mundialmente. Já no Rio Grande do Sul, há uma preocupação em preservar a dança da modernidade buscando evitar a perda da conexão com a cultura egípcia original. Desta forma, as artistas reconhecidas no Rio Grande do Sul são aquelas que desenvolvem a dança em sua forma tradicional buscando a atualização constante com bailarinas e coreógrafas(os) egípcias(os) e, ou libaneses(as) e, inclusive, atuando nos países árabes e Turquia como bailarinas.

No entanto, foi devido às mudanças e constantes atualizações da dança que ela existe até hoje e está presente em diversos países no mundo. Para o estadunidense Shay e a canadense Sellers-Young (2005), a dança do ventre deve sua criação à dança moderna e ao cinema de Hollywood. No entanto, de acordo com o diário de Badia Masabni, as danças árabes, turcas e latinas foram as maiores inspirações para a artista que morou na Argentina durante sua adolescência.

Sendo assim, o que torna a dança do ventre um produto cultural híbrido e

atual é o sentido contemporâneo de sua prática. As danças do mundo não necessitam “ocidentalizarem-se” por meio de influências do balé, dança moderna ou das danças contemporâneas ocidentais para inovarem-se (MITRA, 2011), mas sim, desenvolver um sentido contemporâneo, questionando e renovando o discurso e função política em seu novo contexto.

Entende-se o padrão dominante na dança como uma estratégia que reafirma as referências ocidentais como norma para estabelecer toda inovação artística por meio da valorização de seus artistas e seu legado em oposição ao potencial artístico e criativo de danças de outras culturas e seus artistas.

Clássico, na dança, pode ser compreendido como balé clássico - estilo de dança ocidental, estabelecido como padrão dominante, mas também podem ser as danças étnicas com padrões estruturais básicos estáveis e comuns às praticantes no mundo (MORAES, 2020). Assim como no balé clássico, nas danças clássicas indianas, árabes e algumas danças brasileiras como o forró mantém suas formas estruturais estáveis de modo a serem replicadas mundialmente. Da mesma forma, o contemporâneo pode ser compreendido como estética dominante legitimada como arte e conhecimento acadêmico do Ocidente. Pode ser também uma dança étnica combinada com vocabulário ocidental dominante ou ainda inovações de danças não ocidentais (KWAN, 2017). Uma vez que a palavra “contemporâneo” diz respeito à conexão com o mundo atual, a palavra pode ser empregada para descrever as diferentes estéticas e poéticas da atualidade.

A reflexão sobre o discurso corporal da dança do ventre revela sua ambiguidade imanente. Para Banasiak (2014), a objetificação do corpo dançante é inerente à dança do ventre. Já para Deagon (2013), a dança do ventre é expressão de feminilidade e liberdade sexual. Assim, empoderamento e objetificação são atributos inerentes ao corpo dançante da dança do ventre o qual não perde seu caráter de promiscuidade (DANTAS, 2020). Por conseguinte, ele também é colonizado, genderizado e sexualizado pelas mesmas lentes que lhe atribuem sentido (THOMS, 2013). Assim sendo, a ambiguidade imanente do discurso corporal da dança do ventre pode ser compreendida como sua força política por meio de sua poética de resistência ao colonialismo e ao sexismo.

Considerando que o Brasil é quinto país com maior índice de feminicídios no mundo, e com um dos mais altos níveis de violência contra pessoas LGBTQIA+, expressar a feminilidade na dança, tanto para homens quanto para mulheres, é um

ato de coragem e resistência. Para Roushdy (2010) a bailarina de dança do ventre e sua feminilidade extravagante é um ser político por contestar o padrão de recato e subserviência propagado como conduta ideal da “boa mulher árabe” no Egito. Sendo assim, é possível afirmar que o discurso de resistência reflete-se tanto no Brasil quanto no Egito.

A dança do ventre também pode ser arte contemporânea. Um exemplo é a coreógrafa israelense de origem marroquina Orly Portal⁵. Em suas composições, Orly Portal utiliza movimentos da dança do ventre e folclore árabe combinados a técnicas somáticas. Um de seus trabalhos de maior repercussão é *Rabia* (2012), um espetáculo encenado somente por mulheres em que os movimentos da dança do ventre são o mote para pensar a dança, a conexão espiritual de ancestralidade e amor (ORLYPORTAL, 2021).

A dança do ventre pode ser resistência ao colonialismo, ao contrapor-se ao orientalismo tanto no âmbito pedagógico quanto artístico. No que se refere ao ensino, ao disseminar outras danças na academia estamos quebrando o padrão dominante, inserindo outros saberes, outras visões de mundo, outras estéticas, poéticas e avançando no estado da arte da pesquisa em dança. Ao considerarmos todas as danças como potentes artisticamente estamos contestando a subjugação colonial a que países com passado de dominação foram impostos. Apesar do colonialismo não ser mais uma realidade para muitos países, a colonialidade do poder, do saber e do ser (QUIJANO, 2000) perdura tanto na economia e organização social mundial quanto na arte. Assim, o corpo e a interpretação de seu discurso é uma instância de dominação, por isso pode ser também de resistência.

A dança do ventre que conhecemos hoje é uma construção híbrida que foi moldada ao longo dos séculos envolvendo de um lado tanto elementos culturais de povos oriundos do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, quanto de aspectos estéticos, técnicos e composicionais moldados pelo imaginário e fantasia ocidental. O arraigamento desta imagem em nossas mentes, a saber, a mulher sensual que dança para o deleite da plateia masculina, num Oriente misterioso, cheio de segredos e exotismos, não se deu de forma despreziosa e involuntária, mas arquitetou-se de forma intencional a partir de teorias e discursos de dominação elaborados ao longo dos séculos das culturas e povos não ocidentais pelas potências imperialistas (BURNAM, 2012; VASCONCELOS, 2020). Destas, destaca-se o Orientalismo,

⁵ Disponível em: <https://www.orlyportal.co.il/> Acesso em: 27 jul. 2021.

uma forma de pensar ocidental cujo campo de estudo toma como base uma unidade geográfica, cultural, linguística e étnica chamada de Oriente (SAID, 2007).

O pensamento orientalista predominante no século XIX fora utilizado como uma ferramenta ideológica de dominação pelas potências imperiais para subjugar as nações colonizadas atribuindo-lhes uma imagem distorcida e essencialista, pertinente a manutenção desse sistema dicotômico. Isso significava, dentre outros aspectos, reforçar polarizações territoriais e reducionistas atribuindo ao “outro”, diferente de “nós”, noções estereotipadas de homogeneidade, intemporalidade, hedonismo e misticismo associadas ainda a uma geografia vagamente definida e anacrônica em contraste com a celebração da excepcionalidade e desenvolvimento ocidental (HAYNES-CLARK,2010; VASCONCELOS,2019).

Um dos instrumentos mais eficazes de perpetração das máximas orientalistas consubstanciou-se na forma das Feiras Mundiais, imensas exposições públicas de caráter industrial e totalizante que funcionavam não apenas como vitrines para invenções, mas tinham como principal objetivo fazer uma representação do mundo de maneira universal. Assim, dentro destas exposições, povos e nações seriam apresentadas num espaço delimitado e controlado a partir da construção de pavilhões específicos (GIMENES,2017). Enquanto instrumento criado pelos países colonizadores, as Feiras validavam e enalteciam o pensamento ocidental endossadas, além disso, pelo campo emergente da ciência social que pretendia provar através de evidências científicas a superioridade da raça dos povos colonizadores em detrimento da falta de civilização no mundo colonizado. A partir desses eventos, diversas concepções sobre raça, cultura e progresso foram difundidas e popularizadas, ocorrendo justamente através dessas Feiras Mundiais as primeiras exibições da dança do ventre no Ocidente, corroborando para transformar a dança do ventre num estilo de cabaré urbano que se afastava de suas raízes tradicionais para agradar uma audiência majoritariamente patriarcal e voyeurista.

Observamos uma maior mudança de paradigmas associada à imagem da dança do ventre em terras ocidentais durante a efervescência de movimentos sociais e pós-modernos ocorridos na metade do século XX. Grupos passaram a se engajar cada vez mais em movimentos sociais levando a dança do ventre para espaços políticos e de resistência das minorias, as apresentações coletivas de grupo ganharam destaque em relação aos solos, o figurino passou a ser repensado de forma a atender a postura política dos grupos envolvidos, dentre outros inúmeros recursos que começaram a ser

pensados de forma a ressignificar o viés orientalista da dança do ventre numa forma de empoderamento de sua própria comunidade. Nesse sentido, destacam-se duas de suas versões contemporâneas mais conhecidas como o Estilo Tribal Americano de dança do ventre, atualmente Estilo *FatChance*, e dança do ventre de fusão tribal .

Inseridas num contexto pós-moderno propício aos questionamentos e lutas pela igualdade de direitos em todas as esferas, essas categorias buscaram enaltecer a variedade de todos os corpos físicos, independente de idade, gênero, cor e biotipo. Outras características que passam a permear a prática além da preocupação com temas sociais, políticos e globais, são a preferência pelo grupo em vez do solo, compartilhamento da liderança, diversidade em relação ao espaço e orientação dos dançarinos durante a performance, destacando-se assim, as relações intersubjetivas desenvolvidas entre os membros do grupo.

Ao enfatizar a natureza plural e transgressora que a dança do ventre tem apresentado de forma tão contundente hodiernamente, realçamos também uma estratégia eficaz que desafia as noções convencionais de gênero, corpo e identidade. Noções essas que foram moldadas a partir de uma visão orientalista, heteronormativa e estigmatizante. Ao transgredi-las vemos aí a possibilidade de decolonização. A partir da experiência com tais vertentes, já se observa uma significativa despadronização do que fora moldado até então como dança do ventre e uma preocupação em entendê-la enquanto ferramenta política, epistemológica e social de construção de pensamentos e relações de caráter feminista e decolonial. Nessa perspectiva, muitos de seus praticantes relatam uma maior abertura para o exercício criativo de suas individualidades, bem como acessam um maior potencial transformador seja a partir do exercício de suas próprias sexualidades ou ainda pela própria pluralidade a que tais vertentes estão associadas.

No entanto, por mais esperançosas que pareçam as perspectivas, é imprescindível não se estacionar confortavelmente nos aspectos teóricos, no campo das ideias, mas implementá-las de forma crítica também no mundo prático. Além de promover uma visita honesta nos aspectos que ainda objetificam, oprimem e desempoderam seus praticantes, é necessário buscar alternativas que, na prática, os ressignifiquem e decolonizem, sob o risco da contínua reprodução desses estereótipos.

No que concerne aos seus desdobramentos mais contemporâneos, conhecidos de forma mais popular como Tribal, é inegável que há ainda desafios a se enfrentar no sentido de uma decolonização mais efetiva, posto que é ainda um sistema que não

descarta a visão orientalista de um grupo de mulheres dançando juntas num Oriente Médio vago e idílico, é ainda um estilo restrito a uma pequena parcela privilegiada, é ainda uma dança que nasce norte-americana e também reproduz muito ainda de suas lógicas, é um estilo cuja nomenclatura passou a não se alinhar com a realidade pela qual tentou combater. Embora o termo “tribal” tenha sido utilizado no sentido de aludir a sua configuração técnica e estética diversa, bem como realçar os valores de coletividade e irmandade (BURNAM, 2012), se perfaz desdenhoso com a experiência colonial devastadora dos povos tribais em todos os continentes (MEJIA, 2020). No entanto, é igualmente importante destacar o engajamento e esforços reais que a comunidade tem feito no sentido de propor uma dança que seja - e não apenas esteja- mais política, mais inclusiva e mais plural.

Dentro desse contexto, no interior do Estado da Bahia podemos citar a implementação das primeiras turmas de fusões e do estilo tribal de dança do ventre desde 2008, a partir da iniciativa da docente Beatriz Vasconcelos com a implementação dos primeiros cursos da modalidade na Universidade Estadual de Feira de Santana em seu Centro Universitário de Cultura e Arte e organização do maior festival desta natureza no Território Portal do Sertão, o Oriental Fair Festival de Dança. Dentro desses espaços pioneiros, a modalidade floresceu, viabilizou o acesso à centena de alunos de forma acessível, fomentou a profissionalização de grupos, viabilizando ainda a criação de um mercado e público de dança mais engajado nas questões sociais, culturais e políticas da cidade.

Experiências entre pesquisa acadêmica e atuação profissional com dança do ventre e fusões: proposições pedagógicas, artísticas e políticas

Esta seção tem o objetivo de compartilhar algumas experiências da artista Camila Saraiva, como professora, dançarina e pesquisadora de dança do ventre e fusões. Trata-se de um depoimento de uma mulher, nordestina, LGBTQIA+, que atua profissionalmente no campo da dança ao passo que busca conciliar esse lugar de atuação com a pesquisa acadêmica em dança. Aqui serão apresentadas brevemente algumas experiências de propostas pedagógicas, artísticas, e arrisco afirmar políticas, por que não?

São trabalhos que experimentam aliar pesquisa acadêmica e atuação profissional, no intuito de aproximar investigação pedagógica, artística e militância política. O ponto de partida para essas propostas foi reconhecer e refletir que a dança do ventre e

suas fusões estão imersas num sistema de mundo estruturado em uma lógica ocidental, imperialista, capitalista, machista, patriarcal, misógina, hetero-cis-normativa e racista.

Essas experiências tiveram em comum as seguintes proposições: refletir sobre a categoria Mulher, tensionando questões como universalização, objetificação, desigualdades, direitos, dominação, exploração e violência; questionar o lugar, o papel, da mulher, e os estereótipos e padrões que regulamentam essa posição; refletir sobre dança do ventre, seu contexto, complexidade e seu papel no aqui e agora, considerando os debates sobre orientalismo e biopolítica; questionar o imaginário da dançarina do ventre, da odalisca oriental e os estereótipos, estigmas e padrões que normatizam essa performatividade; questionar “Quem são os sujeitos do feminismo? ”, fazendo referência à filósofa Judith Butler (2003); pensar sobre “Quem são os sujeitos do feminino? ” e “O que é ser feminina? ”; investigar outras possibilidades de existências para as danças dos ventres e seus artist@s; refletir sobre a hetero-cis-normatividade na dança do ventre e convocar existências diversas.

A primeira experiência escolhida para ser compartilhada foi durante a graduação da artista em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), quando ela cursou a disciplina optativa Dança de Caráter em 2017 ministrada pela docente Márcia Virgínia Mignac da Silva. Esse é o único componente formal na Escola de Dança que tem a dança do ventre como matéria. Ter a oportunidade de vivenciar a dança do ventre naquele espaço e, principalmente, daquela maneira foi transformador para toda a turma. É importante destacar a relevância de se ter a dança no ventre presente em uma universidade federal de dança. E além disso, com uma abordagem outra, que não a configurada no circuito do mercado da dança, com exercícios de experimentação, criação e estudo dos movimentos, em uma atmosfera acolhedora e diversa.

Essa possibilidade de vivenciar a dança do ventre e sua potencialidade afetiva, de partilha, de exercício da sororidade, é determinante para repensá-la enquanto ação artística-pedagógica-política. A professora doutora Márcia Mignac escreve sobre um experimento em um semestre desta disciplina em seu artigo “Enlaçando as existências: modos feministas de criar e processos artístico-políticos em dança” (MIGNAC, 2018).

A segunda experiência que aqui será brevemente relatada foi em 2018, de pesquisa realizada por Camila na licenciatura, nos componentes Laboratório de Corpo e Criação, concomitantemente com a pós-graduação em Estudos Contemporâneos em Dança na UFBA. Essa pesquisa teve o objetivo de propor a performance com o

ritual como uma estratégia pedagógica, artística e política para a dança do ventre com uma abordagem e configuração contemporânea.

Foi investigada uma possibilidade de performance, a partir de uma condução ritualística, favorecendo a reflexão do papel da dança do ventre enquanto ignição de modos feministas de criar e como reverência ao feminino presente em cada mulher à sua maneira, particular. Esta performance foi apresentada duas vezes, a primeira no Teatro Experimental da UFBA no Painel Performático da Escola de Dança e depois no Teatro Molière, no espetáculo de dança do ventre e tribal fusion Bastet entrESomas em Salvador - BA. As perguntas ignições para o processo de construção da performance foram: “Quais estereótipos e padrões sobre ser mulher, ser feminina e ser dançarina de dança do ventre te incomodam? ”; “O que é sagrado para você na sua relação com o feminino e com a dança do ventre? ”. Essa investigação gerou o artigo de conclusão da pós-graduação mencionada, com a orientação da professora Márcia Mignac, “Dança, ventres e feminismo: o ritual como processo pedagógico, artístico e político” (SARAIVA & MIGNAC, 2019).

A terceira experiência que a artista escolheu para compartilhar, deu origem ao artigo apresentado no VI Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA de 2020, o qual relata a sua experiência como professora de dança do ventre e tribal fusion com aulas virtuais online durante a pandemia do COVID-19. Esta investigação foi motivada pelas reflexões sobre como construir redes de mulheres conectadas está sendo crucial, como um ato sustentativo, uma ação de sustentação coletiva, para resistir em um tempo assombroso de crise sanitária, social e política.

A partir da análise dos dados coletados através de questionários realizados com as alunas, o artigo discute que há limitações sim com relação à prática das aulas online, mas possibilidades também! As autoras Camila Saraiva e Márcia Mignac argumentam que: é possível propor aulas de dança do ventre e tribal fusion online orientadas por uma lógica de afetos, guiadas por uma pedagogia crítica, sensível, da autonomia, do desejo, que considera o corpo-sujeito-cidadão, não reduzidas a uma lógica de efeitos; é possível favorecer a construção de uma rede de apoio entre mulheres através de aulas de dança online; é possível provocar uma reflexão sobre corpo, espaço, autonomia, técnica, criação e dança, com uma abordagem e perspectiva feminista e decolonial.

As principais questões levantadas nessa experiência virtual foram no sentido de como nos manter conectadas online. Como seguir dançando juntas? Qual é o papel da dança em nossas vidas agora? Como é ser mulher em tempos de pandemia no Brasil?

E a recorrente pergunta, ainda mais latente em tempos difíceis, o que é ser feminina para você?

O quarto compartilhamento é de uma investigação recente, o começo da construção de um debate sobre o orientalismo e a regência da hetero-cis-normatividade regulando o imaginário da odalisca. Regulação que institui uma tendência LGBTQIA+ fóbica no campo da dança do ventre. Esta pesquisa gerou um artigo que denuncia que pessoas LGBTQIA+ tendem a ficar por trás dos véus da existência e aponta que a dança do ventre reproduz uma tecnologia de gênero e sexualidade que escoa para suas práticas artísticas e pedagógicas (MIGNAC & SARAIVA, 2020).

A discussão central e valiosa deste artigo diz respeito à reflexão do imaginário da odalisca oriental operando como um modelo de replicação de um imaginário colonial, ocidental e machista (de objetificação e sexualização do corpo da mulher). Este modelo determina um padrão de dançarina, como uma mulher, cis, branca e heterossexual, com pouca chance de expansão do que é ser feminina e sensual. Estas qualificações foram corpadadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas (SAID, 2007). Um dos problemas mais graves, segundo as autoras, é que a representação da odalisca funciona como uma ritualística máxima do feminino, criando condições de representação que concebem o próprio sujeito a ser representado. Esse papel da normatização regulamenta um imaginário do feminino e da mulher, estabelecendo uma tendência à universalização e replicação dessa representação, suprimindo a capacidade de agência do sujeito artista (MIGNAC & SARAIVA, 2020).

O artigo ressalta a necessidade de se refletir sobre o contexto da dança do ventre e sua relação com a produção de fobias, estigmas, padrões e opressões, o qual gesta uma lógica biopolítica quando indica precisamente quais danças devem viver e/ou morrer. Observa-se poucas possibilidades de ruptura com a hetero-cis-normatividade imposta por esse padrão e uma frequência na replicação de cópias subalternas ao modelo.

As experiências e investigações mencionadas até aqui aconteceram entre 2017 e 2020, e o desejo presente em todas foi o de imaginar outras possibilidades de existências para as danças dos ventres e suas fusões, incentivando o fortalecimento de resistências, atendendo ao chamado de demandas sócio-políticas contemporâneas, contestando direitos que assegurem existências diversas e propondo modos feministas, decoloniais, de pensar e fazer dança. Convocando assim, o corpo que dança como uma trincheira de luta, da vida e da arte.

Nesse caminho, a artista Camila Saraiva, que compartilha suas experiências nesta seção, inicia sua pesquisa de doutorado em dança na UFBA, seguindo essa trajetória que vem sendo trilhada. O objetivo central da sua investigação é construir uma reflexão crítica, teórica e artística fundamentada nos pensamentos feministas, decoloniais e nos estudos de gênero e sexualidade, sobre dança do ventre e o imaginário da odalisca oriental.

A linha de pensamento dessa pesquisa é a de que o debate sobre feminismos não pode ser apartado da discussão de gênero, identidade sexual e das questões LGBTQIA+, e ainda, que a discussão sobre feminismo precisa se aliar a uma perspectiva decolonial do pensamento (OYEWÙMÍ, 2020). A feminista María Lugones argumenta que a relação entre colonialidade e gênero segue uma lógica de constituição mútua, onde o sistema de gênero foi tão constitutivo da colonialidade do poder quanto a colonialidade do poder foi constitutiva do sistema de gênero (LUGONES, 2008).

Experiências entre atuação artística e docente com dança do ventre e fusões na universidade

Este segmento dedica-se a apresentar determinadas experiências poéticas e feministas da prática artístico/docente com dança do ventre e fusões no âmbito da Extensão Universitária. Recorre-se ao contexto local, ou seja, ao solo territorial a partir da experiência estética da dança e da sua dimensão crítica, a fim de melhor compreender do que o corpo social é marcado e quais as possibilidades desatadoras, pois a dança “pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social” (DAVIS, 2016, p. 138).

Para tanto, nutre-se do relato de uma mulher nordestina entendida no presente como negra de pele clara e atuante no universo da dança do ventre há quinze anos, que ao observar o exercício pedagógico da dança em grupos sociais localizados numa instituição pública do Nordeste brasileiro, evidencia uma narrativa engajada com o contexto vivido.

À vista disso, serão sucintamente compartilhados os enunciados do projeto de extensão, que idealizado e coordenado por esta professora, pesquisadora e artista chamada Ana Clara Oliveira, foi desenvolvido entre os anos de 2015 e 2018, na Escola Técnica de Artes vinculada ao Instituto de Ciências Humanas e Artes, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

A escolha por abordar a Extensão Universitária nasce do encantamento pelo trabalho dialógico com a comunidade, cujo arrebatamento originado na graduação da mesma, estende-se para a docência na referida instituição. Como efeito, esta ação na universidade conciliou o fazer artístico precedente com as atribuições de ensino, pesquisa e por vezes administrativa, garantindo a continuidade da dançarina e coreógrafa na cena. Tendo em vista que a prática dessas danças ainda enfrenta inúmeras discriminações e estereótipos sistematizados pela perspectiva do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (GROSFOGUEL, 2008, p. 124), tornar possível esses estilos de dança na universidade foi um ato de resistência.

Nesse movimento dissidente, não coube a anulação desta dançarina e da sua pesquisa artística junto à comunidade como militância política diante das estruturas racistas, machistas, homofóbicas e elitistas. Foi no entendimento de que a vida artística e as questões cotidianas solicitam inserção no pilar compreendido por ensino, pesquisa e extensão em dança, que a base do projeto extensionista foi gestada como Poética da dança tribal tendo as danças “orientais” como pontos de partida.

A Extensão foi dividida nos anos supracitados em duas turmas, cada uma delas com 20 estudantes que variavam entre a comunidade acadêmica e sociedade em geral. Os procedimentos adotados durante as aulas foram: estudos práticos dos repertórios de movimento; diário de bordo do corpo discente; leituras; discussão de textos; perguntas disparadoras durante as práticas; debates sobre os conteúdos que importavam e entrevistas organizadas pela monitoria. Essas ferramentas foram apoiadas no princípio de “saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 2020, p. 47).

As experiências metodológicas tiveram como premissas as ideias que seguem: aplicar aulas correspondentes aos movimentos, as estéticas e aos estudos do corpo mediante autores do movimento, da educação somática e do *yoga*; reelaborar o repertório de movimentos nos contextos das danças indianas, urbanas, modernas e contemporâneas; identificar conteúdos que questionam os discursos orientalistas no mundo, bem como na dança; problematizar o estigma racial negro, em especial, da mulher negra no cotidiano e no cenário da dança; discutir as desigualdades oriundas do capitalismo no mercado da dança e adotar a relação teórico-prática no ato de dançar junto às noções de sororidade e amorosidade.

Além disso, as propostas tiveram como eixos: desenvolver laboratórios improvisacionais dos temas comprometidos com as realidades dos sujeitos envolvidos;

compreender as corporalidades brasileiras para perceber a produção da dança; utilizar as matrizes das danças brasileiras, principalmente, o Coco Alagoano e histórias de vida a fim de buscar estilos pessoais de atuação; criar possibilidades contrárias ao imaginário da dançarina do ventre e fusões; apresentar coreografias, espetáculos e relatos de experiência como convocatória para a formação de plateia e por fim, produzir eventos com convidados a fim de ampliar os conhecimentos do campo.

Ainda que existissem essas finalidades operantes, houve uma preocupação com os diferentes objetivos dos participantes, uma vez que nem todos almejavam a capacitação em dança. Muitas das vezes, a busca pela Extensão estava relacionada com o simples mover o corpo integralmente ou com o esvaziamento do mal-estar social. Com o passar dos anos, outros esclarecimentos explodiram nessa “tribo” como a ideia de profissionalização, seja em companhia de dança, seja no contexto da professoralidade.

Nos dias atuais, é possível reconhecer nestas experiências os consecutivos aspectos: a epistemologia do Sul, a educação libertadora e o feminismo decolonial. A primeira vivência que atesta essa afirmação foi durante o evento acadêmico da Graduação em Dança, Universidança (UFAL), seguido da efetivação dos primeiros passos do projeto em 2015. Foi perceptível a necessidade dos estudantes dos cursos Técnico e Licenciatura em Dança (UFAL) no que tange ao aprendizado de uma nova dança e obtenção de outra atuação no mercado de trabalho.

A atividade revelou a importância de sular as relações entre os conhecimentos acadêmicos e os saberes da sociedade, com o intuito de não somente superar a monocultura científica, como sustentar a ideia de que os conhecimentos não-científicos também são fundamentais para a formação do profissional da dança.

As aulas práticas junto às intervenções críticas do/no corpo permitiram valorizar com êxito o diálogo horizontal entre os conhecimentos definidos pelas danças apropriados majoritariamente pelo Norte global, igualmente os saberes do Sul global advindos de cada corpo social, incluindo as suas ausências ignoradas pelo sistema-mundo opressor.

A segunda experiência a ser compartilhada foi o I Encontro de Dança do Ventre Tribal em 2016, cuja atividade foi desenvolvida no Espaço Cultural (UFAL) e no Teatro Jofre Soares – SESC (AL). Na edição, participaram como convidados: a artista/pesquisadora/professora de dança do ventre/fusão tribal, Mestre Kilma Farias (Cia Lunay - PB) e o artista/pesquisador/professor, Doutor Guilherme Schulze (UFPB), que ofertaram respectivamente, oficinas dos estilos *tribal fusion*/tribal brasil

e oficina de dança tecnologia voltada às “danças orientais”, além de mesa temática sobre pesquisas em dança.

Nesta ocasião, a Extensão experimentou mais a fundo a jornada por uma educação libertadora a serviço da transformação social. Contaminados pelo evento, os envolvidos aprofundaram a liberdade e o diálogo como métodos da prática artística e educacional. A partir do levantamento do vocabulário de movimentos e realidades vividas, o grupo selecionou temas geradores que fossem dotados de sentidos à luz da criticidade, sem perder de vista as movimentações e expressões estabelecidas na dança.

O aprendizado mútuo sucedeu pelos inúmeros momentos em que os estudantes foram convidados a criar sequências coreográficas via repetição processual e investigar as memórias do corpo cênico dentro de jogos improvisacionais. Através da análise da prática, é possível observar que a tendência pedagógica se desenhava paulatinamente como libertadora, ou seja, os corpos sociais envolvidos, em especial, mulheres alcançavam uma relação mais íntima com suas realidades. Através dessas relações, “resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão”(FREIRE, 1967, p. 43), o corpo social foi dinamizando o seu ambiente.

A terceira experiência refere-se ao II Encontro dessas danças em 2017. O evento contou com sessenta e cinco participantes das seguintes regiões: Alagoas, Bahia, Paraíba, Sergipe, São Paulo, Pernambuco e Minas Gerais. Foi realizado no Complexo Cultural Teatro Deodoro (AL), tendo o seu apogeu no Teatro Gustavo Leite dentro da programação do evento 8ª Bienal Internacional do Livro (AL). Participaram do acontecimento as artistas/pesquisadoras/professoras Doutoras Joana Wildhagen e Kamilla Mesquita (UFAL), que de modo respectivo, colaboraram com oficinas, palestras e apresentação artística dos temas *Bharatanatyam* e *Ghawazze*. Similarmente, participaram as profissionais renomadas da dança do ventre/fusão, Joline Andrade (BA) e Kilma Farias (PB) a partir de oficinas, palestras e mostra artística.

Com a efervescência cultural do evento, foi absorvido na atuação artístico/docente mais um elemento da proposta libertadora do educador Paulo Freire: o pensamento do ser consciente do seu inacabamento em razão do reconhecimento de si mesmo condicionado. Nesta direção, a consciência do inacabamento na experiência da dança torna o corpo responsável, portanto ético da sua presença no mundo. A experiência permitiu compreender que “é na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente (FREIRE, 2020, p. 57).

Atualmente, é possível verificar que essa Extensão sustentou o ímpeto de questionar o tripé colonialidade do poder, saber e ser, concomitantemente, propôs estratégias concretas da experiência de dança, visto que ofertou uma esfera histórica e política da relação opressão e resistência a fim de perceber sensivelmente os contextos de vida. Desse modo, o feminismo decolonial, isto é, àquele que impede de pensar na inexistência da colonialidade “Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela (LUGONES, 2014, p. 940).

Acredita-se que essas experiências artísticas e pedagógicas no âmbito da Extensão Universitária, moveu a criticidade, os modos de ser e valorar o cotidiano, assim como alimentou a afirmação da vida em divergência às maneiras de opressão sobre o corpo, especialmente, no processo de rehumanização de mulheres na sociedade.

Reverência e considerações finais: saindo de cena

Reverenciamos as ações que abriram caminhos para a dança do ventre no ensino formal, como por exemplo, nas universidades, primeiramente no âmbito da pesquisa acadêmica com a dissertação de Cíntia Nepomuceno Xavier (2006), legitimando-a como produtora de saberes e conhecimentos em dança e em artes. Destacamos as ações da professora Márcia Mignac desde 2012 na Escola de Dança da UFBA, que incluem oferta de disciplina optativa para a graduação, criação de projeto de pesquisa Oriente-se, e orientações de mestrado e doutorado. Destacamos a atuação da professora Ana Clara Oliveira na Escola Técnica de Artes da UFAL com a criação de projeto de Extensão universitária com dança do ventre/fusão tribal. Apontamos a relevância da existência deste texto, fruto da primeira mesa temática especificamente sobre dança do ventre em um congresso da ABRACE. Desejamos que essa escrita contribua com o fortalecimento da pesquisa, do ensino e da extensão em dança do ventre e suas muitas possibilidades artísticas.

Que nosso movimento possa convocar existências, resistências e reexistências para a dança do ventre e seus artistas, especialmente nas universidades. Miramos um horizonte de mais oportunidades, de mais espaços para os profissionais que atuam no campo, legitimando a potência da dança do ventre também nos espaços formais de arte e dança. Defendemos que as ações artísticas e pedagógicas são inevitavelmente, políticas, são lutas que se dão no corpo que dança, em movimento, propondo outras maneiras de viver.

Referências

- BANASIAK, Krista. Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance. **Critical Race & Whiteness Studies**, v. 10, n. 1, 2014.
- BURNAM, April Rose. **Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. Editora Appris, 2020.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª ed. São Paulo: BoiTempo, 2016.
- DEAGON, Andrea. The Golden Mask : Tipping the Belly Dancer in America. **Feminist Studies**, v. 39, n. 1, p. 71 - 97, 2013.
- DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.
- ELIAS, Marie. Badia Masabni. Expression through words and the body. **Rives mediterraneennes**, n. 1, p. 71-84, 2016.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Tolerância**. Organização e notas Ana Maria Araújo Freire. 7ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra Editora, 2020.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 66ª ed – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GIMENES, Gabriela Xabay. A Exposição Universal de Chicago(1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX. *In: XX Revista Eletrônica da ANPHLAC*, ISSN 1679-1061, Nº. 22, p. 147-181, Jan./Jun., 2017.
- GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.80, p.115-147, março 2008.
- HAYNES-CLARK, JenniferLynn. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes em Antropologia) – Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.

KWAN, SanSan. When is contemporary dance?. **Dance Research Journal**, v. 49, n. 3, p. 38-52, 2017.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género: Hacia un Feminismo Decolonial**. Em: *Género y Descolonialidad*. MIGNOLO, Walter(org.). 1 ed. Ediciones del Signo. Buenos Aires, 2008.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo decolonial**. *Revista Estudos Feministas*. Edição v. 22, n.3. 2014.

MEJIA, Donna. **Transnational Fusion Dance... An open letter to my dance Community**. 2020.

MIGNAC, Márcia V. **Enlaçando as existências: modos feministas de criar e processos artístico-políticos em dança**. XX REDOR, Encontro da rede feminista norte e nordeste de estudos e pesquisas sobre mulher e relações de gênero, Salvador, 2018.

MIGNAC, Márcia V. & SARAIVA, Camila S. **Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade**. V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra, Vol. 7, 2021.

MITRA, Royona. Akram Khan: performing the third space. 2011.(Tese) Doutorado. University of London.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Em: BERNARDINO-COSTA, Joaze,

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. 2000.

ROUSHDY, Noha. Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt. **Surfacing**, v. 3, n. 1, p. 71-99, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. Companhia das Letras. São Paulo, 2007.

SARAIVA, Camila S. **Dança, Ventres e Feminismo: O ritual como processo pedagógico, artístico e político**. Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, como conclusão da Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, Salvador, 2018.

SARAIVA, Camila S. & MIGNAC, Márcia V. **Conexão em rede: aulas virtuais de dança do ventre em tempos de pandemia e crise política**. Dança em relatos de experiência: caderno de resumos expandidos. V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, Vol. 10, ANDA, 2020.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Bárbara. **Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy**. Mazda Publishers, 2005.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. *Mundialização da*

dança: um processo Cultural em movimento. **Revista Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, 2016.

THOMS, Victoria. **Martha Graham: Gender & the haunting of a dance pioneer**. Intellect Books, 2013.

VASCONCELOS, Maria Beatriz F. **Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre: Algumas Questões e Princípios Estéticos, Técnicos e Composicionais**. 2019. 304 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VASCONCELOS, Maria Beatriz F. & SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade, Intermidialidade e Feminismo**. In: IV Congresso Científico ANDA, Salvador: Editora ANDA, 2020. 117-132.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. ... 5, 6, 7,[infinito]... Do oito ao infinito: por uma dança do ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006.

CORPO ATUADO – CENA E PAJELANÇA NO DOMÍNIO DA VIDA

Katia Regina Barbosa de Brito ¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.07

Resumo: No ritual de Pajelança Cabocla de Pena e Maracá, quando a pajé passa de uma perspectiva à Outra, diz-se que *está atuada*. Este artigo busca compreender o fenômeno do *Corpo Atuado* e imbrica o “atuar” do ator/performer ao “atuado” da pajé, na proposição de provocar debates sobre políticas de cena e problematizar alguns paradigmas em que estão assentadas determinadas práticas e pensamentos sobre corpo e corporalidade no contexto da cena ocidental moderna. Nesse sentido, articulamos trabalhos de campo na Amazônia com pesquisas teóricas e práticas artísticas, e colocamos em diálogo materiais teóricos e poéticos advindos predominantemente de três campos de conhecimento: Antropologia, principalmente a que discute o perspectivismo ameríndio; Teatro, especialmente pensamentos de Antonin Artaud; Literatura, sobretudo escritos do romancista Dalcídio Jurandir e da pajé Zeneida Lima.

Palavras-chave: Artes da cena; corpo; Encantado; pajelança; políticas de cena.

Abstract: In the ritual of Pajelança Cabocla de Pena and Maracá, when the shaman moves from one perspective to the other, it is said that she is acted upon. This article seeks to understand the phenomenon of the Actuated Body and overlaps the “acting” of the actor/performer with the “acted” of the shaman, in order to provoke debates on scene politics and problematize some paradigms in which certain practices and thoughts about the body and corporeality in the context of the modern western scene. In this sense, we articulate fieldwork in the Amazon with theoretical research

¹ Katia Brito é encenadora, dramaturga, atriz, professora e pesquisadora das Artes da Cena. Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Estudou com Klaus Vianna entre 1986 e 1990. Trabalhou, entre outros, com os encenadores Antunes Filho, Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Luiz Roberto Galícia. Pesquisa relações entre as Artes da Cena e o Xamanismo Ameríndio, sob orientação da professora Dra. Cibele Forjaz.

and artistic practices, and put into dialogue theoretical and poetic materials coming predominantly from three fields of knowledge: Anthropology, mainly that which discusses Amerindian perspectivism; Theatre, especially thoughts of Antonin Artaud, Literature, especially writings by the novelist Dalcídio Jurandir and the shaman Zeneida Lima.

Keywords: Stage arts; body; Enchanted; pajelança; stage politics.

Alaíde caminhava pela mata silenciosa. Seus pés farejavam, olhavam, ouviam, apalpavam os caminhos entrançados na selva como os fios do mistério e da solidão. Pés com a memória das raízes e dos bichos, vagando de noite por baixo da terra. Muito caçador invejaria aqueles pés bem-nascidos, ágeis, videntes, duros e belos pelo tamanho e pela resistência, deixando leve rastro, quase nenhum vestígio, pelos imbaubais e andirobais. As feras sentiam naquele rastro qualquer coisa que lhes era familiar e intrépido.

(Dalcídio Jurandir)

Ela se atuou, ela estava *atuada*; é assim que diz o caboclo² marajoara ao referir-se à condição da pajé quando esta se altera e sobrepõe perspectivas, vira Outro³. Nessa esteira, a pajé⁴ cabocla de pena e maracá, Zeneida Lima, observa: “Rodopiou, oscilou o corpo e mudou o ritmo respiratório. Estava atuado”. (LIMA, 2002, p. 174). Este

² A Alaíde de Dalcídio, citada na epígrafe, é uma cabocla marajoara. Segundo o folclorista Câmara Cascudo, o termo caboclo vem de *caboco*: *caa*, “mato, monte, selva”, e *boc*, “retirado, saído, provindo do mato” (CASCUDO, 1993, p. 165). Sugerimos que, entre outras, a etimologia de caboclo revela duas imagens, a imagem do mato e a imagem da retirada de algo ou alguém que, sendo originário do mato, foi habitar outro território. O caboclo marajoara, é possível pensar, ao ser retirado ou se retirar do mato, carregou consigo uma generosa porção desse espaço e do modo de existir ameríndio. Na noção de caboclo, identificamos a tensão entre presença-ausência, visível-invisível, que permeará este estudo.

³ O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para pensar o conceito de perspectivismo ameríndio, observa que perspectividade é a capacidade de ocupar um ponto de vista, ressaltando que ponto de vista não é senão diferença, que, para o ameríndio, é dada pela especificidade dos corpos: “[...] ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista”. (CASTRO, 2002, p.319). Considerando as noções de perspectividade e ponto de vista, uma possível leitura para a noção de “Outro” presente neste artigo corresponde à ideia de que o “Outro” é o sujeito ativado por um ponto de vista distinto do ponto de vista ocupado por “Eu”.

⁴ A palavra Pajé vem de *I-Paie*, que, no idioma tupi, está ligada ao conceito de detentor de poder: I (ter); Paiê (poder) (LANGDON, 1996, p. 27). Faz-se relevante ressaltarmos que não se é pajé, e sim se está pajé.

artigo investiga o fenômeno do *Corpo Atuado* que ocorre no ritual de pajelança cabocla de pena e maracá e coloca em tensão alguns aspectos do “*atuado*” desse ritual com o “atuar” de uma vertente da cena ocidental moderna que não entende o teatro como arte definida e acabada⁵.

Tendo em vista que o termo “atuado” da pajé se assemelha e difere do “atuando” que, de modo geral, encontramos nas artes da cena, é possível sugerir que a partir desta “quasidade” de igualdade⁶, ou desta igualdade em diferença, possam emergir conexões insuspeitadas entre as performances e corporalidades da pajé e do ator/performer, assim como elementos que contribuam para uma percepção e problematização dos paradigmas em que a cena ocidental moderna está assentada.

Este trabalho se circunscreve nas práticas das mulheres pajés, sem desconsiderar que há também homens atuando nessa pajelança. Ele foi disparado pelo fato de eu ter uma avó pajé. Eu, artista da cena. Ela, pajé cabocla de pena e maracá se atuando, no início do século XX, nos caminhos que a mata perdia nas noites amazônicas de Soure, pequena cidade floresta na Ilha de Marajó.

O arquipélago do Marajó⁷, há milhares de anos, é campo ritual para a prática da pajelança, como atesta a arte da cerâmica marajoara. A cerâmica produzida no Marajó no período entre 400 e 1400 d.C. é considerada uma das mais refinadas da América e carrega em suas peças e ruínas muito da memória da civilização do arquipélago. Entre essas peças de cerâmica se encontra uma variedade de objetos rituais como banquinhos para os pajés, estatuetas que também eram utilizadas como maracás, urnas funerárias, frascos e uma espécie de concha com um canudo para ingestão de drogas alucinógenas, o que nos revela que há milênios a pajelança acontece na ilha. Sobre os artefatos, a arqueóloga Denise Pahl Schaan observa como apresentam uma iconografia rica e servem para realizar uma ponte com o sobrenatural:

Uma das características mais marcantes da cerâmica marajoara é o convívio, em um mesmo objeto, de representações naturalistas e representações

⁵ A modernidade concebe o teatro como falta, desejo e procura de teatro, em lugar de fazer do teatro uma arte definida e acabada (SARRAZAC, 2012).

⁶ O conceito de “quase-acontecimento” é retirado do vocabulário do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “[...] Quase-acontecer é um modo específico de acontecer: nem qualidade nem quantidade, mas quasidade. Não se trata de uma categoria psicológica, mas ontológica: a intensidade ou virtualidade puras”. (CASTRO apud SZTUTMAN, 2020).

⁷ O arquipélago do Marajó está localizado ao norte do estado do Pará, na foz do Rio Amazonas. É banhado ainda ao sul pelo verde-escuro das águas mornas e salobras do Rio Pará e ao norte pelo azul profundo das águas salgadas do Oceano Atlântico.

geometrizes, estas últimas chamadas usualmente de grafismos. [...] Alguns dos animais mais frequentemente representados não são animais dóceis ou que fazem parte da dieta, mas justamente animais venenosos e temidos, como cobras, jacarés e escorpiões. Isso nos leva a associar esses tipos de representações com estórias mitológicas. [...] Nesse sentido, conclui-se que os animais representados na iconografia marajoara são justamente aqueles mais provavelmente relacionados à história cultural do grupo, cuja representação os ajuda a memorizar e reviver essa história em ocasiões festivas e ritualísticas. (SCHAAN, 2007, p. 103-104).

Este texto parte dos pressupostos segundo os quais é possível pensar que o corpo em performance da pajé, no ritual de pajelança cabocla de pena e maracá – tal qual a iconografia marajoara citada por Schaan (2007) –, cliva, memoriza, revive, transmite, recria e cria técnicas e procedimentos através dos séculos, que se manifestam no gesto, nos movimentos, nos olhares, na pulsação, no ritmo, na respiração e na vocalização da pajé, noite após noite, na prática do ritual.

Sempre que mencionarmos a pajelança, ao longo do artigo, estaremos nos referindo à cabocla de pena e maracá que acontece na cidade de Soure, na Ilha de Marajó. Nessa pajelança encontra-se sempre presente o maracá acompanhado de penas ou penacho, que disparam a condição de corpo viajante da pajé, sua habilidade de voar para outros mundos. Hans Staden assim descreve o maracá:

Os selvagens creem numa coisa que cresce como uma abóbora. É grande como um pote de meia pinta e oca por dentro. Fincam-lhe um pequeno cabo, cortam-lhe uma abertura como uma boca e metem-lhe no interior pequenas pedras de modo que chocalha. Sacolejam isso quando dançam e cantam. Chamam-no maracá. (STADEN, 2008, p. 173).

O maracá é um corpo frágil, extremamente leve, oco, que contém sementes ou pedrinhas, fragmentos de vida. Seu som, em determinadas situações, pode lembrar os guizos de uma cascavel⁸. É possível pensar, no contexto do ritual, o maracá e a pajé como um só corpo criado a partir da sobreposição de estados e propriedades heterogêneas que, ao vibrarem, às vezes chocalham como os guizos de uma cobra cascavel e às vezes parecem emitir sons titubeantes. Estes poderiam ser descritos

⁸ Mario de Andrade observa que a escolha da serpente instrumental para ser deificada pode ser em função de seu valor sonoro. O autor afirma que o maracá era tido como um Deus para muitos dos nossos ancestrais: “Coisa curiosa é observar que se a ofiolatria é, por assim dizer, universal, os Natches da América do Norte tenham escolhido para adorar a serpente cascavel, a ‘cascavel de guizo’ como ainda escutei redundantemente na minha infância. A escolha da serpente instrumental para ser deificada parece ter se decidido pelo valor sonoro. E com efeito não é raro que um instrumento seja tido como um Deus por si e Léry afirma que o maracá era dado como deus pelos nossos piagas”. (ANDRADE, 2015 [1963], p. 36).

com as palavras que Antonin Artaud usou para descrever a música do Teatro de Bali: “extremamente insistente, murmurante e frágil, em que parece que se trituram os metais mais preciosos”. (ARTAUD, 2006, p. 61).

A pena ou penacho, que é um amarrado de penas de pássaros, às vezes se encontra acoplado ao maracá, às vezes separado dele. Os penachos têm como característica serem oriundos de pássaros que continuam a voar; são penas que se desprenderam de aves que estão vivas e em liberdade, coletadas em praias e campos. Mircea Eliade ressalta o simbolismo ascensional das penas de aves no xamanismo e nos informa que a pena, entre outras atribuições, contribui para que o xamã possa viajar para outros mundos, sendo um dos símbolos mais frequentes do “voo xamânico” (ELIADE, 1998, p. 160).

Outro elemento fundamental para que aconteça o fenômeno do Corpo Atuado é a fumaça, que está presente no ritual de forma intensa e contínua. Locomovendo substâncias e tornando presente a penumbra, é a inspiração e expiração da pajelança. A pajé ou seus assistentes baforam o Tauari, charuto recheado com ervas amazônicas, balançam os defumadores, acendem as fogueiras em volta do campo ritual onde queimam ervas amazônicas misturadas ao estrume dos búfalos.

A queima contínua de ervas também aponta o protagonismo do olfato no ato de fabricar o Corpo Atuado. Ao observar as sessões de pajelança conduzidas pela pajé cabocla de pena e maracá Roxita, passamos a entender que, em muitas ocasiões, o olfato é o sentido que enceta a desestabilização do seu corpo e a torna vulnerável ao Outro. É fundamental que a pajé tenha entre suas competências a expertise para reconhecer e se comunicar, na abundância e diversidade de aromas com que se relaciona diariamente, com as especificidades e propriedades dos eflúvios de cada espécie, e que mantenha os canais de percepção abertos de modo a permitir se alterar a partir do contato com esses cheiros. A respeito do papel do olfato na prática de atuar o corpo na pajelança cabocla, a pajé Roxita observa:

Quando eu estou atuada percebo que é peixe, porque quando ele se aproxima de mim, eu sinto o cheiro. Cheiro de pitui⁹, de peixe. Só assim eu sei quem é. Se é o Boto, ele tem um cheiro de peixe, mas aquele pitui é diferente. Que é o Boto. Tem o tucunaré, que é um peixe. Eu me atuo no tucunaré, só que é um outro cheiro. A primeira sensação é o cheiro. Tem a caninana que é uma cobra. Uma cobra muito grande. Eu sei que é uma cobra porque quando

⁹ Expressão muito utilizada na Região Norte para se referir a um odor forte, semelhante ao de peixe. Cheiro de maresia.

eu sinto o meu corpo começa a querer retorcer. Com o cheiro de cobra. É o cheiro da cobra, aquele pituu de cobra¹⁰.

A associação entre o cheiro e “virar outro” também aparece na fala do pajé Davi Kopenawa: “Os odores perfumados (*ria rieri*) são considerados perigosos, pois podem nos fazer ‘virar outro’”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 638).

Dessa forma, a prática da pajelança cabocla de pena e maracá evidencia o papel do olfato na comunicação não verbal e na criação de um evento de aparições. Por meio da inspiração e da expiração é possível conectar o interior do corpo ao exterior; inalar e expelir substâncias, colocar-se em estado de continuidade com o ambiente. Segundo Davi Kopenawa, o nariz é a entrada de sua casa de espírito: “A *yakonana* é o alimento dos *xapiri*. [...] Assim que sua força aumenta, eles a absorvem através do seu pai, o xamã, pois a *yakoana* penetra nele pelo nariz, que é a entrada de sua casa de espíritos”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 136).

No vocabulário dos Yanomami encontramos a expressão “nariz de branco”, que Kopenawa utiliza para se referir a quem tem o sentido do olfato atrofiado, com as entradas de percepção olfativa obstruídas, condição que ele credita aos “brancos” – característica que não é definida à cor da pele e, sim, entre outros fatores determinantes, a um modo de existir que predomina entre os habitantes da cidade: “Nossos pais e avós não tinham nariz de branco. Reconheciam de longe o cheiro nauseante das ferramentas de metal. Consideravam-no perigoso e o temiam, porque os faziam tossir e adoecer”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 169).

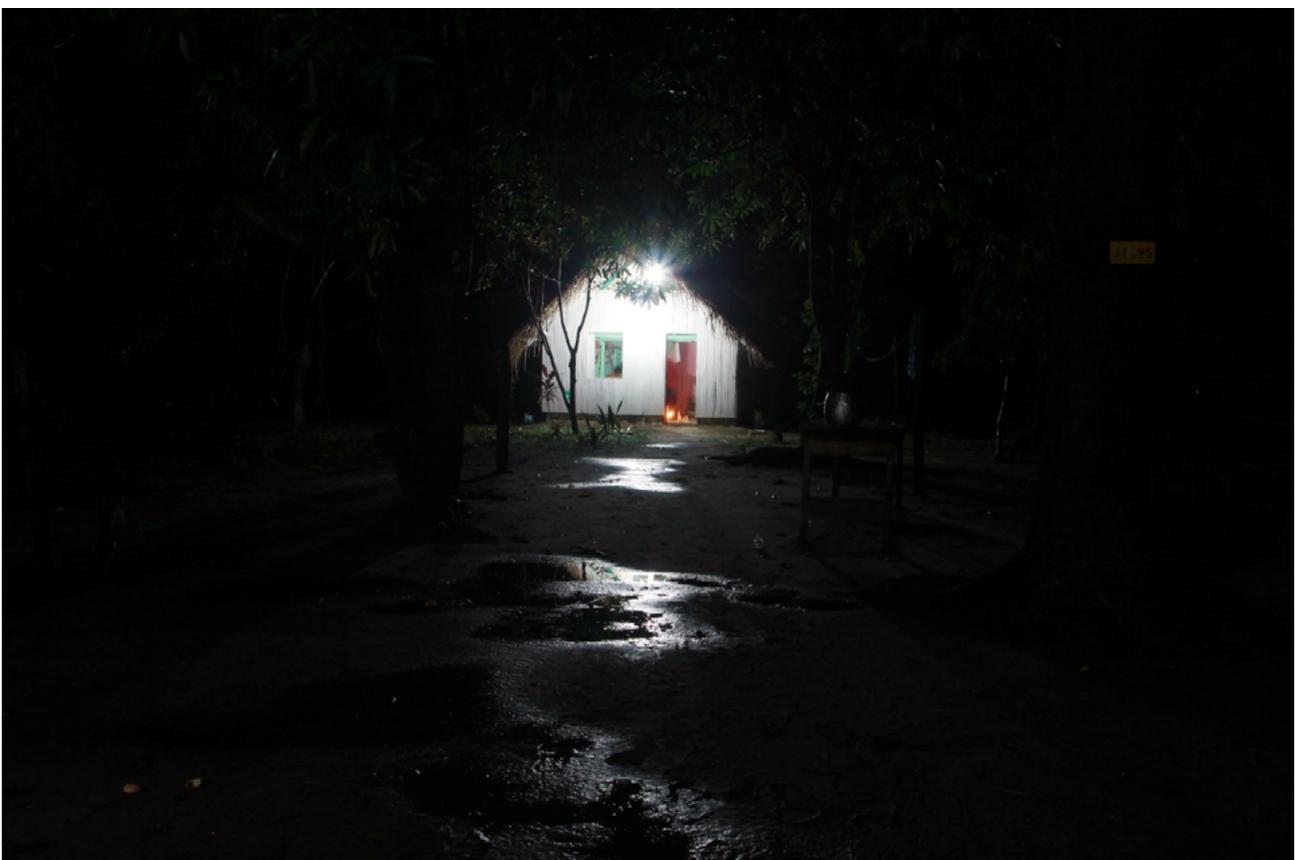
Para acontecer o ritual da pajelança, o espaço é preparado de modo a tornar possível à pajé e aos participantes do ritual uma forma intensa de habitar e de se relacionar com o ambiente e com o Outro. Com as entradas e saídas das portas da percepção desobstruídas, é possível ser/estar quase pura superfície e viajar para o infinito de fora. No ritual, todos os presentes têm agência e se relacionam: a vela que tremeluz, a folha que plana, o pássaro noturno que canta, o peixe que emana eflúvios. O que está sendo reivindicado na sessão de pajelança é a materialidade dos corpos, visíveis e invisíveis, para o estabelecimento de relações multiespecíficas, uma experiência extrospectiva que só se dá com a corporalidade de todos os participantes.

A pajelança pode acontecer ao ar livre ou dentro de um barracão construído

¹⁰ Entrevista concedida à autora em agosto de 2019, no barracão, local em que Roxita realiza as sessões de pajelança, localizado dentro do sítio Dois Irmãos, no bairro do Tucumaduba, da cidade de Soure, ilha do Marajó, Pará.

especialmente para o ritual (FIGURA 1). Nesse barracão, tudo é pensado para tornar possível a ativação plena do olfato, da audição, da visão e do tato. Partindo do pressuposto segundo o qual o campo ritual que a pajé cria para trabalhar pode ser percebido como uma construção para a plena atuação dos sentidos, é possível pensar o barracão como um corpo em contínua construção, onde os sentidos devem coexistir e se relacionar de forma não hierárquica. Trata-se de uma casa-corpo que, deseja *se atuar* e, para tal, deve se manter areada, sendo os eflúvios, no contexto da pajelança, um dos grandes responsáveis em manter o corpo com as entradas e as saídas desobstruídas.

FIGURA 1 – O barracão construído pela pajé Roxita



Fonte: Arquivo pessoal da autora. Foto por Paulo Furtado, 2019.

É relevante notar o protagonismo dos odores no ritual, tendo em vista que estas reflexões se voltam para o corpo em performance da pajé, também em busca de elementos que possam contribuir para a investigação, no contexto do ator/performer, das relações corpo-mente, da comunicação não verbal, das qualidades do estado de consciência e do desenvolvimento da atenção e da concentração. A comunicação não verbal disparada pelo olfato, para além de tornar o ritual irreprodutível, pois os aromas

não são capturados como a imagem e o som, promove alterações significativas nos modos de percepção e consciência dos participantes.

O pajé e a pajé são aqueles que, no contexto caboclo e ameríndio, estão mais capacitados a transitar por entre as perspectivas, a falar as palavras do Outro, a ver com outros olhos, e também a ver o invisível, escutar com outros ouvidos, escutar o inaudível, perceber e responder a cada planta, pedra, animal, a cada eflúvio. É um corpo relacional que trabalha há milênios nas noites amazônicas pela expansão e pelo refinamento de mecanismos perceptórios, em busca de intensificar a comunicação e a relação com o ambiente, com o Outro, e com o Encantado. Este a quem o pajé chama Encantado pode pertencer ao domínio animal, vegetal ou mineral, ser visível ou invisível, habitar solo humano ou não. A condição para ser/estar Encantado é pertencer permanentemente ao domínio da vida. O Encantado não morre, ele se encanta. O antropólogo Heraldo Maués observa: “Não sendo espíritos¹¹, são pensados como pessoas de carne e osso, compostas de espírito e matéria, que não desencarnaram (morreram) como o comum das pessoas, mas se encantaram”. (MAUÉS, 1995, p. 276).

O Encantado tem como singularidade não ter representações. Não há estampas, estatuetas, figuras, como existem, por exemplo, para as representações dos santos (MAUÉS, 1995, p. 78). Quem o dá a ver é a pajé quando *se atua* no Encantado, ocasião, portanto, que não se referencia a um ícone, a uma presença exata. Ela parte de um som, de uma vibração, de um eflúvio, de um toque. O Encantado pode ser percebido como uma presença-ausência desnudada pelo sonho, encontrada em viagens extáticas, sentida nas manifestações sutis da natureza, nos chamados dos animais ancestrais. A pajé observa:

Eles aparecem nesse mundo através da pajelança, do pajé. Às vezes, tem pessoas que veem um pássaro e dizem assim, tô desconfiando daquele pássaro. O pássaro é um bem-te-vi, mas tem alguma coisa diferente, não é um bem-te-vi normal. Que o bem-te-vi Encantado ele passeia muito no nosso mundo aqui, mas ele é do outro mundo. Do outro mundo tem uma diferença. Pra

¹¹ O termo “espírito”, usado por Maués, merece atenção, pois tem várias acepções e, muitas vezes, é empregado por faltar um vocabulário que corresponda à ideia que se quer colocar em jogo. Em entrevista a Terence Turner, Kopenawa esclarece: “Espírito não é uma palavra de minha língua. É uma palavra que aprendi e que utilizo na língua misturada que inventei (para falar das coisas de brancos)”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 620). Zeneida Lima, pajé cabocla de pena e maracá, enuncia: “Vale repetir que a ideia de espírito não é a mesma da civilização ocidental-judaico-cristã, refere-se a um princípio de energia, força, espírito encantado, algo que evolui até incorporar-se no Todo, retornar à água, a origem e fim de tudo”. (LIMA, 2002, p. 273).

quem conhece, quem sabe, tem visão e pode ver que qualquer pássaro que vem da encantaria é diferente¹².

Ao presenciar os procedimentos da pajé nos preparativos para o acontecimento da pajelança e as práticas realizadas durante o ritual, é possível perceber que ela trabalha na intenção de desobstruir e expandir os canais de percepção e aperfeiçoar as habilidades que a capacitam a se relacionar com e em *diferença*. Roxita estabelece relações com os Encantados predominantemente por meio dos sentidos.

Ao chegarmos ao local onde acontece o fenômeno da pajelança, todos os participantes pedem licença àqueles que lá estavam antes e que lá irão continuar: licença para a mãe do mato, para a avó do mangue, para os habitantes ancestrais, mesmo que não tenhamos a capacidade de perceber, como tem a pajé. São estabelecidas, por meio desses pedidos de licença, relações horizontais e de respeito com os animais, os vegetais e os minerais – cada canto de pássaro é uma premonição sonora a ser decifrada; o farfalhar das folhas secas ou o som surdo do bico do pica-pau no tronco do mangueiro, o sinal de uma presença intangível.

Roxita relata:

Lá na encantaria tem vários animais. A encantaria que eu conheço é a encantaria do lago do Guajará¹³, muitas vezes eu vou lá, eu ouço muito [...]. A gente pega uma canoinha e vai bem lá pro meio e fica. Quando eles estão saindo da água, eu vejo perfeitinho. Eles saem da água e descem, às vezes dão um sorriso. Eu já vi índio, eu já vi cobra, saindo da água como cobra e depois transforma como uma moça, eu já vi. Eu não vejo ela se transformar,¹⁴ rápido aquela cobra que eu estou olhando ali já passa a ser uma moça, só que uma parte pra cima do corpo, a parte pra baixo continua cobra. Ela aparece e some, desce pra água de novo. Sempre eu vejo os encantados próximo ao barracão. Foi uma noite, que eu fui lá rápido e tinha dois dentro do barracão. Quando eles estão lá as pessoas que não sabem ver sentem arrepio, dizem que é mal-estar, mas não é, é a energia deles lá dentro¹⁵.

¹² Entrevista concedida à autora em agosto de 2017, na residência da pajé, localizada na Sexta Rua no bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

¹³ O Paracauari é um lago localizado na Ilha de Marajó, que os pajés acreditam ser habitado pelos Encantados..

¹⁴ É possível identificar aqui a noção de metamorfose mítica sobre a qual nos fala o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, pois a “[...] metamorfose mítica é um acontecimento, uma mudança não-espaial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos, antes que uma superposição extensiva de estados homogêneos”. (CASTRO, 2015, p. 56).

¹⁵ Entrevista concedida à autora em agosto de 2017, no barracão em que Roxita realiza as sessões de pajelança, localizado dentro do sítio Dois Irmãos, no bairro do Tucumaduba, da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

É possível pensar que, no ato de fazer o *corpo atuado*, a pajé e o Encantado criam uma superposição de estados heterogêneos, um composto provisório de partes humanas e não humanas. A pajé Roxita relata:

[...] eu sinto que aquilo se aproxima de mim e me transforma. Eu sinto meu corpo grande, eu sinto meu assim... meu andar pesado, a minha voz muda. Quando seu Bem-Te-Vi se aproxima, eu digo assim que eu crio asas, parece assim que eu fico com o corpo cheio. Têm vezes que antes de eu me atuar nele, eu começo a me passar a mão, eu sinto uma coisa estranha. Parece que meu corpo cresce, tá cheio. A minha mãe dizia, vê se é as penas do bem-te-vi¹⁶.

As sessões de pajelança orquestradas pela pajé Roxita, nas quais presenciamos, ao longo de dois anos, o fenômeno do *Corpo Atuado*, mostram que *se atuar* parte do movimento de ir para o infinito de fora, ao encontro do Outro, nas noites da Amazônia Marajoara. É importante observar que o primeiro gesto para *se atuar* é bater as costas em uma superfície, lançando-se para fora do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão. Por essa razão, a pajé cabocla de pena e maracá do Marajó também é conhecida na região como pajé *Bate-Costas*.

No espaço em que acontece a pajelança, é imprescindível que haja uma superfície na qual o corpo da pajé possa se impulsionar para ir em direção ao exterior. Pode ser uma parede, uma porta, o tronco de uma árvore, ou até, como relatou Roxita¹⁷, o corpo do assistente, que faz uma parede com as mãos para que a pajé possa usar dessa superfície para se catapultar. Um corpo viajante, que se desestabiliza para trafegar em outros mundos, que se impõe o constante desafio de se desprender.

Ao realizar o procedimento de bater as costas em uma superfície para se atuar, a pajé impulsiona seu corpo para o infinito de fora na intenção do Outro e se coloca à disposição para suportar a alteridade. Este modo da pajé de ser e estar no espaço remete à ideia de Antonin Artaud sobre os modos de relação com o ambiente do homem do ocidente moderno:

Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente? Deve-se ao fato de o homem ter um belo dia detido a ideia do mundo. Dois

¹⁶ Entrevista concedida à autora em agosto de 2017, na residência da pajé, localizada na Sexta Rua, no bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

¹⁷ Entrevista concedida à autora em agosto de 2017, no barracão em que Roxita realiza as sessões de pajelança, localizado dentro do sítio Dois Irmãos, no bairro do Tucumaduba, da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

caminhos estavam diante dele: o do infinito de fora e o do ínfimo de dentro. E ele escolheu o ínfimo de dentro. (ARTAUD apud WILLER, 1986, p. 56).

Se o homem a que se refere Artaud, do Ocidente moderno, escolheu o caminho do ínfimo de dentro para se relacionar com o Outro e com o ambiente, é possível sugerir que a pajé cabocla de pena e maracá escolheu o caminho do infinito de fora para se relacionar com o espaço que habita. Esse modo de existir, podemos supor, contribui para que a pajé tenha possibilidade de criar condições para *se atuar* no Encantado.

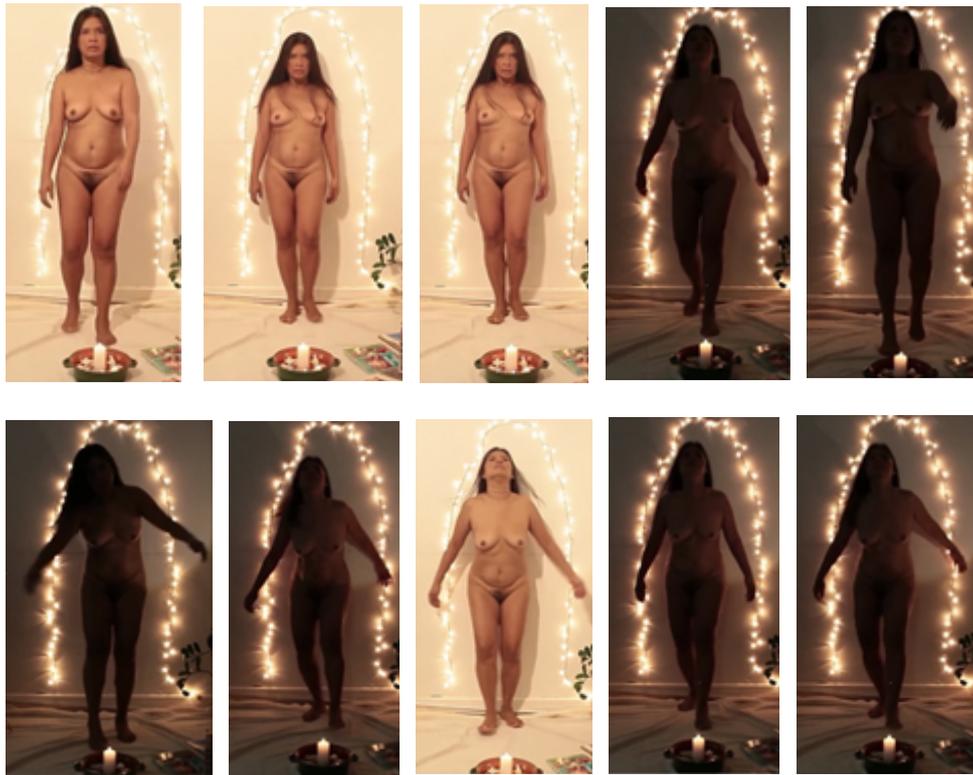
Sugerimos que, de certo modo, ao praticar o ato de bater as costas em uma superfície e impulsionar o corpo para o infinito de fora, a pajé fratura a estabilidade da unidade e, simultaneamente, provoca a fragmentação de comportamentos cristalizados e fixados na intenção de criar brechas para o sucesso da alteridade. Essa condição aerada altera os modos de percepção, comunicação e relação com o exterior, contribuindo para que a pajé suporte a alteridade com seu próprio corpo¹⁸, assim como contribui para que ela possa criar continuamente um corpo com aptidões para a alteridade. Nesse contexto, a prática da pajelança cabocla de pena e maracá dialoga com a prática de muitos artistas do palco de ontem e de hoje, que constroem seus processos criativos por meio do desassossego de um suposto equilíbrio. Na intenção de criar um espaço de confluência entre prática e teoria para experienciar a noção de “atuado” criamos a palestra-performance *Corpo Atuado*¹⁹, na qual a atriz/performer – assim como a pajé no ritual de pajelança cabocla de pena e maracá – inicia a cena com o movimento de bater as costas em uma superfície em busca do centro fora do corpo, o centro no encontro com o Outro, conforme se observa na FIGURA 2.

A ideia de um modo de atuação fundado na busca do centro fora do corpo, depreendida a partir do acompanhamento das sessões de pajelança, revelou outros procedimentos que ocorrem na pajelança cabocla. A partir dessa concepção, foi possível entendermos que o pajé se percebe em uma condição compósita de humano e Encantado quando se diz *atuado*, assim como é possível identificar o movimento de fabricação constante do sujeito e do coletivo no contexto do ritual, ficando em evidência que ambos existem em condições provisórias.

¹⁸ “No confronto com o domínio não-humano, o xamã sofre alterações. [...] a alteração configura um estado permanente, pois ele se torna substancialmente Outro. O xamã suporta alteridade em seu próprio corpo, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não-humano”. (LANGDON, 1996, p. 65).

¹⁹ A conferência-performance está disponível em vídeo, na íntegra, no link: <https://vimeo.com/583159139>. Acesso em 25 de novembro de 2021.

FIGURA 2 – Trecho da palestra-performance *Corpo Atuado*



Fonte: Produzida pela autora, 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/583159139>. Acesso em 25 de novembro de 2021.

É plausível considerar que operar a partir da tensão produzida pela superposição de partes e/ou propriedades heterogêneas, tendo consciência de estar compósito sem perder a posição de agente, é um enfrentamento que o ator/performer e a pajé têm em comum. Roxita, quando está circunstancialmente composta de partes ou propriedades humanas e não humanas, mulher e Encantado, precisa se manter cônica de sua situação híbrida, sem deixar de estar pajé, para que o caos não se instaure. Da mesma forma, o ator/performer, quando está provisoriamente criando um acontecimento que sobrepõe o “tu” ao “eu”, tem que ter consciência de sua condição composta.

Ao pensarmos o ritual da pajelança cabocla de pena e maracá, tendo em vista as noções de pessoa compósito e metamorfose mítica advindas do campo da antropologia, e atentarmos, no contexto do ritual, ao movimento de fabricação constante do sujeito e do coletivo, considerando que ambos existem de modo impermanente, passamos a entender o *corpo atuado* como um modo de existir em diferença, que coloca em jogo uma qualidade de presença e atenção que não estão forjadas na estabilidade da unidade e na cristalização da interioridade. Trata-se de um modo de atuação criado a

partir da instabilidade e da precariedade, em permanente fazimento e desfazimento, um *acontecimento de aparições*, que pode contribuir para a discussão de determinados procedimentos criativos.

O trabalho também apontou que, para que ocorra o fenômeno do Corpo Atuado, é imprescindível que consideremos uma política que se relaciona com humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis como sujeitos, seres sencientes com intencionalidade.

É plausível sugerir que, como artistas e pesquisadores da cena, ao nos confrontarmos com práticas e pensamentos desse ritual, abrimos caminhos para o conhecimento de modos refinados de percepção e de consciência, de qualidades de presença e atenção, assentados em paradigmas que não sejam o ocidental cristão de matriz europeia e norte-americana.

A proposição de provocar encontros entre as artes da cena e esse sistema relacional milenar engendrado em práticas caboclas e ameríndias – encontros que foram secularmente obstruídos por uma política forjada na unidade e na hierarquização do ser – rastreia caminhos para, usando vocabulário de Renato Sztutman (2012), criar em sinergia relacional com o imaginário conceitual e a prática cabocla e ameríndia. A prática do Corpo Atuado oxigena práticas e pensamentos da cena e da vida, gesto que ganha outras dimensões nesta época de confinamentos e falta de ar.

Referências

ANDRADE, Mario de. [1963]. **Música de Feitiçaria no Brasil**. [e-book]. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais: Elementos para uma Antropologia Pós-Estruturalista**. São Paulo: Ubu, 2015.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.

KOPENAWA, Davi Yanomami; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomay**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANGDON, Esther Jean Matteson. **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: UFSC, 1996.

LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos caruanas da Ilha do Marajó**. 4. ed. Belém: CEJUP, 2002.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: CEJUP, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. **Habitus**, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 99-117, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/380/316>. Acesso em: 25 de nov. 2021.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: L&PM, 2008

SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: USP, 2012.

SZTUTMAN, Renato. Perspectivismo contra o Estado: uma política do conceito em busca de um novo conceito de política. **Revista de antropologia**, São Paulo, v. 63, n. 1, p. 185-213, jan./abr., 2020.

WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

Da Canoa que não se Rema Só: a relação simétrica no processo criativo do/da ator/atriz com o xamanismo das etnias Yanomami e Ye'pá mahsã

GONÇALVES. Luiz Davi Vieira.

Universidade Federal do Amazonas. Universidade do Estado do Amazonas; Professor Adjunto. Universidade Federal do Amazonas; Doutorado. Diretor e Performer.
DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.08

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o processo criativo do/da ator/atriz tendo como base a experiência simétrica com o xamanismo das etnias Yanomami e Ye'pá mahsã. O alicerce analítico para o pleito, dar-se-á com base na fundamentação teórica e prática do Diretório de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces Pedagógicas: Tabihuni CNPq/UEA, no qual, atua na cidade de Manaus desde 2014 com montagens cênicas, publicações de artigos, livros e realização de eventos artísticos e acadêmicos junto com os povos indígenas da Amazônia Brasileira. Destaca-se, também, estabelecer uma análise sobre o teatro e povos indígenas levando em consideração os olhares dos indígenas sobre a arte contemporânea

PALAVRA-CHAVE:

Performance-art; Xamanismo; Corpo.

Eu achava que iria somente
fazer uma pesquisa de
doutorado, mas os espíritos
tinham outros planos pra mim.



Um artista que se tornou antropólogo, que depois
se (re)conheceu como artista e em seguida, no
exercício kôkamôu com povo Yanonami, aprendeu a
ser artista-antropólogo.



Yanomami ritual imwouwi lantri imwouwi lantri imwouwi lantri imwouwi lantri imwouwi lantri



ritual

A performance ritual Yanomami colocou-me dentro de mim mesmo...



Afetos no hekuramou
transmutou minha existência





Não foi você que veio até nós,
foram os **espíritos**
que trouxeram você para ajudar
o povo Yanonami.



Cacique Antonio Lopes
Aldeia Maturacá



Eu havia sonhado com essa peça há um tempo atrás... cerca de dois anos, os espíritos me disseram que teria esse convite do professor... e essa peça vai viajar levando o xamanismo para as pessoas. Mas é necessário que todo o elenco entre nas cerimônias para equilibrar as energias de cada participante e seguir as dietas para cuidar do corpo e da energia, se não fizer esse caminho, não vai dá certo.

(Bu'u Kennedy,
durante a primeira reunião em 2018.)



o corpo era levado
para outras dimensões
durante os rituais

com o Bu'u

Eram de dez a quatorze horas de ritual
com as medicinas tradicionais...

o corpo levitava

e os encontros ancestrais nos
jogavam profundamente
em um diálogo
em diversos planos.





As medicinas tradicionais
exigem dietas
que devem ser
seguidas seriamente...

o corpo
transmuta

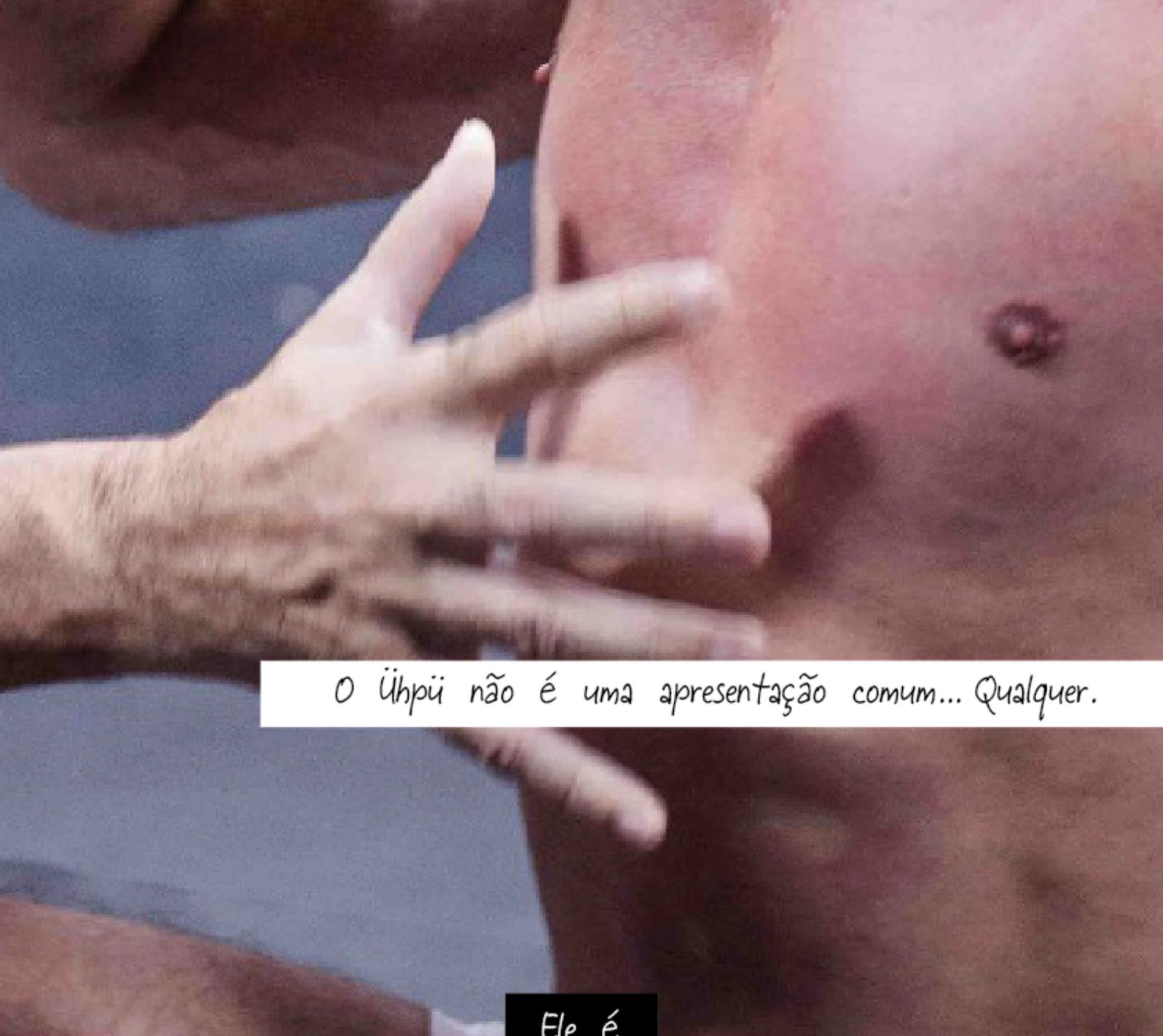




Performance ritual

Ühþü



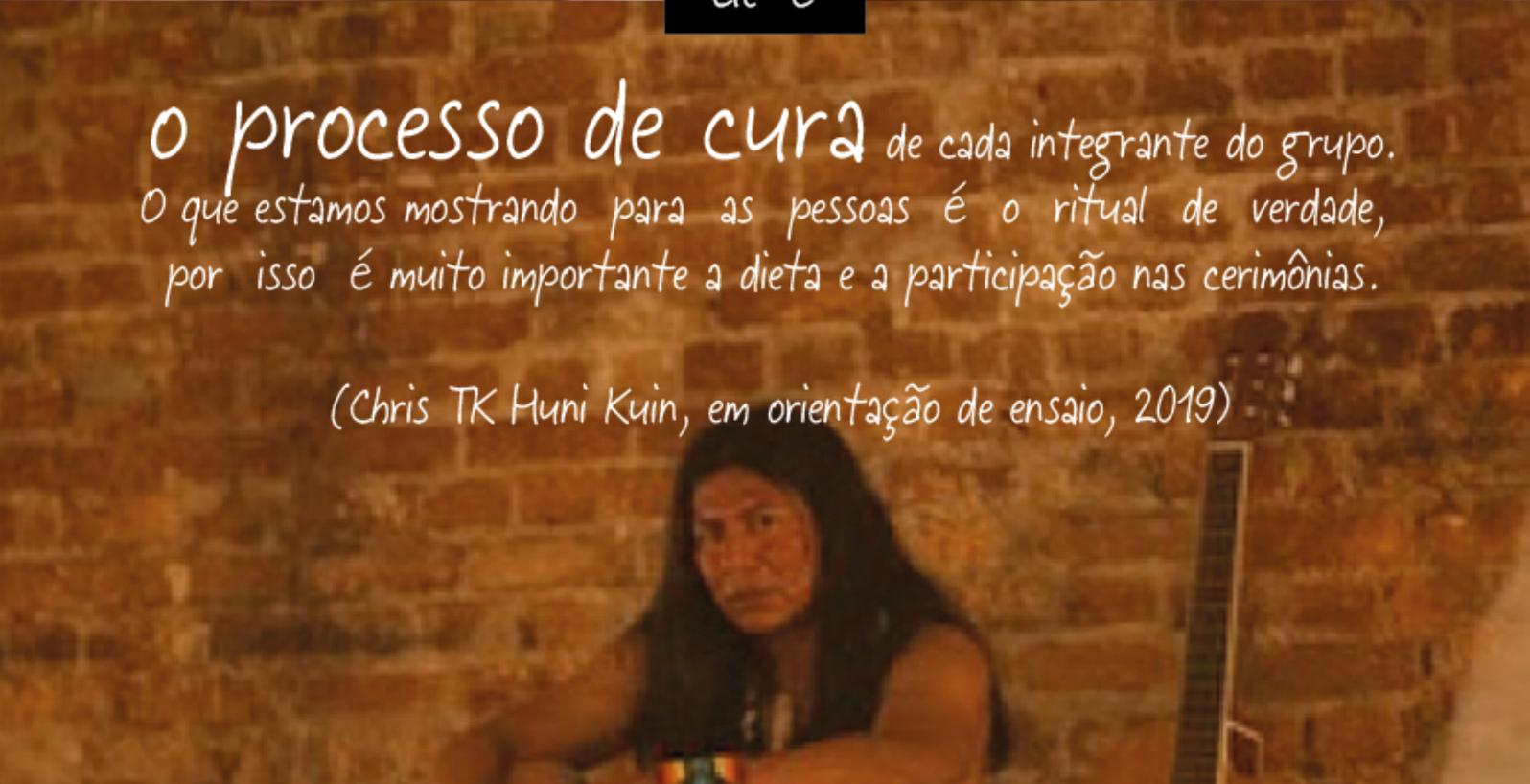


O Ühpü não é uma apresentação comum... Qualquer.

Ele é

o processo de cura de cada integrante do grupo. O que estamos mostrando para as pessoas é o ritual de verdade, por isso é muito importante a dieta e a participação nas cerimônias.

(Chris TK Huni Kuin, em orientação de ensaio, 2019)







O corpo-ritual
em
estado profundo
de consciência.



Ānu.



ALBERT,

Bruce. KOPENAWA, Davi. *A Queda do Céu - Palavras de um Xanã Yanomani*. Ed. Companhia das Letras, 2015.

BARRETO,

João Rêvelino Rezende. *Formação e transformação de coletivos indígenas do noroeste Amazônico do mito à sociologia das comunidades*. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1. Ed. Manaus, 2018.

BARRETO,

João Paulo Lima. *Wáiwahã: peixes e humanos*. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1. Ed. Manaus, 2019. (org.). *Práticas decoloniais nas artes da cena*. São Paulo: Gostri, 2020a.

CANCLINI,

Néstor García. *Culturas híbridas, poderes oblíquos*. In: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. SP: EDUSP, 1998.

CESARINO,

Pedro de Menezes. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CITRO

, Silvia (org.). *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

GONÇALVES

, Luiz Davi Vieira. *Performance - ritual Úhpáit' - o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial*. MORINGA - Artes do Espetáculo, v. 12, n. 1, 2021. <https://doi:10.22478/ufpb.2177-8841.2021v12n1.59956>. (2021).

GONÇALVES

, Luiz Davi Vieira. *Eu sou um outro você: deterritorializando o saber na prática da metodologia Kákwawô*. In: BRONDANI, J. A.; HÄDERCHPEK, R. C.; ALMEIDA, S. (org.). *Práticas decoloniais nas artes da cena*. São Paulo: Gostri, 2020a.

referências
bibliográficas



GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question. *Sala Preta*, 20(2), 185-196. <https://doi.org/10.11606/issn.22.38-3867.v20i2p185-196>. (2020b).

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; Yanonami, Marcos Figueiredo. Yanonami tẽ pẽ hekuramou maturacá a xapono há - O xamanismo Yanonami da região de Maturacá. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018.

MAIA, Gabriel Sodré. Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano). Editora da Universidade Federal do Amazonas. 1. Ed. Manaus, 2018.

fotos César Nogueira,
Alonso Junior
Luiz Davi Vieira

PONTO DE NÃO RETORNO PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA AO ETNOCÍDIO NO BRASIL

Oendu de Mendonça¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.09

Resumo: Este artigo parte do trabalho poético “Ponto de não retorno”, performance em vídeo que a partir de uma autoetnografia, trata do tema do etnocídio, a questão da terra e pertencimento no Brasil. A poética do trabalho, abordado por viés político, histórico e antropológico, expõe a colonialidade no Brasil. Investigo por uma perspectiva anticolonial, desmantelando mitos e enfatizando o papel que o Estado possui no etnocídio dos povos indígenas.

Palavras-chave: Performance; Etnocídio; Guarani; Luta por terra; Periferia.

Abstract: This article occurs from the poetic work “Point of no return”, a video performance that, based on an autoethnography, deals with the theme of ethnocide, the issue of land and belonging in Brazil. The poetics of labour, approached by a political, historical and anthropological perspective, exposes colonialism in Brazil. I investigate from an anti-colonial perspective, dismantling myths and emphasizing the role that the State plays in the ethnocide of indigenous peoples.

Keywords: Performance; Ethnocide; Guarani; Fight for land; Periphery.

¹ Mestrante no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais UFG, orientada por Profa.Dra. Luciana Hartmann, bolsista CAPES, Professor de Artes e Performer.

1. Introdução



Frame de vídeoperformance Ponto de não retorno, Captura de Tela, Ocupação em que reside minha família, Alegrete RS, 2018.

A performance intitulada “Ponto de não retorno” começa com a caminhada de minha avó na ocupação da fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul, onde ela e minha família lutaram durante 14 anos por moradia. Gravo os passos de minha avó no chão de barro, seguido de meus passos. Sobreponho esta gravação, fotografias analógicas, algumas delas do rio Ibicuí, rio em que minhas ancestrais habitavam a margem. Monto junto ao arquivo fotográfico um vídeo de uma dança que realizei no meu quarto, durante a pandemia, em 2020.

Inspiro-me a pensar a caminhada com o guarani Nhandeva Almiros Martins Machado em sua tese: *Exá raú mboguatá guassú mohekauka yvy marãe’y*, defendida em 2015, principal referência para este trabalho. A caminhada (*guatá*) é parte fundante do Guarani, é a sua filosofia de vida. Acredito, a partir de Machado, que através do caminhar o Guarani agencia o mundo.

Neste vídeo, este caminhar direciona-se às retomadas de terras ancestrais, a retomada de um território em que é possível exercer o “bem viver”, *teko porã*.

Na vasta literatura etnográfica encontramos o tema da caminhada profundamente relacionado ao de *Yvy Maraey*, a chamada “Terra sem males”. Machado (2015) descreve *Yvy Maraey* como a terra em que não se morre, onde nada tem fim, terra da perfeição. Essa terra é encontrada próxima do mar. Caminha-se em direção a esta terra

com a perspectiva de bem viver, é a terra da luz. A vídeoperformance é composta por imagens de caminhada na ocupação, dança sobreposta por projeção de um mar como perspectiva.

Percebo, na história de minha família, esta história que se repete. Ela se refere a um trauma colonial, é a história da formação de nosso País. Volto-me à fronteira, atravesso a pé, estou mais ao sul, ainda somos o mesmo povo Guarani que caminha, mesmo que em contextos diversos.

Agora, volto-me a caminhar com minha avó, com ela, compreendo minha bisavó, e nasce este trabalho sobre as suas memórias e as nossas memórias.

A forma como ocorreu a colonização da fronteira do Brasil foi etnocida, e o conceito de etnocídio é central para pensarmos as periferias no Brasil, como foi o processo de criação do Estado brasileiro e da construção da identidade racista nacional. Resumidamente, o etnocídio pode ser caracterizado com a expulsão dos indígenas de seu território (território que faz parte de si), e o processo de “transformar o índio em pobre”. Popularmente, e de forma simplista, chamada “aculturação” e “branqueamento” social: “fazer o índio cidadão brasileiro”, fenômenos estes que o Estado chama de integração do indígena na sociedade brasileira, colocando-o em situação de periferia e miséria. Como resposta ao etnocídio e ao empobrecimento compulsório da população indígena, surgem os movimentos de retomada e de ocupação por moradia.

Há um ponto de não retorno para o processo de etnocídio e ecocídio?

Para entendermos as camadas de subjetivação poética e significados da performance, é necessário comentar sobre suas perspectivas políticas. A seguir, destacarei elementos históricos e antropológicos no contexto da performance; após dissertarei sobre os componentes de produção, contexto, e nas escolhas artísticas e de montagem.

2. O Etnocídio

Para falar da caminhada (*guatá*) no contexto que estou tratando, a partir de minha vivência e da história de minha família, acredito que seja importante também relatar sobre o etnocídio. Esse conceito, que apresentarei a seguir, foi fundamental para me ajudar a entender o que houve com a minha família, e o que ocorreu com diversos indígenas na fronteira oeste.

Ainda que exponha de maneira muito ampla e generalista este conceito, pois seria

necessária uma dissertação inteira para dar conta, especialmente no caso da fronteira oeste, tento aqui fazer um levantamento histórico, mesmo que não tão exaustivo, para tratar o tema.

A partir do conceito de etnocídio, e uma breve explanação histórica sobre a política indigenista brasileira, discorrerei como gradativamente aliado ao ideal de progresso do País, o indígena foi sendo tornado a categoria social “pobre”.

Deparo-me com este conceito como uma descendente Guarani que busca compreender o que houve com sua família com o passar das gerações, e o que o Estado brasileiro tem a ver com isto. Desta forma busco analisar desde a criação do Estado até a luta indígena na Constituinte de 88.

O conceito de etnocídio dos povos indígenas é central para pensarmos o processo de urbanização no Brasil, além do método de criação do Estado brasileiro e da construção da identidade nacional.

Analisando desde o início da história da criação do Estado nação Brasil: um dos pilares da colonização portuguesa e espanhola (coloco a colonização espanhola para pensarmos o caso do atual estado do Rio Grande do Sul): foram as missões jesuíticas que buscavam converter os indígenas ao catolicismo e controlá-los. Pierre Clastres conceitua o etnocídio como “a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. O genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito.” (CLASTRES, 2004, p. 56). Com essa definição de Clastres, fica evidente que desde a colonização ocorre o etnocídio.

A postura do Estado brasileiro até a promulgação da atual Constituição Federal foi explicitamente a de integrar o indígena à sociedade brasileira. Isso significou transformá-lo em pobre, fazer do indígena apenas um cidadão brasileiro, não reconhecendo sua organização própria e seus costumes. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro elabora as etapas do etnocídio no Brasil desta forma:

Era sim preciso de qualquer jeito desindianizá-los, transformá-los em “trabalhadores nacionais”. Cristianizá-los, “vesti-los” (como se alguém jamais tenha visto índios nus, a esses mestres do adorno, da plumária, da pintura corporal), proibir-lhes as línguas que falam ou falavam, os costumes que os definiam para si mesmos, submetê-los a um regime de trabalho, polícia e administração. Mas, acima de tudo, cortar a relação deles com a terra. Separar os índios (e todos os demais indígenas) de sua relação orgânica, política, social, vital com a terra e com suas comunidades que vivem da terra

– essa separação sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou e ainda precisa de escravos. A acumulação dita “primitiva” não é um episódio das longínquas origens brutais do capitalismo, mas sua condição imanente. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.5)

A primeira Constituição a tratar da questão indígena foi a de 1934, o texto já citava a política de integração que, com pequenas alterações ao texto, seguiu em vigor até a mudança na atual Constituição de 1988, após um intenso processo de luta protagonizado pelos povos indígenas no País. Um de seus atores foi Ailton Krenak, do povo Krenak. Seu discurso na Assembleia Constituinte foi marco histórico de um levante indígena por seus direitos.

Os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. Povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver. Tem condições fundamentais para sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida e da sua cultura que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. (Trecho da fala de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte de 1987, ÍNDIO CIDADÃO, 2014)

Até 1988, juridicamente, o indígena era considerado como uma “categoria social transitória”. Novamente chamo a fala de Ailton Krenak ao texto, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no dia 10 de outubro de 2019, acompanhado de Suely Rolnik, na qual demonstra a posição do ministro do Interior do governo Geisel, Rangel Reis, em 1975, citando sua fala: “ah sim, nós estamos atentos a isso e nos próximos 10 anos nós não vamos mais ter índios.” Krenak sinaliza que na compreensão daquele governo o indígena era um entrave ao progresso brasileiro.

Os argumentos que trouxe ao texto, de Ailton Krenak e Viveiros de Castro, me ajudaram muito a refletir como, a partir da intercessão do Estado, minha família passou a ser posta na periferia, sem terras e sem sustento. A seguir, comentarei alguns exemplos de ações etnocidas que ocorreram historicamente na região em que se origina minha família, nas margens do rio Ibicuí.

Minha família, como já disse no texto, mora na região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul, na cidade de Alegrete, Itaqui, divisa com Alegrete e, também, banhada pelo rio Ibicuí, afluente do rio Uruguai. Em torno de 1700 iniciou-se uma missão jesuíta de espanhóis para a catequização dos Guarani da região. Atualmente o povo

Guarani está presente nas fronteiras do Brasil, Paraguai e Argentina, sendo a etnia com maior representatividade na fronteira, estando também em outros países como Bolívia e Uruguai. Correspondendo no Brasil a 50% da população total de Guarani na zona de fronteira. (Santos e Dal Corno, 2014)

No período da infância de minha bisavó, o Serviço de Proteção aos Índios, SPI, entre 1934-1939, passou a ser um órgão vinculado à Inspetoria de Fronteiras, tendo como ação a proteção militar das fronteiras do País.

A militarização dos limites territoriais deu-se através do alistamento em massa dos homens guarani, ocasionando genocídio. As políticas de integração colocaram-nos em situação de miséria, periferia, sem-terra e impedidos de praticar nossa cultura. Nesse processo de aculturação/embranquecimento, com o passar das gerações, vivemos cada vez mais próximos do modelo branco ocidental de colonização. Eliane Potiguara em “Metade cara metade máscara”, narra o seu processo de entender-se indígena, vinda de um contexto urbano.

As invasões trouxeram as enfermidades, a fome, o empobrecimento compulsório da população indígena. E mais: à submissão ao trabalho semiescravo e a péssimas condições de moradias (favelas, casas de palafita na periferia dos centros urbanos). (POTIGUARA, 2004, p.43)

Este período de militarização citado no texto, é um marco histórico em que mulheres indígenas perderam seus maridos e “homens da casa” na guerra. Acontecimento que rompe com a estrutura de parentesco da sociedade no período, e coloca mulheres viúvas, assim como minha tataravó, a morar e servir na casa de uma senhora espanhola, ou seja, escravidão.

3. Performance e periferia

Localizando meu trabalho, em performance arte, em uma história maior, nossa história do Brasil, mergulho em nossas memórias, e como um processo de cura dessas lembranças, passei a pesquisar na ação performática a violência colonial. “Lutamos na precariedade, a partir dela e contra ela.” (BUTLER, 2018, p.134). Judith Butler, filósofa contemporânea estadunidense, que escreve sobre política, ética e teoria queer, ao analisar o capitalismo e as políticas liberais e neoliberais em uma perspectiva, micro e macropolítica, conceitua que a vida não precária é condição de humanidade, garantida pelas circunstâncias mínimas de existência, acesso à alimentação, saúde, moradia etc.

Quando afirmo que minha família luta na precariedade, estou falando sobre

a luta por moradia, ocupa-se um espaço e o habita na precariedade, vivendo em barracos feito de lona, contra essa condição de existência, para garantia de moradia, uma reivindicação através do corpo e para garantia de segurança dele. E é deste lugar da precariedade que falo, de uma jovem trans na periferia do sul do Brasil, ascendente Guarani que aprendi, com minha avó, a lutar pela terra e por uma vida além do precário.

Revivo em minhas performances abusos já sofridos de forma a “re-experenciá-los” e na vivência em arte, poder criar novos significados e afetações, resistir. Também busco através da arte, compreender os lugeres do meu corpo fronteiriço e os limites nessa relação com “o outro”.

O pesquisador em antropologia da performance John Dawsey tem sido uma das referências fundamentais para pensar o processo ritual em minhas performances artísticas. Ele discursa sobre reavivar as experiências do passado em performance: “Imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas de forma aguda” (DAWSEY, 2007, p.37). A performance então, passou a ser um ritual de prática clínica. E abrir as feridas e sensações ao público é o ritual de expandir a clínica para o coletivo, sobre um trauma colonial que é coletivo.

Na leitura de Dawsey fui compreendendo algo que fica mais explícito no decorrer de minha dissertação em curso: a performance, ao lidar com as experiências do passado, tratando de forma aguda, me pôs a lidar com meus traumas, olhá-los em perspectiva. Ainda pensando com Dawsey (2007, p.37), “O passado articula-se ao presente tornando possível a descoberta e construção de significado”, percebi também que a performance, me ajuda a criar novos significados.

Este trabalho, parte de uma pesquisa em autoetnografia – etnografia de experiências pessoais – se inicia em 2017, quando descubro que minha bisavó está internada e com Alzheimer. Ela é Guarani da fronteira do estado do Rio Grande do Sul. Como trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais, defendido em 2019, fiz uma autoetnografia junto a ela, trazendo reflexões sobre o etnocídio de seu povo.

A experiência pode ser traduzida nas palavras da historiadora Sandra Pesavento – que pesquisou a formação de classes no Rio Grande do Sul – “Traz-se ao momento do agora, de certa forma, o testemunho de sobreviventes de um outro tempo, de habitantes de uma cidade que não mais existe.” (PESAVENTO, 2007, p.20) Senti necessidade de compreender os símbolos da cultura que eram narrados por minha bisavó, e de alguma forma, tentar preservar esta cultura aprendida.

Entendendo a performance da perspectiva de Richard Schechner (2012) - em que rituais, xamanismo, processos do fazer artístico, rito, rituais de cotidiano, jogo – podem ser considerados sob a perspectiva da performance, apoio-me também nas ciências sociais, na antropologia, para pensar a fotografia e vídeo como performance. Compreendo que, por se manifestarem de forma híbrida em meu trabalho, necessitam da imersão em outras áreas para que o estudo seja mais aprofundado. Dessa forma, minha poética em performance, em relação à pesquisa teórica, é o estudo do meu próprio processo ritual. A performance, por suas aproximações de arte e vida, enfatiza o instante presente que conecta com a minha ancestralidade.

Minha produção poética é feita do hibridismo entre performance e fotografia, e neste híbrido se mantém o exercício de construção de memória e identidade através do ritual como retomada da ancestralidade. Em livre tradução de Halbwachs “Ritos que devem ser repetidos e reproduzidos, se quisermos preservar as crenças que os deram à luz” (HALBWACHS, 1925, p.162); repetição e ênfase na performance faz a ritualização, preservando e criando memória. As performances são rezo para minha bisavó, minhas ancestrais, e meu povo do Rio Uruguai e seu afluente Rio Ibicuí. É um gesto político de resistência, prática do ritual de manter a memória em ação viva e, a fotografia, como acautelamento da nossa ancestralidade.



Rio Ibicuí, fotografia analógica digitalizada 36 mm, 2018.

Cabe enfatizar que em meu trabalho caminham juntas duas categorias de performance: a performance que está na performatividade da luta e resistência de minhas antepassadas, em relação ao etnocídio e os movimentos de luta por moradia, que irei elaborar durante esse texto em uma tessitura com as *communitas* (Turner,

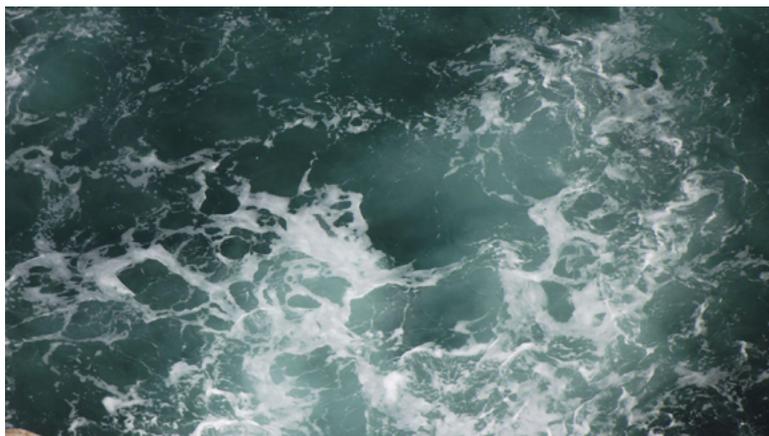
1974). E, também, há a performance arte, resgatando a característica ritual da arte (Cohen, 2013, p.38).

4. Elementos de produção

A vídeoperformance foi selecionada para o 27º Porto Alegre em Cena, festival internacional de artes cênicas, primeira edição em 1994, que desde então se consolida como um dos mais importantes festivais de artes cênicas do Brasil. Esta edição foi transmitida pela internet, e nesse novo formato, criaram o projeto “EmQuadros”, com 5 a 10 minutos, transmitido pelo canal no YouTube do festival, e projetado em prédios em 20 pontos distintos da cidade de Porto Alegre.

Esta performance foi concebida inteiramente para o festival, composta por imagens em vídeo e fotografias analógicas captadas por mim, desde 2016, na ocupação em que reside minha família, na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul. Sobrepostas com imagens de uma performance que realizei no quarto em casa, gravado com uma câmera digital, e com projeção.

Projetado sobre meu corpo que performa, diversos vídeos de mar que capturei ao longo dos anos de 2016 até 2019, são imagens de mares, em locais de tradicional ocupação Guarani. Como o estado de Santa Catarina, a travessia da praia do Cassino ao Chuy que realizei em 2016, na maior praia em extensão territorial da América Latina, na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e por fim, o mar uruguaio.



Mar de Garopaba SC, captura de tela de vídeo, 2018.

A montagem também é realizada por mim. Foi pensada para que o vídeo possa ficar em *looping*. As sobreposições realçam a ideia de quadro e janela, proposta do projeto EmQuadros.

5. Imagem como acautelamento da memória

A ideia de quadro também está na sobreposição de fotografias analógicas, que no vídeo, quebra o fluxo do seu movimento para algo estático. A estética analógica traz a sensação de reminiscência. As fotografias são parte de um arquivo familiar: desde a infância de minha bisavó na tekoá (aldeia), e fotografias que realizei com ela caminhando pela cidade de Alegrete.

Na intenção de reflexão sobre o trabalho, como uma obra em performance, que está na materialidade do vídeo e desdobramentos da imagem, buscarei discutir algumas dessas fronteiras estéticas e políticas do meu trabalho. Fiz a escolha do uso da fotografia e do vídeo como forma de acautelar a memória.

Mas sobre qual memória estamos falando? Sobre que corpos? Quais são os limites de meu corpo em narrar essa memória? Até aqui neste texto, vinha contando sobre minha poética no contexto colonial da fronteira oeste do Rio Grande do Sul. Meu corpo de ascendente Guarani, nos limites entre o indígena e o não-indígena. A performance em caminhada seguindo os passos de minha avó, me mostra um caminho de volta, de retomada.

Porém a performance não tem um fim em si mesma, o vídeo e a fotografia tendem a aprisionar a narrativa e o tempo, nem tudo está inscrito na performance. Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1993), também assinala o isolamento de um momento preciso do espaço-tempo na imagem bidimensional.

Além do isolamento da imagem, também há apenas uma interpretação sobre esse contexto específico: a minha interpretação narrativa expressa na montagem. Ainda que não haja uma história única, nem um único modo de ser contada. E é nessa fricção intercultural, que possui diversos conflitos, e limites não tão explícitos, que a diferença emerge. O vídeo e as fotografias tentam evocar uma memória a fim de dar vazão a ela. Nesse processo há informações que nos escapam, ainda que a fotografia possa informar para além do quadro estático, Dubois nos orienta:

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto (DUBOIS, 1993, p. 326).

Nessa densidade fantástica de elementos profundos, que podem existir em uma fotografia, acredito na potência de, alguma forma, acalantar e acautelar uma memória, as fotografias sobrepostas ao vídeo também possuem uma carga afetiva. Em que a performance nessa fronteira com as outras linguagens ajudam a agenciar esses afetos, também constroem uma narrativa contra-hegemônica, que se propõe a nós, sujeitos que passamos pelo etnocídio, também ter nossa história contada.

Existem dois tempos da fotografia no trabalho: as fotografias mais antigas familiares, que servem de registro e documentação histórica. E as fotografias que fizemos eu e minha bisavó em nossas caminhadas. Há uma performatividade nessas duas esferas de registro. Sendo a segunda, uma performatividade na estética da caminhada guiada por minha bisavó e avó e o que nos chama atenção nesse andar. Essas noções ampliam o entendimento da arte da performance em meu trabalho e da performance como um todo.

Nesse híbrido da performance e fotografia, elas se potencializam. A performance poética não se trata de uma superação desses atravessamentos sociais e históricos em que está contextualizada, mas ela elabora. Atravessam meu corpo que é um corpo com suas singularidades, mas ainda é um corpo coletivo.

Sophie Delpeux, em seu livro “Le Corps-Caméra. Le Performer et son image” (2010) discute a performatividade dos documentos de performance e a performatividade da fotografia. Na relação entre performance e fotografia documental, a primeira está sempre como matéria-prima da documentação. Já na relação da fotoperformance, está no ato da fotografia, sendo o próprio objeto de performatividade, autônoma ou independente da performance. Mas há que se diferenciar estas relações?

Tornando estas relações que são difusas, mais complexas de definir entre “apenas documento”, “apenas presença”... Já Philip Auslander em “A Performatividade da Documentação de Performance” (2013) nos traz o seguinte exemplo:

Uma performance de Vito Acconci intitulada Blinks (1969), que levanta algumas questões cruciais sobre o relacionamento entre a performance art e sua documentação. A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples: Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto.

Neste exemplo, noto uma fusão de elementos da fotografia documental e da performance, é essa fusão que me interessa ao pesquisar estas relações, como e quando

isto acontece. De que forma trabalhos tão híbridos virão a se relacionar com o meio da arte e quais significados emergem.

Philip Auslander ressalta não haver nenhuma maneira intrínseca de se determinar se uma fotografia de performance em particular é documental ou teatral. Para conectar a discussão da fotografia como documento e performance, Schechner pontua o elemento do “propósito” no ritual:

O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança, então as outras qualidades abaixo do título ‘eficácia’ também vão estar presentes, e a performance é reconhecida como um ritual. (LIGIÉRO, 2012, p.81)

Essas são as temporalidades que caracterizam o ritual aqui estudado, uma forma de manter a memória da ancestralidade, do passado, vivo e performado. Nesse processo de retomada que passa pelo corpo e por nossos afetos.

6. Caminhada e liminaridade

Há uma extensa literatura etnográfica que discute a caminhada, abordando-a a partir do tema da “Terra sem Males”. Desde a etnografia escrita por Juruás (não-indígenas), podemos citar: Nimuendajú (1987), Egon Schaden (1969 e 1974), Hélène Clastres (1978), Bartolomeu Melià (1989), Maria Inês Ladeira (1992 e 2001), Pierre Clastres (2003, 2004), José Otávio Catafesto de Souza (2005). Todas, por distintas abordagens, versam sobre histórias de caminhadas que levaram aos lugares de morada *Mbya* Guarani, denominados *tekoás* (aldeias). O *guatá* (caminho) a ser percorrido é recebido em sonhos, levando aos lugares sagrados para onde a família/parentesco deve se direcionar.

Baseado na leitura do doutor em antropologia, Guarani nhandeva Machado (2015), o sonho é comunicado ao coletivo, começando a preparação para a caminhada. Em um primeiro momento, direcionam-se a *opy* (casa de reza). Há várias etapas, em resumo: interpretação do sonho, preparação da mente, do espírito, do corpo, da dança - até efetivamente começar o ato de caminhar. O cacique Timóteo, da retomada Guarani da Ponta do Arado em Porto Alegre, sobre o sonho no processo de retomar a terra:

Quinta-feira de noite, sonhamos, é pra descer ali no barco, ali já tá tudo, parente igualzinho como nós, tava esperando a gente. Também tava tudo

na escrita, deixou tudo na escrita nosso nome, todos estavam esperando ali, e tô vendo assim como pessoa, de noite, aí então eu falei, nós vamos passar ali mesmo é melhor. Tavam esperando a gente lá, então nós vim pra cá, mas o branco nunca não vai saber isso, nunca, mas nem vai acreditar. (Karái Timóteo, RETOMADA, 2018)

A caminhada é um processo, assim sendo, proponho pensá-la em perspectiva com as teorias de performance ritual: em diálogo com Richard Schechner (2012), que me ajuda a pensar os rituais humanos e suas categorias, em um referencial teórico próximo ao que já estou mais familiarizada, das artes performáticas. Sem a pretensão de categorização da caminhada, baseado em um conceito, elaborado por Van Gennep (1909), mas usando-o como ferramenta, que pode auxiliar a pensar a caminhada como etapa de um ritual em relação à retomada. Seria o *limen* vinculando um espaço-tempo ao outro, a caminhada como “entre” até a *tekoá*.

A preparação para essa caminhada se inicia com o convencimento coletivo promovido pelos sonhos e estes são recebidos diretos de *Nhanderu Vussu* (nosso Deus maior), os sonhos contados e interpretados por todos, preparam a mente e espírito, o corpo é preparado por meio dos rituais, do *jeroky* dança). (MACHADO, 2015, p.37)

Sendo a *tekoá*, não necessariamente um ponto final. O modo de vida boa na *tekoá* está sempre como um horizonte, sempre há a possibilidade de seguir caminhando, buscar novas aldeias, buscar retomar, para que se viva este modo de vida boa.

Assim, a performance ritual está também no ato político de retomada destas terras ancestrais sendo performance de composição da *tekoá* (aldeia). Este *limen* é manifestado como um caminho a ser feito, coletivamente, para construção de um território em que é possível viver o modo de vida boa: o *teko porã* (bem viver; maneira correta de viver do Guarani) e praticar o *nhandereko* (modo de ser/fortalecimento da cultura).

6.1. Fronteira e liminaridade

Alegrete, cidade da minha família, está localizada na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul, o que causa um hibridismo cultural muito grande com os povos de origem hispânica. É muito interessante pesquisar este fenômeno, e neste projeto também busco realizar esta captura por vias poéticas sobre esta identidade cultural, os atravessamentos que estes povos têm. O ser fronteiriço extrapola os limites simbólicos

e imaginários de uma demarcação, e na prática está ultrapassando barreiras, a fim de tornar viável a vida em um território em constante disputa.

Diretamente relacionada à construção de identidade destes povos, as fronteiras são construções históricas e culturais, de processos social, historicamente e simbolicamente produzidas.

O contexto do limite também se relaciona diretamente com meu trabalho em performance. Em que o fazer da performance fica entre este limiar do físico e metafísico. Em que a performance é o “entre”, espaço sutil.

Estou propondo uma relação entre a fronteira e estes espaços liminares da performance, compreendendo desta forma, a fronteira como um espaço entre, de potência, um espaço performático. Richard Schechner, no livro *Performance e Antropologia*, expressa que os rituais em povos são usados para o controle de conflitos referentes ao status, poder, espaço e sexo, apoiando, assim, os povos a passar por períodos difíceis de transição. De acordo com Richard Schechner (2012, p. 63)

[...] A fase central é a liminar - um período de tempo em que uma pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações em espaços especialmente demarcados. A fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais.

Nesse estado de fronteira, a performance liminar se constrói como espaço de transformação, de transmutação, de construção de novas identidades, de outras identidades, de outras realidades sociais. Ela é um demarcador também na trajetória de meu embranquecimento familiar. Existe uma produção de diferença, também em relação aos povos indígenas que estão nestas regiões, sendo as questões políticas e territoriais específicas, de onde ocorreu um denso processo de colonização.

7. Ocupação

Como resposta ao etnocídio e o empobrecimento compulsório da população indígena, surgem os movimentos de ocupação por moradia, como é o exemplo o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST). Neste trecho buscarei trazer as narrativas da minha avó, escritas no meu trabalho de conclusão de curso através de uma entrevista sobre as ocupações por moradia, em que ela esteve lutando durante

toda sua vida. Ampliando as discussões sobre o direito à cidade, ao direito à moradia digna com acesso a infraestrutura mínima de saneamento básico, e acesso à cultura. Com respeito a memória da população com suas ligações com o território. E concluo desta forma, colocando estes movimentos como perspectiva de reparação histórica.

Em uma ocupação alguns papéis sociais são despidos, a estrutura social é posta ao lado para dar lugar a uma experiência autônoma, de uma construção política comunitária. “Communitas” surge onde não há estrutura social (TURNER, 1974, p. 154). Apresento a entrevista com minha avó e sua irmã, retirada do meu trabalho de conclusão de curso (O.M. 2019, p. 44):

O: E a vida assim na ocupação como é que é?

MM: É boa!!

Marlene: Ficamos lá contando história, dando risada, tomando mate, comilança.

O: Todo mundo envolvido?

Marlene: Todo mundo come, se envolve, fica junto, geralmente se tem uma árvore é debaixo daquela árvore que se juntam, e na hora da comilança...

Marilene: E pra decidir o que vão fazer, o que não vão fazer...

Marlene: E o mate corre, e tem um que cuida o fogo pra ter a água, um cuida o panelão pra ter o que comerem, um vai buscar a água, um sai pra pedir.

O: Pegar as lenha

Marilene: Um sai pra trazer boia pra botar pra dentro da panela,

Marlene: Um traz a lenha, outro cuida o fogo.

Buber (1961) usa o termo “comunidade” para designar “communitas”: “A comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescenta-se, acima e abaixo), mas umas com as outras. E esta multidão, embora se movimente na direção de um objetivo, experimenta, no entanto, por toda parte uma virada para os outros, o enfrentamento – dinâmico com os outros, uma influência do Eu para o Tu. A comunidade existe onde a comunidade acontece” (TURNER, 1974, p. 154)

Ocupar um espaço, e fixar-se a ele até que seja seu por direito, é uma manifestação feita pelo corpo e em nome da sobrevivência do corpo. Reivindicações que fazem o corpo, os meios e os fins da política (BUTLER; 2018, p.143) são reivindicações de performatividade contra a precariedade. A cidade é o local, posso fazer uma analogia

ao palco, em que estas performances atuam e, no caso das ocupações, lutam pelo direito à cidade.

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (PESAVENTO, 2007, p.14)

Communitas acontece em liminaridade, à margem, mas é através dessa experiência mútua, social e solidária que a sobrevivência é tornada possível. “Existe um pouco de você em cada parte de mim” (SCHECHNER, 2012, p.69) A criação de uma communita, na relação que se estabelece na convivência em uma ocupação, manifesta a expressão de utopias, desejos coletivos, sobre uma sociedade que pode ser cultivada nessa coletividade. Trecho de entrevista do meu trabalho de conclusão de curso (O.M. 2019, p.51):

Marlene: A vida... A política é feito no Brasil, não é pra pobre miserável, pobre miserável não tem acesso a nada, o pobre miserável faz ocupação e às vezes o pouco que tem deixam nas ocupações porque tiram, botam polícia, tiram o pobre dali, a pessoa... é uma luta diária!

Marlene: pra fazer um barraco às vezes as pessoas gastam o que não tem, tem até que fazer conta, dívida, e vão lá e arrancam e botam tudo no chão.

O: É verdade!

Marlene: E aquilo é um prejuízo, porque aquilo custou dinheiro. 1000 reais para um pobre é dinheiro, porque não é fácil, além de tu viver anos numa ocupação sem água e sem luz. Sabe? Vivendo de gato.

Antes da ocupação tornar-se uma vila, ou uma periferia, instaura-se esse momento liminar da communita, em que se está fora da lei e em vezes contra ela, reivindicando através do corpo, uma coletividade. Turner (1974) atenta para a conexão entre estrutura e propriedade, ênfase para noção de propriedade privada, que em communita, é abolida.

Existe, aqui, uma dialética, pois a imediatidade da “communitas” abre caminho para a mediação da estrutura, enquanto nos ritos de passagem os homens são libertados da estrutura e entram na “communitas” apenas para retornar à estrutura, revitalizados pela experiência da “communitas” (TURNER, 1974, p.157)

O retorno à estrutura, ou seja, o fim da ocupação para tornar-se vila, bairro institucionalizado pelo governo municipal, ainda que marginalizados pelo capitalismo. Insere uma nova lógica de vida, mais comunitária e coletivizada, as pessoas retornam da experiência de *communita* transformadas. Talvez aí haja uma retomada de um ethos coletivo do povo caminhante.

8. Considerações finais

Sendo os rituais memória em ação (SCHECHNER, 2012) a cultura é viva na medida em que ela é performada, memorada.

Para que não haja etnocídio, a cultura precisa estar sendo vivida (*teko jeapó*), performada, essa é a cosmologia do bem viver: dançar o *xondaro* (guerreiro) para se fortalecer, ter uma terra fértil para plantio do alimento sagrado, seguindo seu próprio calendário, poder caçar, enfim, uma série de rituais para que se tenha o corpo leve (*ivevui*), que levará ao estado de não perecibilidade para *yvy maraey*. O bem viver pratica-se na *tekoá* (aldeia), no *nhandereko* (modo de vida).

Muito se tem falado a respeito do modo de vida guarani, o *nhandereko*, mas para que o mesmo seja exercitado é preciso um lugar que ofereça condições para que seja possível viver de acordo com as regras prescritas, esse lugar é o *tekoá*, literalmente é o lugar onde a vida cai. Congrega em si um conceito cultural sincrético, que extrapola a simples posse de uma área de terra, significando o lugar, o meio, as condições ideais para o modo de ser guarani. Viver, estar no *tekoá* é o lugar no qual se vive o *teko*, (filosofia de vida). É o ponto onde se imbricam as dimensões do social, político, econômico e cosmológico. No passado o *tekoá* não tinha limites fixos, poderia ser extenso ou não. (Machado, 2015, p. 147)

Em um mundo ocidentalizado, em que os Guarani e seus ascendentes são marginalizados, reinventam a si, e suas formas de luta. Fortalecendo sua cultura (*nhandereko*) pela ação direta de retomar suas terras ancestrais, seus costumes e formas de luta, para então, atualizar sua força nestes rituais. O *guatá* (caminhada) em retomada, aponta para novos caminhos de uma política Guarani de reparação histórica.

As performances arte sob o estado de presentificação têm seus sentidos próprios, mas constituem relações com as práticas ritualísticas ancestrais, construindo um corpo de potência criadora, que marca em seus trabalhos uma resistência histórica. O híbrido nesta produção, da relação entre fotografia, vídeo e performance, é mais do que um híbrido ocasionado pelos processos, mas um processo artístico historicamente

pontuado e atravessado pela colonialidade. O que foi cultura viva, se torna memória, memórias as quais, por mais que quiséssemos, não é possível esquecer:

O passado colonial é memorizado na medida em que não é esquecido. Às vezes, é preferível não lembrar. Mas a teoria da memória é, na verdade, uma teoria do esquecimento. Não podemos simplesmente esquecer e não podemos evitar lembrar.” (Grada Kilomba; 2019, p.213)

Compreender o passado histórico familiar e um contexto mais amplo da sociedade em que estávamos inseridos, para entender o porquê de estarmos neste espaço-tempo. Entendendo o processo de colonização e embranquecimento que atravessa a nossa história.

No convívio com minha bisavó produzimos estas fotografias e vídeos que compuseram o trabalho “Ponto de não retorno”. A imagem como acautelamento da memória, capturando uma sensação de presença, performance. Capaz de fazer durar o instante do acontecimento. Para além da representação, mas a arte como experiência, como vivência. Propor, assim como Foucault (1994), fazer da experiência cotidiana arte, e fazer da existência uma obra de arte.

O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (Foucault, 1994, p. 617)



Plantações de minha bisavó, fotografia analógica digitalizada 36mm, 2017.

Reconstruo o entendimento deste lugar, acontecimentos para além do espaço tempo de meu ser, mas que atravessam a minha existência, me colocando no momento do agora. Havendo também a compreensão do esforço delas: minha bisavó, minha avó e minha mãe. Em lutas por emancipação que me dão voz agora. A performance, como método de pesquisa que passa pelo corpo e flui na escrita, é um modo de usar esta voz de forma a potencializar falas. Criar de modo que haja cada vez mais criação, para que mais mundos sejam possíveis. Mais cosmovisões.

Referências Citadas

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal: O Profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004. E-book.

COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. Editora Perspectiva; São Paulo, 2013.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL (DE 16 DE JULHO DE 1934) publicado no DOU de 16.7.1934 - Suplemento e republicado em 19.12.1935. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.html

DAWSEY, J. C. (2007). Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista De Antropologia*, 50(2), 527-570. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000200002>

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

FOUCAULT, M. “À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours” (entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão) in *Dits et écrits (1980-1988)*, IV, Paris: Gallimard, 1994.

GENNEP, Arnold van, 1909; *Os ritos de passagem*. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton (Aula Pública) Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no dia 10 de outubro de 2019

KRENAK, Ailton na Assembleia Constituinte de 1987. Fonte: Índio Cidadão?, 2014

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz: o território Mbya À beira do oceano*. São Paulo UNESP, 1992.

LEGISLAÇÃO, Decreto nº 613, de 30 de Janeiro de 1936. Diário Oficial da União - Seção 1 - 13/2/1936, Página 3406. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-613-30-janeiro-1936-472258-publicacaooriginal-1-pe.html>

MACHADO, Almiros Martins. Exá raú mboguatá guassú mohekauka yvy marãẽꞑy: de sonhos ao Oguatá Guassú em busca da (s) terra (s) isenta (a) de mal. 2015. 209 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2015.

MELIÀ, Bartolomeu. A experiência religiosa Guarani. In: MARZAL, Manuel et al. O rosto índio de Deus. São Paulo: Vozes, 1989.

MENDONÇA, Oendu O.M. Deolinda: Uma autoetnografia de afetos na fronteira do que ainda chamamos Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

NIMUENDAJU, Curt. *Los Mitos de Creación y de Destrucción del Mundo como Fundamentos de la Religión de los A papokuzva- Guarani*. Lima: Centro Amazonico de Antropologia y Aplicación Practica, 1987.

PESAVENTO, Sandra Jatahy Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Revista Brasileira de História, 2007, vol.27, n. 53

POTIGUARA, Eliane. Metade cara, metade máscara. São Paulo: Global, 2004.

SANTOS, Milton. Pobreza Urbana. Recife; São Paulo: Hucitec/UFPE/CNPU, 1978.

SANTOS, Odair José Silva dos; DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani. A Toponímia da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul: Aspectos Linguísticos-Culturais; Revista Trama - Volume 10 - Número 20 - 2º Semestre de 2014

SCHADEN, Egon. Aculturação indígena. São Paulo: Editora da USP, 1969.

_____. Aspectos fundamentais da cultura Guarani. São Paulo: Editora da USP, 1974.

SCHECHNER, Richard, LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. Pesquisando o Jeguata Tepe Porá: dimensões econômicas e ambientais do belo caminho da tradição Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

TURNER, Victor. (1974 [1969]). O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria [Aula pública]. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro, academiaedu.com, 2016.

Vídeos

PONTO de não retorno. 9 jul de 2020. Publicado por Oendu de Mendonça. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0APzp4KD9Q>. Último acesso em: 09 de outubro de 2021.

RETOMADA Mbyá-Guarani da Ponta do Arado. 25 de jun. de 2018. Publicado por Coletivo Catarse. Disponível em: <https://youtu.be/DGBy5zvJgfE>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

VIDEODANÇAS EM SINTONIA COM COSMOLOGIAS DE POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL

Alba Pedreira Vieira¹
Francisco Hyjnõ Krahô²

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.10

Resumo: Compartilhamos reflexões sobre as videodanças “Rituais” e “Boitatá” criadas a partir de registros audiovisuais gravados, em sua maioria, durante a pandemia na Aldeia Manoel Alves Pequeno na Kraholândia/TO por Hyjnõ e em Viçosa/MG por Alba. As trocas dos vídeos, por meio de whatsapp, com cenas das suas respectivas vidas cotidianas são percebidas como vídeo cartas entre amigos que estão afastados pelo distanciamento social obrigatório e necessário como medida sanitária. Não sendo possível nos vermos presencialmente, essa foi uma forma de tecermos diálogos e afetos. Diversos registros foram editados, dando materialidade a essa jornada guiada a partir de princípios das relações simétricas e de duas propostas metodológicas que se desdobram da Prática como Pesquisa. A apresentação no XI Congresso da ABRACE, acrescida dessa camada reflexiva escrita, traz à tona inquietações de corpos-territórios que dançam em busca de direitos de vida plena para todes seres, e na tentativa de “segurar o céu” como alerta Davi Kopenawa.

Palavras-chave: Videodança; povos originários; arte espiritualizada; cosmologias.

¹ Professora do Departamento de Artes e Humanidades/UFV e uma das fundadoras do Curso de Graduação em Dança da UFV. Ph.D. em Dança pela Temple University (EUA), professora e pesquisadora do PPGAC/UFOP e do PPGArtes/UFMG. Diretora artística e intérprete-criadora da Mosaico Cia de Dança Contemporânea. Desenvolve trabalhos e residências artísticas com povos originários há alguns anos, tendo produzido e circulado em eventos diversos no Brasil e exterior com as obras que têm desenvolvido a partir das parcerias e trocas com as cosmologias indígenas. albapvieira3@gmail.com

² Liderança indígena, cacique das Fronteiras da Aldeia Manoel Alves Pequeno na etnia Krahô da Kraolândia, TO. Em 2012 se uniu à Equipe da FUNAI para executar um programa de fiscalização do território, e chefiou o escritório local desse órgão por dois anos nos quais empreendeu um forte controle territorial. Atualmente, é a principal referência entre os krahôs quando o assunto é fiscalização e controle territorial, personificando a figura do guerreiro guardião de sua cultura e território.

Abstract: We share reflections on the screendances “Rituais” and “Boitató” created from audiovisual recordings made, mainly, during the pandemic at the Aldeia Manoel Alves Pequeno in Kraholândia/TO by Hyjnõ and in Viçosa/MG by Alba. The exchange of videos, through whatsapp, with scenes of their respective daily lives are perceived as video letters between friends who are separated by obligatory and necessary social distancing as a sanitary measure. Although it was not possible to see each other in person, this was a way of interweaving dialogues and affections. Several records were edited giving materiality to this journey guided by principles of symmetrical relations and two methodological proposals that unfold from Practice as Research. The presentation at the XI ABRACE Congress, in addition to this layer of reflective writing, brings to light the concerns of territorial bodies who dance in search for rights of living a fully life for all beings, and in an attempt to “hold the sky” as Davi Kopenawa warns us.

Keywords: Screendance; original people; spiritualized art; cosmologies.

Pisando ternamente

Compartilhamos reflexões sobre as videodanças “Rituais” e “Boitató” que visibilizam, de diferentes formas, culturas e saberes do povo indígena Krahô, particularmente sua arte espiritualizada. Ambos trabalhos criados a partir de registros audiovisuais gravados durante a pandemia na Aldeia Manoel Alves Pequeno na Kraholândia/TO por Hyjnõ e em Viçosa/MG por Alba. Trocas de vídeos ao longo de 2020 e 2021, por meio de whatsapp e com cenas das suas respectivas vidas cotidianas, são percebidas como vídeo cartas entre amigos afastados pelo distanciamento social obrigatório e necessário como medida sanitária para combater a multiplicação da COVID 19. Queríamos nos contaminar por outras vias; do coração, da arte. Apesar de não ser possível nos vermos presencialmente, como desejávamos (“Passa a quarentena com nós na aldeia” - Hyjnõ, whatsapp, 01/09/2020), essa foi uma forma de tecermos diálogos e afetos.³ Os diversos registros compartilhados entre nós foram editados,

³ Além dos vídeos, nas conversas contamos um ao outro do nosso dia-a-dia pandêmico. Uma das trocas de áudio: “Bom dia amiga. Os invasores estão colocando gado dentro das terras indígenas, da nossa terra, temos de resolver, estou preocupado. Estamos na luta para manter a barreira; como você falou, somos guerreiros, guerreiro enfrenta até conseguir” (Hyjnõ, whatsapp, 23/08/2020). “Podem estar se aproveitando da pandemia, que a atenção está toda voltada para esse problema. Força aí, e sabem que podem conter comigo, me conta mais, que penso daqui como posso auxiliar, divulgando, entrando em contato com outras pessoas para agirmos juntos nessa luta com vocês.” (Alba, whatsapp, 23/08/2020). Para esse texto, o recorte é compartilhar os vídeos trocados e transformados em trabalhos artísticos.

incluindo outros gravados antes da pandemia, dando materialidade a essa jornada guiada por princípios das relações simétricas e de duas propostas metodológicas que se desdobram da Prática como Pesquisa (HASEMAN, 2015): Pesquisa Experiencial (BOND, 2009) e Pesquisa In-Ex-Corporada (VIEIRA, 2018a, 2020).

“Rituais” e “Boitatá” foram compartilhadas, por Alba,⁴ como apresentação performativa, no Grupo de Trabalho Processos de Criação e Expressão Cênica durante o XI Congresso da ABRACE que aconteceu de modo remoto em 2021. Ela também leu trechos das suas conversas e reflexões com Hyjnõ por mensagens ou ligações de whatsapp – muitas vezes interrompidas bruscamente ou entrecortadas pela dificuldade de sinal no território Krahô. Essas apresentações, acrescidas dessa camada reflexiva escrita, trazem à tona inquietações de corpos-territórios que dançam em busca de seus direitos de vida plena para si e para todes seres.

De muita escuta com o corpo todo (inclusive com o olhar), bastante conversa, apreciação e respeito mútuo, ampliamos conhecimentos entre nós e sobre nossas respectivas culturas. Havíamos nos encontrado pela primeira vez em janeiro de 2017, quando Alba passou um tempo na Kraholândia em imersão. Essa experiência se transformou em um texto, Escuta Profunda (Vieira, 2018b) e na videodança “Kuhin” (disponível em <<https://youtu.be/GqqpqF05sKg>>).



Figura 1: “Kuhin”: Na sobreposição de imagens, Alba está em primeiro plano com o corpo pintado com grafismos inspirados na cosmologia dessa etnia, e no fundo há vários krahôs, no pátio principal

⁴ Hyjnõ iria participar também, mas ficou sem acesso à rede no momento da apresentação.

da aldeia Manoel Alves Pequeno, reunidos após a corrida de tora. Imagem: Alba (Kraolândia) e Viktor Maforte (Viçosa/MG). *Print Screen*.

Nessa primeira imersão vivencial, Alba ficou bastante tocada e impressionada com a resistência dos Krahôs, demonstrada pela manutenção de sua cultura, incluindo crenças, tradições e língua. “A nossa educação é o cerrado, as festas, as histórias dos antigos. No cerrado tem tudo e ele nos ensina e dá tudo que precisamos. No pátio, nas casas, todo mundo participa das rodas de histórias antigas” (Hyjnõ, conversa em janeiro de 2017 anotada no diário de artista por Alba).

Em “Kuhin”, editado pelo discente do Curso de Jornalismo da UFV, Viktor Maforte, estão mescladas imagens que ela havia feito na Kraholândia com imagens suas dançando, já em Viçosa/MG. O trabalho busca dialogar e expressar como havia sido afetada por tudo e por todos membros daquele povo originário.⁵ O que havia aprendido, sentido e experienciado com seus amigos indígenas, e como ela e sua pesquisa se transformaram após essa imersão a fizeram repensar sua ancestralidade indígena - há muito adormecida:

Kuhin

Entre ser “nós mesmos”
“Nossa carne”
e/ou
“Os que não sou eu”
“Não tem minha carne”.
Entre ser Mehin (nossa carne) e Kupê (não indígena)
Entre árvores e carros
Entre Krin (aldeia) e cidade
Entre krinkapé (estrada) e rodovia
Entre katamyê (verão, sol, claro, vertical) e wakmeyê (inverno, chuva, noite, horizontal)
Ser ou não ser KRAHÔ
Ser sapiens.

⁵ “Kuhin “ foi selecionada e apresentada na X Mostra de Performance Negríndios: Corpo, Imagem, Violência e (Re)Presentação – (Evento Virtual), na Galeria Canizares, evento organizado por professores e pesquisadores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em dezembro de 2020.



Figura 2: Na sobreposição de imagens de “Kuhin”, Alba está em primeiro plano dançando com a cagã (cobra) Arco-íris do Museu de Zoologia da UFV; no segundo plano há vários krahôs no pátio principal da aldeia Manoel Alves Pequeno reunidos após uma caçada. Imagem: Alba (Kraolândia) e Viktor Maforte (Viçosa/MG). *Print Screen*.

“Desde antes dos europeus, a gente tem estado protegendo o cerrado, esses animais, essas águas. Nossa história é ligada ao espírito da natureza. Cuidar da natureza não é só Amazônia, mas também o cerrado. Nós não precisamos destruir a natureza para viver nela, mas cuidar dela para uma vida melhor junto com ela. O consumo de água, os invasores, são problemas. Apesar de todos os dramas com os Kupã, nós mesmos conseguimos proteger nossa terra, nossa história, a raiz do nosso povo. Trabalhamos nossa saúde com pajés, com cantorias. Nossas histórias precisam ser escritas e divulgadas; lutamos pelo futuro do povo Krahô” (Hyjnõ, vídeo de whatsapp, 13/10/2020).

Nas inúmeras conversas e trocas de vídeos durante a pandemia pelo whatsapp, degustávamos o prazer de nos visitarmos virtualmente, adentrando a casa (local de maior segurança nesse período) e o (eco)ambiente um do outro sem que cada um saísse de seu território. Nesse sentido, Davi Kopenawa Yanomami afirma: “Quando somos generosos, visitantes e convidados voltam para suas casas satisfeitos e alegres” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 415). A cada visita virtual, mais e mais aumentavam esses sentimentos positivos por nos conhecermos e compreendermos melhor.



Figura 3: Uma das vídeo chamadas de whatsapp entre Alba e seus amigos Krahô: Hyjnô com sua filha Iza Juhkryj Krahô à direita, uma sobrinha e sua filha no centro, e sua mãe à esquerda dando “tchau” para Alba que está acima à direita no quadrado menor. 13 de julho de 2021. *Print Screen.*

Pisando eternamente

Direitos humanos incluem aqueles dos povos originários. Uma breve revisão histórica remete ao “Estatuto do Índio”, lei 6.001 promulgada em 1973, que dispõe sobre as relações do Estado e da sociedade brasileira com os assim denominados ‘índios’. Tal Estatuto se fundamentou no princípio estabelecido pelo antigo Código Civil brasileiro datado de 1916: por serem essas pessoas absurdamente consideradas “relativamente incapazes”, ‘índios’ deveriam ser tutelados por um órgão indigenista estatal. De 1910 a 1967, o órgão responsável foi o Serviço de Proteção ao Índio - SPI; atualmente, a Fundação Nacional do Índio - FUNAI. Seria assim até que eles/elas estivessem “integrados à comunhão nacional”, ou seja, à sociedade brasileira.

A Constituição de 1988, com forte resistência indígena muda aquela situação constrangedora, inclusive com atuação marcante de Ailton Krenak (vide <https://youtu.be/kWMHiwdbM_Q>), e reconhece-lhes o direito de manter a sua própria cultura. Não se aponta mais o abandono da perspectiva assimilacionista, que entendia indígenas como categoria social transitória, a serem incorporados à comunhão nacional. A Constituição não fala em tutela ou em órgão indigenista, mas mantém a responsabilidade da União de proteger e fazer respeitar os seus direitos. Não se especifica

a capacidade civil, embora a Constituição tenha reconhecido no seu Artigo 232 a capacidade processual ao afirmar que “os índios, suas comunidades e organizações, são partes legítimas para ingressar em juízo, em defesa dos seus direitos e interesses.” ([https://pib.socioambiental.org/pt/Estatuto do %C3%8Dndio](https://pib.socioambiental.org/pt/Estatuto_do_%C3%8Dndio)). A partir daí, povos originários poderiam até entrar em juízo contra o próprio Estado, o seu suposto tutor.

O Novo Código Civil (2002) não mais inclui indígenas na categoria de relativamente incapazes, e ainda dispõe que sua capacidade será regulada por legislação especial. Desde a promulgação da Constituição surgiram propostas em tramitação no Congresso para rever a legislação ordinária relativa aos direitos ameríndios. Desde 1991, projetos de lei foram apresentados pelo Executivo e por deputados para regulamentar dispositivos constitucionais e para adequar a antiga legislação aos termos da nova Carta. Em 1994, uma proposta de Estatuto das Sociedades Indígenas foi aprovada por uma comissão especial da Câmara dos Deputados, mas encontra-se paralisada em sua tramitação.

Direitos indígenas dizem respeito a todos nós, artistas, pesquisadoras, docentes, pois é uma questão de cidadania. De que maneira construir nossos trabalhos artístico-investigativos para que sejam também práticas anti-coloniais em relação aos povos originários? Como contribuir com nossa arte-pesquisa para que cosmologias indígenas colocadas à margem, subalternizadas por vários séculos, possam ser visibilizadas, respeitadas, reconhecidas? Como criar trabalhos entre indígenas e não-indígenas por meio de trocas simétricas?

Alguns passos da nossa jornada são apresentados nesse texto a partir da abordagem do “corpoterritório” que abraça o anti-colonialismo; território é quase sinônimo de espaço de vida. Corpo que tem direito a espaço, a tempo, a reconhecimento, a respeito incondicional, à vida plena. Com essa perspectiva, detalhamos a seguir cada uma das videodanças gravadas, editadas e postadas em plataformas digitais. Ressaltamos a força ético-estética (uma estética diferenciada dos padrões hegemônicos, contudo) e politizada dessas produções que dão visibilidade às culturas e cosmologias do povo originário Krahô. Esses trabalhos têm circulado em eventos no país expandindo voz e vez para que aspectos diversos das diferentes cosmo percepções de povos ameríndios sejam cada vez mais (re)conhecidos. Com essas produções, esperamos contribuir e participar, de alguma forma, nas lutas diárias para que indígenas sejam vitoriosos em suas demandas, incluindo a autodeterminação nas ações históricas pela terra que lhes

é de direito.⁶ Afinal, são os donos primeiros desse extenso território chamado pelos colonizadores europeus Brasil, como sabiamente nos lembra Davi Kopenawa:

Vocês, não indígenas, chegaram aqui no Brasil, invadiram o nosso Brasil, e agora vocês são, viraram brasileiros. Mas quem é mais brasileiro somos nós indígenas, brasileiros legítimos. Não viemos de outro lugar. Nós nascemos aqui, no nosso Brasil. Nosso povo cuidou. Nós moramos, preservamos a grande floresta, muitas árvores, montanhas, cachoeiras, rios, água limpa - o lugar bonito para nós ficarmos felizes. Era assim. (DIAS JR, MARRAS, 2019, s/p)

Essa fala de Kopenawa tem profundas relações com a temática do XI Congresso da ABRACE 2021. Sem citar leis do direito civil, nem a constituição brasileira, ou qualquer outro documento legal afim, ele deixa claro que o direito dos povos originários se conecta a valores ético-estéticos fundamentais: cuidado, beleza e felicidade. Do que mais precisamos para viver em comunhão e plenitude? A sabedoria ancestral dos povos da floresta se revela também pela voz do Cacique Raoni Metuktire, líder dos Kaypó: “se a mata for destruída, não é só o índio que vai morrer.”⁷ Diante desse momento pandêmico em que a morte nos parece mais perto e eminente, o alerta é urgente para essas outras mortes, das culturas dos nossos povos originários, e também das matas e florestas das quais eles foram sempre fiéis cuidadores e guardiães. Etno e ecocídios que têm sido historicamente deixados de lado, desconsiderados, normalizados.

“O meu trabalho, minha vida desde os 20 anos, é proteção territorial. Já fui coordenador da Funai em Itacajá. Se deixar pelo Governo acaba com nossa terra”

⁶ Recentemente, por exemplo, indígenas de diversas etnias e regiões do país se reuniram em Brasília para se manifestarem contra a aprovação do projeto de lei 490, que tramita no Congresso desde 2007. O texto do PL prevê alterações nas regras de demarcação de terras indígenas. De acordo com a Constituição, essas demarcações devem ser feitas pela União, por meio da abertura de um processo administrativo pela Funai, com equipe técnica multidisciplinar, que inclui um antropólogo. Não há necessidade de comprovar a data da posse da terra, uma vez que os indígenas são os povos originários, ou seja, já estavam por aqui quando os europeus chegaram. O PL 490, no entanto, cria um “marco temporal”: só serão consideradas terras indígenas os lugares ocupados por eles até o dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição. Novos pedidos que não tiverem essa comprovação serão negados, caso a lei seja aprovada, e o processo de aprovação caberá ao Congresso - e não ao Executivo. Além disso, fica proibida a ampliação das reservas indígenas já existentes. Outro ponto que altera a Constituição é quanto ao uso exclusivo dessas áreas pelos povos tradicionais. As novas regras abrem espaço para a exploração hídrica, energética e mineração e garimpo, expansão da malha viária, caso haja interesse do governo, e libera a entrada e permanência das Forças Armadas e Polícia Federal, sem a necessidade de consultar as etnias que ali habitam. Fica também liberado o cultivo de plantas geneticamente modificadas em terras indígenas e o contato com povos isolados em territórios de “utilidade pública”. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/07/07/o-que-e-o-pl-490-e-como-ele-afeta-a-vida-dos-povos-indigenas.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 31 de julho de 2021.

⁷ <https://www.xapuri.info/amazonia-agenda/raoni-se-a-mata-for-destruida-nao-e-so-o-indio-que-vai-morrer/>

(Hyjnõ, mensagem de áudio de whatsapp, 16/10/2020). Até quando vamos manter esse apagamento das diferentes vozes, corpos, culturas, epistemologias, cosmologias desses nossos Brasis plurais? Vamos continuar teimando em não (querer) escutar o clamor daqueles que são os verdadeiros donos dessas terras? Ouça o “poder da Natureza. Pensa no sol, lua. A Natureza é viva, espírito. Viva” (*ibid*).

O povo Krahô

Os Krahô vivem no nordeste do Estado do Tocantins, na Terra Indígena Kraolândia, situada nos municípios de Goiatins e Itacajá. Esse território se situa entre os rios Manoel Alves Grande e Manoel Alves Pequeno, afluentes da margem direita do Tocantins. O cerrado predomina, cortado por estreitas florestas que acompanham os cursos d’água. É mais larga a floresta que acompanha o rio Vermelho, que faz o limite nordeste do território indígena.



Figura 4: Decreto-Lei nº 99.062, de 7 de março de 1990 que homologou a Terra Indígena Kraolândia, a qual se localiza entre os municípios de Goiatins e Itacajá, no noroeste do estado do Tocantins (imagem enviada por Hyjnõ à Alba em 15/09/2020 via whatsapp).

Nessas terras há várias aldeias, incluindo a Pom quê (Manoel Alves Pequeno), local em que geralmente Alba fica a maior parte do tempo. Lá ela pôde conviver com muitas das mais de 300 pessoas que ali vivem, em especial com Francisco Hyjnõ Kraho, Cacique das Fronteiras, irmão do pah-hi (cacique), e com sua mãe, que gentil e pacientemente tentou lhe ensinar a língua Jê (mas que, infelizmente, ela ainda tenta aprender). Nem todos lá falam português.

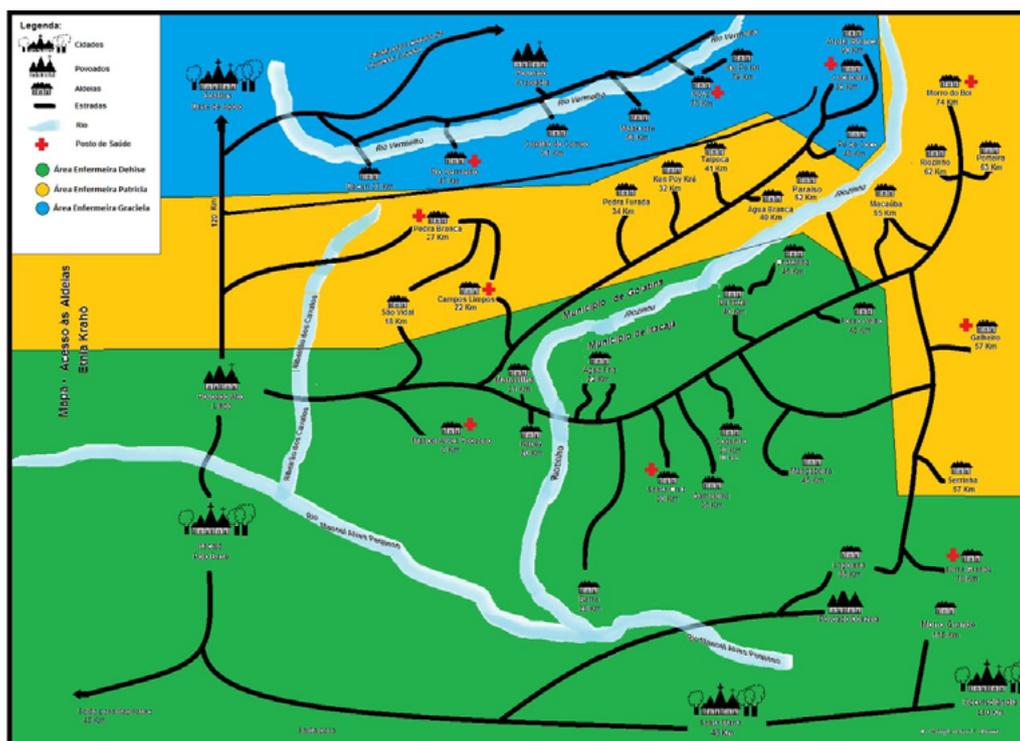


Figura 5: Aldeias e Rios da Terra Indígena Krahôlândia (imagem enviado por Hyjnô à Alba em 15/09/2020 via whatsapp).

Os Krahô, assim como demais povos Timbira, se autodenominam “mêhĩ”: os da minha carne, pessoa ou como nós mesmos (COELHO DE SOUZA, 2002). A pessoa não indígena é chamada “kupê”. Timbira pertencem à família Jê e ao tronco linguístico Macro-Jê. Habitantes do Cerrado, a história dos Krahô é ‘tatuada’ por

[...] sua incessante luta por sobrevivência e autoafirmação, num cenário marcado por disputas, conflitos, resistência e obstinação. Isso porque insistem em continuar existindo distinto enquanto povo linguista e culturalmente da sociedade de seu entorno, majoritária e hegemônica que tem como característica marcante a aniquilação das formas de ser e de viver dos povos indígenas brasileiros (ALMEIDA; SOUZA, 2014, p. 7).

Nos dois últimos séculos, os Krahô absorveram membros de várias outras etnias. Dentre os Timbira, incorporaram parte dos Põrekamekrá, que eles haviam combatido, em 1814; sobreviventes Kenkateyê da aldeia Chinela, do sul do Maranhão, destruída por fazendeiros em 1913; alguns migrantes Apinayé e Apanyekrá, com cuja aldeia mantêm comunicação de longa data. Dentre os não-Timbira, alguns Xerente que procuraram abrigo junto aos Krahô devido a desavenças internas na primeira metade do século XX. Além disso, há indivíduos Krahô com ascendentes brancos ou negros.

A experiência de Alba com eles tem lhe mostrado que são extremamente generosos e hospitaleiros, como se estivessem seguindo a orientação de Frantz Fanon (2005). Fanon acredita que o colonizado não deve ‘pagar com a mesma moeda’ o colonizador. A maioria dos colonizadores adotou e valorizou a epistemologia eurocêntrica, recusando-se a reconhecer epistemologias indígenas e africanas. Mas Fanon entende que este erro não deve ser repetido, nem muito menos motivo para que ex-colonizados usem as mesmas estratégias dos colonizadores em termos de relacionamentos e/ou construção de conhecimentos.

Há uma hierarquia bem definida entre os Krahô, com grande respeito pelo wej (velho):

Como em toda sociedade existem suas hierarquias e organizações sociais, nos povos indígenas também há suas organizações e hierarquias. No quadro de hierarquia Krahô, existe uma escala de líderes. E todos esses líderes passam de geração para geração ou pelo espírito de liderança existente nas pessoas. (KRAHÔ, 2017, p. 18)

Além do respeito à ancestralidade, a alegria é outro aspecto fundamental na resistência cosmológica Krahô, por meio da figura do Hôxwa ou palhaço, cuja discussão profunda se encontra na pesquisa de Abreu (2019). Nos tempos na krĩ (aldeia), Alba observou ali, saudosa, o tipo de pâr (árvore) que convivia na sua infância, com troncos retorcidos, baixas e esparsas, casca grossa, raízes profundas para captar água. Fortes, e típicas do cerrado para resistir aos períodos de seca. Havia uma imensidão de py pâr (pé de urucum) nos arredores, cuja semente era também usada para pintar a ihkà (pele), como ela também costumava fazer na sua infância no interior de Goiás. Vivenciou várias atividades coletivas e colaborativas que envolvem banhar cedo na cô (água) morna do rio. Ixwÿr (banhei) muito com eles. Fazíamos a comida (caldos de mandioca, jàt/batata doce e de põõhy/milho). Ela acompanhou a Corrida de Tora, os cânticos com cuhtoj (maracá) à awcapàt (noite) no pátio central, por horas a fio. Até que, exausta e em estado de transe, voltava para sua rede na casa do cacique. Abandonava-se então ao sono, ao maravilhoso mundo dos sonhos ao som do prôtti (sapo).

De dia ficávamos conversando e/ou contando histórias por longos períodos, sentados em bancos, na kën (pedra) ou de preferência de cócoras no chão. O não entender a língua permitia Alba acionar com mais intensidade outros sentidos compreendendo melhor movimentos e gestos, pausas, silêncios. Andava na keën (mata)

com Hyjnõ aprendendo sobre as plantas medicinais, sobre plantas e frutos: oiti, buriti, Palmeira de Bacaba. Reunião de mulheres Krahô na Aldeia Morro Boi. Há várias festas e práticas de amjĩkĩn (ritual), tais como Pàrti ou Jàt jõ pĩ (Festa da Batata) e os rituais de iniciação Pembkahëk. Valdo Hawyt Krahô tocando maracá. Não há como romantizar, pois ãhã (sim), a comida estava escassa, pouco tep (peixe) para pescar, e também voltavam praticamente de mãos vazias após as caçadas. Reclamavam que os pryre (animais) estavam se acabando. Ela custou a tirar mẽ carõ (foto) e filmar, fez poucos registros, apesar que eles insistiam que não havia problema em fazê-lo. O essencial estava sendo registrado pelo coração.

Não pretendemos nesse texto aprofundar os infindáveis aspectos da cosmologia Krahô e da sua cultura, pois já há vários estudos que o fazem (E.G., ABREU, 2019; ALMEIDA, SOUZA, 2014; BORGES, 2004; BORGES, NIEMEYER, 2012, VIEIRA, 2018B, 2020). Importa-nos contar como construímos uma jornada em que buscamos respeitar saberes ancestrais ao mesmo tempo em que estabelecíamos trocas equivalentes entre as culturas envolvidas; de um lado a cultura tradicional e do outro a cultura artístico-acadêmica. Somos movidos pela esperança de construir modos de vida em que a co-existência entre todos os seres é respeitosa e permeada pelas relações equivalentes.

Pisamos no terreno ‘virtual’ de forma suave, seguindo a sugestão de Ailton Krenak (MARTINS, 2019), para que ocorresse expansão e diluição de territórios e fronteiras historicamente demarcados do que é do branco ou não, do que é do indígena ou não. Entendemos que somos humanos, seres vivos em busca de um mundo melhor e mais afetuoso para todes que habitam a Mãe Terra.

Foi extremamente necessária a problematização de como realizar essa integração entre Krahô e a artista-pesquisadora não reforçando a imagem romântica, o que é comum em espetáculos artísticos, vídeos e festivais folclóricos/étnicos Brasil afora. “Venha de carro, a gente cuida de você, a gente faz remédios do mato, casca de quina, é uma árvore, de folha de sucupira. A gente faz a troca, ensina a gente a dançar?” (Hyjnõ, mensagem escrita de whatsapp, 05/01/2021). Respeitamos como e o que cada um de nós quis compartilhar, cuidando para não realizar trabalhos estereotipados, e nem com ideias distorcidas sobre as nossas respectivas realidades. Principalmente em relação às comunidades indígenas, é preciso vigilância constante para não promover um enfraquecimento de como a cultura tradicional se configura na contemporaneidade. Pelo contrário, precisamos tensionar essas e outras questões, tais como preconceitos

que tecnologia e saberes ancestrais não podem estabelecer interfaces. Nosso caminho foi exatamente o contrário.

Pisando nos espaços do entre: possibilidades de atravessamentos tecnológicos

Parcerias recentes entre indígenas e não-indígenas têm acontecido em obras literárias e/ou artísticas tais como o livro “A queda do céu”, escrito a quatro mãos por David Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert (2015), e o filme “A última floresta” (2020), longa-metragem dirigido pelo cineasta Luiz Bolognesi cujo roteiro foi escrito em parceria com o líder indígena e xamã Davi Kopenawa Yanomami. Obras audiovisuais têm sido feitas pelos próprios indígenas, como por exemplo, aquelas dos guaranis Patrícia Ferreira e Alberto Alvares. André Brasil (BRASIL et al., 2021, s/p) ressalta a importância dessas produções dos cinemas indígenas porque nos ajudam a pensar nosso país a partir das suas trajetórias e experiências políticas, estéticas e espirituais.

Acompanhando essa linha de trabalho, as duas videodanças que apresentamos a seguir foram feitas em parcerias diretas entre uma artista-pesquisadora de ancestralidade indígena e não aldeada, Alba, e um indígena aldeado, Hyjnõ, os quais foram responsáveis por gravar cenas de suas vidas na pandemia que foram usadas diretamente para compor os trabalhos. Na camada de edição, somente esses vídeos foram usados no caso de “Rituais”; já em “Boitatá” foram acrescentadas às cenas gravadas durante a pandemia outras registradas antes da mesma, e também foi adicionada a camada de áudio com trechos de textos de Ailton Krenak narrado por um discente do Curso de Ciências Sociais da UFV, Bruno Silva.

A videodança “Boitatá”

Essa obra dialoga com o seguinte pensamento de Davi Kopenawa Yanomami:

O antepassado que criou esta floresta, Omama, nos criou também para cuidar dela. Ele não quis que a destruíssemos. Nós somos seus filhos e por isso não podemos estragá-la. Nós, habitantes da floresta e de suas colinas, de seus rios e de seus igarapés, que vivíamos nela inteira antes que os brancos se aproximassem, nós cuidamos dela com atenção. Os pajés estão sempre atentos ao seu bem-estar. Quando a floresta está doente, tomam o pó de yãkõana e curam seus males. Os brancos, ao contrário, parecem não querer

que ela seja cuidada. São essas as palavras de sabedoria que queremos dar para vocês. Grande parte dos brancos não vai escutá-las, eu sei; não vão dizer: ‘Os Yanomami estão certos! Vamos parar antes que a floresta seja toda destruída!’ Mesmo assim quero fazer ouvir estas palavras.” (RICARDO, RICARDO, 2011)



Figura 6: “Boitatá”: Nessas imagens feitas por Francisco Hyjnõ Krahô e enviadas à Alba por whatsapp, o fogo devasta o cerrado e chega perto da aldeia Manoel Alves Pequeno, Kraholândia/TO. *Print Screen* do vídeo enviado em 15/09/2020.

Povos originários assim chamados – por muitos – de selvagens, ignorantes, primitivos, sempre respeitaram e cuidaram da natureza. Um exemplo dentre cientistas contra a visão preconceituosa é James Ephraim Lovelock, que trabalhou na NASA no programa Viking; ele adverte como devemos atentar pelo que e como lutam indígenas:

Deveríamos em primeiro lugar nos preocupar com a Terra, porque somos parte dela, dependemos completamente dela. Se não fizermos isso, toda a humanidade sofrerá. [...] Será necessário nos impregnarmos de um novo espírito. Nos tempos de guerra, as tribos se unem e fazem grandes sacrifícios. Chegam até a oferecer suas vidas. Se as pessoas pensarem na Terra como sua casa, o que ela é, e no fato de que ela está em perigo, talvez elas se comportassem com o mesmo bom senso. (2020, p.5)

Boitatá (bóia = cobra, atadá = fogo), é palavra de uma das mais de mil línguas dos nossos povos originários; nomeia a grande cobra transparente que tem fogo

azul-amarelado e, segundo a lenda, cintila as noites em que aparece deslizando nas campinas e na beira dos rios. Pode se transformar em uma tora em brasa para queimar aqueles que pretendem colocar fogo nas matas. Essa videodança, que pode ser vista no seguinte link <<https://youtu.be/APSOXxLfQ2s>>, foi criada a partir de um vídeo de incêndio no cerrado enviado por Hyjnõ à Alba em 15 de setembro de 2020 “O fogo está alto, uns dez metros, por isso estou filmando de longe”. Era época de estiagem e as altas labaredas já se aproximava muito das aldeias Krahô, o que os deixava bastante alarmados na época. Com o vento, o fogo no cerrado se alastra ainda mais rapidamente.

Ao receber esse vídeo de Hyjnõ pelo whatsapp, Alba se lembrou de outro que havia gravado antes da pandemia no território Kalunga na Chapada dos Veadeiros/GO, o qual também sofrera queimadas devastadoras. A videodança então foi pensada como uma forma de denúncia das queimadas que tem assolado diversos ambientes no país. Geralmente há muitas notícias sobre o que acontece na Floresta Amazônica, mas menos se fala do cerrado, considerado nosso berço de águas. Krahô e Kalungas habitam regiões com biodiversidade similares, respectivamente, o cerrado tocantinense e o goiano.

Mantendo nosso estado de escuta profunda – responsável e equivalente, a videodança deu visibilidade a um problema compartilhado por essas duas comunidades (Kalunga e Krahô) que, embora tenham culturas bastante diferentes, compartilham o amor e cuidado pela natureza. As imagens foram selecionadas e o material videográfico recebeu uma justaposição de áudio, com o auxílio de Bruno Silva, discente do Curso de Comunicação Social da UFV, que fez uma narrativa inspirada por trechos diversos do livro “Ideias para adiar o fim do mundo” de Ailton Krenak (2019):

Somos mesmo uma humanidade? Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infindável, fluxo de graça, beleza e fartura. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como natureza, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Nós viemos para brilhar e viver, e viver. Dança cósmica da vida, é por isso que eu danço, que você dança, que a gente dança. Danço, dança, vida. Para criar mundos. Criar.⁸

⁸ Não há página, porque o texto lido por Bruno foi uma junção de trechos retirados de várias páginas do livro.

A videodança foi finalizada em outubro de 2020, ano de intensas dores pelas perdas de vidas e pelas doenças devido à pandemia que assolava o mundo. No Brasil, a situação na época era grave: a crise ambiental se somava à sanitária pelas queimadas do cerrado, da Amazônia e do Pantanal.

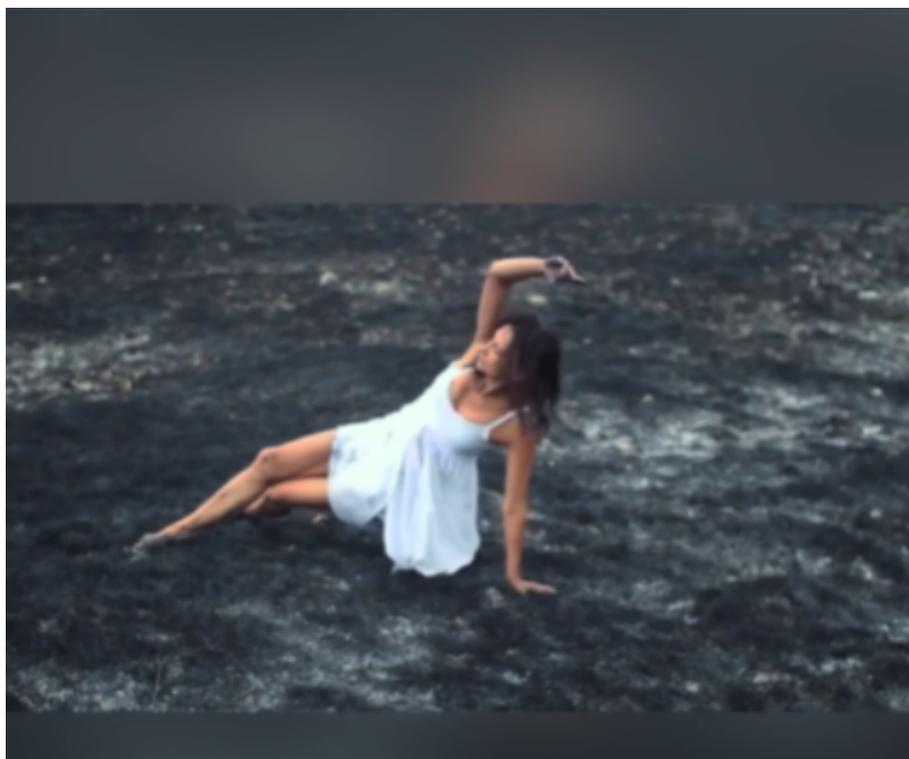


Figura 7: “Boitatá”: Alba Vieira nessa cena da videodança faz sua Dança da Chuva em área queimada na Comunidade quilombola Kalunga na Chapada dos Veadeiros/GO. Videografia dessa cena: Jamille Queiroz. *Print Screen*.

“Boitatá” aborda a dança, performance e videodança como uma experiência vivida e prática de bem-estar espiritualizada. “As pedras, as águas, a terra, as montanhas, [árvores], a lua e o sol nunca morrem, como também os xapirin.” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 411). Segundo Davi Kopenawa Yanomami:

Nossos rastros na floresta a deixam bonita como ela é. Não a desmatamos à toa, deixamos suas águas limpas. Ela sempre permanece clara, cheia de caça e de peixes. São estas minhas palavras. Uma vez escritas, espero que todas as pessoas que as ouvirem possam pensar: ‘Sim! Assim falam os filhos dos [antigos] habitantes da floresta! Essas são suas verdadeiras palavras! Não são eles que criaram essa coisa de mudança climática, é a nossa própria pegada no chão da Terra! Nós carecemos mesmo de sabedoria!’ Se assim falarem entre eles depois de ver esses desenhos de palavras, ficarei feliz. Assim foi a minha fala, acabou. (RICARDO, RICARDO, 2011)

As palavras de Kopenawa são poucas e contundentes. As marcas que temos deixado no Planeta Terra são profundas, devastadoras. Como numa dança leve, precisamos aprender a pisar e viver de maneira afetuosa nessa nossa grande casa coletiva.

Repercussões: no festival VI Audiovisual FIAM-FAAM/SP, “Boitatá” foi selecionada, exibida e ganhou o Prêmio NEMA (Núcleo de Estudos do Meio Ambiente) em dezembro de 2020. Vide divulgação dessa premiação em: (https://www.instagram.com/p/Cit_kTfH2h1/?utm_medium=copy_link). Boitatá também foi selecionada e apresentada na X Mostra de Performance Negríndios: Corpo, Imagem, Violência e (Re)Presentação – (Evento Virtual), na Galeria Canizares, evento organizado por professores e pesquisadores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em dezembro de 2020.

A videodança “Rituais”

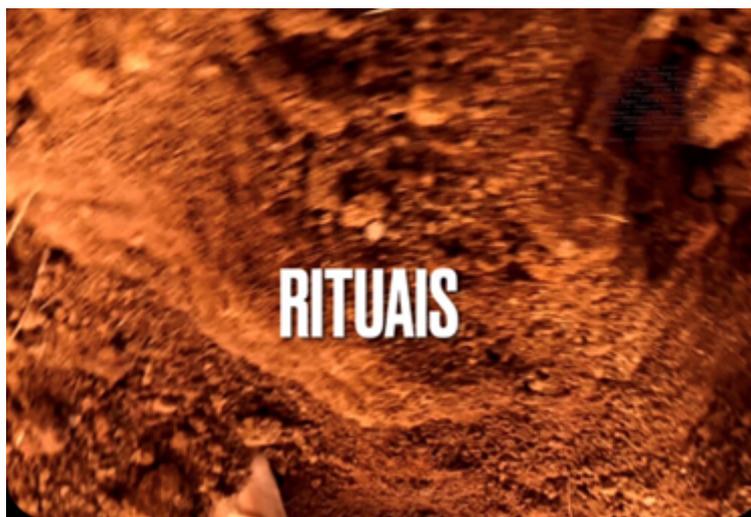


Figura 8: “Rituais”: Imagem de abertura da videodança, com Alba dançando afetosamente **com** a terra. *Print Screen.*

Essa obra, assim como Boitatá, também contém cenas de vida cotidiana durante a pandemia dos Krahô (gravadas por Hyjnõ) e de Alba (registradas por ela mesma). Nas imagens dos indígenas, observamos a Corrida de Tora, colheita do mel e um Batismo, o de Pàtwy.

Nas cenas de Alba, ela corre na esteira, dança na varanda e no quintal de sua casa, anda no ‘restinho’ de Mata Atlântica que ainda sobrevive em Viçosa/MG. Todas

foram consideradas ações ritualísticas na performance da vida, como proposto pelo pesquisador norte-americano Richard Schechner (2006). O trabalho usa fragmentação e plano sequência, diversos enquadramentos e planos, como metáforas para nossa situação pandêmica, que aglutina no mundo remoto diferentes situações e pontos de vista. A qualidade das imagens e do áudio varia bastante porque tudo foi filmado e fotografado com celulares com capacidades desiguais (de Alba e de Hyjnō), além das diferentes iluminações às quais estávamos sujeitos durante a captação.

Tremor das mãos durante as filmagens e dificuldade de obter melhores ângulos foram mantidos propositalmente se relacionando com incertezas do presente. Sofremos todes com a doença virótica, com as queimadas criminosas que destroem o meio ambiente. Adoecem e se vão pessoas; queimam árvores e vegetações. E, mais uma vez, nossa sabedoria ancestral nos chama atenção para o que é importante: transitar e cruzar conhecimentos diversos, como os do ritual e da tecnologia, da performance e da saúde holística, do prazer e das crenças. O que podemos aprender uns com os outros, sobre direitos dos seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, inclusive com a sabedoria dos animais? Ao final da obra, a preguiça (que um dia apareceu no quintal de Alba enquanto ela meditava) nos lembra que velocidade e lentidão fazem parte do ritmo da vida. Também as pausas, o que a pandemia tem tentado nos ensinar.



Figura 9: “Rituais”: Alba dança em sua varanda e Krahôs na Corrida de Tora. *Print Screen*.

Essa obra se posiciona contra abordagens artístico-investigativas que têm sido desenvolvidas historicamente e ainda na atualidade: criações que envolvem culturas

tradicionais/ameríndias se orientando por processos e produtos que são **sobre** essas culturas e não **com** as mesmas de forma simétrica. Esse tipo de conduta pode: (1) gerar características indesejáveis nas produções resultantes desses trabalhos, quando se divulga ideias distorcidas sobre tais realidades e assim, enfraquecem culturas tradicionais ao invés de fortalecê-las; (2) não garantir a sustentabilidade das memórias e das verdades inerentes às práticas dessas comunidades, o que compromete a visibilidade das culturas tradicionais e, inclusive, a forma como se dará o seu ensino na educação básica como tornado obrigatório pela Lei 11.465/2008.

“Rituais” revela nossa pretensão e tentativa em desenvolver processos artístico-metodológicos que reforçam caminhos e possibilidades para que pesquisadores, educadores, artistas, enfim, a população em geral, pensem e ajam na promoção de diálogos e trocas de saberes com os povos indígenas de forma que verdades, desejos, necessidades e demandas sejam atendidos de forma bi ou multilateral igualitária.

Dançar, para os indígenas, é diferente do que pensam não-indígenas. Essa pesquisa é uma dança, e com a mesma esperamos dar passos miúdos de uma arte ritualística que dialoga com a tecnologia, cosmológica, coletiva, espiritualizada e colaborativa, que visa avançarmos na construção de relações mais afetuosas e respeitadas entre artista-pesquisadores acadêmicos e comunidades ameríndias. Movemo-nos sob a orientação de Ailton Krenak: “[...] qual é o próximo passo que podemos dar no sentido de superar uma dicotomia do mundo do branco e do índio? Eu não acredito que seja sustentável essa condição de mundo do branco e do índio, temos que ser capazes de romper com essa fronteira.” (SILVA, 2018, S/p).

Uma versão estendida de “Rituais” (editada com outras videodanças) foi selecionada e exibida no II Encontro Internacional Dança e Somática (<<https://youtu.be/URCwLqAicv0>> vide entre os minutos 42’17” e 58’22”) em 27/06/2021. A versão original de “Rituais” foi selecionada e exibida nos seguintes eventos: Festival Cena CumpliCidades 2021 (<<https://youtu.be/criHEjTv6YE>> em 8 de abril, e no “V Fórum de Dança do Acre e II Seminário de Dança do Acre em 27/04/2021 (<<http://cartografiadadancadoacre.com.br/wp-content/uploads/2021/05/WhatsApp-Image-2021-04-27-at-09.39.20.jpeg>>). À convite, “Rituais” foi exibida no “VIII Encuentro Latinoamericano de Recreacion Y Ócio e II Colóquio Interdisciplinar de Estudos do Lazer” da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG em 03/09/2021 (<https://iicoloquiodelazerp.wixsite.com/my-site-2/programa%C3%A7%C3%A3o-cultural>).

Escutando ternamente: direito à vida

Ao falarmos de direitos, precisamos pensar nos de todos os humanos e também nos do não humanos. Se ouvíssemos as vozes da natureza quais dos seus direitos ela iriar nos reivindicar?

O que vocês chamam “natureza” é, na nossa língua, urihi a, a terra-floresta e sua imagem utupê vista pelos xamãs: urihinari a. É porque existe essa imagem que as árvores são vivas. O que chamamos de urihinari a é o espírito da floresta, das suas árvores: huu tihiripê, das suas folhas: yaa hamaripê, e dos seus cipós: t’ot’ oxiripê. Esses espíritos são muito numerosos e brincam no seu chão. (YANOMAMI, 2021, s/p).

O tempo presente nos urge para aguçarmos sentidos, para a escuta porosa com corpo holístico atento, sensível e flexível para apreender as sábias mensagens que nos deixam nossas comunidades indígenas que vivem nesse processo de re-existência por mais de 500 anos não somente “[...] como sobreviventes, mas como povos com ricas culturas e sabedoria milenar. É a partir daí que se constituem em importantes atores sociais, políticos e étnicos, trazendo importantes contribuições na construção de novos projetos de vida nos distintos países” (HECK, LOEBENS, 2012, p.61).

Davi Kopenawa Yanomami alerta sobre a relação familiar e amorosa entre seres humanos e outros seres vivos. Já Ailton Krenak adverte-nos sobre como adiar o fim do mundo – pensamento tão latente na pandemia que tem sido visto como um tempo pausado. O que a pausa tem a nos revelar? A pausa se move e nos move? Se sim, como?

Essa texto buscou trazer à tona inquietações de corpos que dançam (pensando na dança como campo expandido que acontece em tempo dilatado, nascendo nos/dos sonhos) na tentativa de “segurar o céu” para que esse não desabe sobre nós, como adverte Davi Kopenawa em seu livro com o francês Bruce Albert (2015). As obras que realizamos também evidenciam que música, dança, performance, filme e demais linguagens são essenciais e direito de todo ser humano. Acreditamos na natureza dançante como essencial para coexistência com todos os seres vivos. Assim como sonhar e materializar a potência do mover e se deixar mover. Refletimos que estas videodanças abordam a arte como experiência vivida e prática de bem-estar espiritualizada. Sigamos mais o que nos sugere Kopenawa: “Os filhos de vocês precisam aprender a sonhar. Sonhar nesse caminho para andar junto e lutar junto e falar junto [contra] homens destruidores. Porque homens destruidores são muitos. Eles são poderosos de *marea siki* (dinheiro)” (DIAS JR., MARRAS, 2019). Dançar

contra essa corrente pode nos deixar mais conscientes que fomos educados por anos para promover a objetificação das culturas ameríndias (e outras, como as africanas, as aborígenes). Como buscar o constante caminhar artístico numa direção contrária?

Ao escrevermos as últimas palavras desse outro ritual, mais acadêmico, nós/corpo reclama diante da tela e por tanto tempo sentados. Corpo ocupa lugar central ao estabelecer conexões com outros seres por meio de trocas experienciais, mesmo que virtuais. Percebemos que tentamos realizar criações de forma cooperativa e simétrica, o que nos permitiu (tentar) distanciar de práticas eurocêntricas coloniais, as quais abordam práticas indígenas como lendas, mitos, sendo que na verdade são parte intrínseca de suas vidas.

O caminho a percorrer ainda é longo, principalmente se considerarmos que não priorizamos aspectos técnico-estéticos na produção das duas videodanças produzidas até então, “Rituais” e “Boitatá”. Nossa opção foi criarmos trabalhos artísticos que valorizam experiências vividas, segundo indicações de Max van Manen (2016), as quais são saberes construídos por corpos que se colocam e dislocam em arte para (re) existir contra práticas coloniais preconceituosas, desrespeitosas.

Ainda temos muito mõi (caminhar) pela frente, que nossa *ihkà* (pele) abra todos os poros de afeto. Isso sim vai ser *impej crinããre* – muito bom!

Tahnã *impej* (obrigado/a).

Referências

ABREU, A. C. F. *Hôxwa e Llamichu: jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas. (Tese Doutorado)*. Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31845>>. Acessado em 02 jan 2021.

ALMEIDA, S. A. de; SOUZA, R. M. de. Apresentação. In: ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (Org.), *História Krahô - Mẽ pa inquêtjê kôt harên xà*. Campinas: Pontes Editores, 2014.

BOND, K. E. The human nature of dance: Towards a theory of aesthetic community. In: MALLOCH, S.; TREVARTHEN, C. (org.). *Communicative Musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009. p. 401-422.

BORGES, J. C. O retorno da velha senhora: a categoria tempo entre os Krahô. *Dissertação de Mestrado*, Universidade de Brasília, 2004.

BORGES, J. C. ; NIEMEYER, F. 2012. “Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre regimes de conhecimento krahô”. **Revista de Antropologia**, 55 (1), 2012 p.255-290.

BRASIL, A.; ALVARENGA, C.; FERREIRA, P.; ALVARES, A. MENCARELLI, F.; RIBEIRO, M. (org). Roda de conversa ‘Cinema entre mundos: a viagem, o sonho e a retomada da terra’. Live do 53º Festival de Inverno UFMG, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/Rd2i4tBlF5M>>.

COELHO DE SOUZA, M. S. O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos. **Tese de Doutorado**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

DIAS JR., C. M.;MARRAS, S. Entrevista: Fala kopenawa! Sem floresta não tem história. *Mana* 25(1) 2019, p. 236–252. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/qPGpf9LpDvTgHt3PFc48f8J/?lang=pt#>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia, Niterói**, v. 22, n. 48, p. 75-90, jan.-jun. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2RfjZdI>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: Cerasoli Jr, Umberto (Ed.). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, 2015.

HECK, Egon Dionísio; SILVA, Renato Santana da; FEITOSA, Saulo Ferreira (org.). **Povos indígenas: aqueles que devem viver – Manifesto contra os decretos de extermínio**. Brasília: Conselho Indigenista Missionário (Cimi), 2012.

DIAS JR., C.; MARRAS, S. Fala Kopenawa! Sem floresta não tem história. [Entrevista]. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 236-252, Apr. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n1p236>>. Acesso em 25 jul. 2021.

LOVELOCK, J. E. **Vida, senhora da terra**. Cadernos Selvagem. Rio de Janeiro: Dantes Editora – Biosfera, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICARDO, C. A.; RICARDO, F.(org.). **Povos Indígenas no Brasil 2006/2010**. Editora: Instituto SocioAmbiental, 2011.

SCHECHNER, R. “O que é performance?”. **Performance studies: an introduction**. 2Nd edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Jailson Souza. **A Potência do Sujeito Coletivo – entrevista com Ailton Krenak**.

Revista Periferias, v. 1, n.1,, s/p, 2018. Disponível em: <<https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>>. Acesso em 23 de maio de 2021.

van MANEN, M. **Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy**. (2nd edition). New York: Routledge, 2016.

VIEIRA, A. P. Processos Criativos e Dança: diálogos em movimento. SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. de (org.). **Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018a. p. 209-237.

_____. Escuta Profunda. **Rebento, São Paulo, n. 9, p. 177-202, 2018b**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/274>> . Acesso em 19 junho 2021.

_____. Trocas in-ex-corporadas na formação em artes: uma proposta que valoriza formas de conhecimento do corpo e de povos originários. **Teatro: criação e construção de conhecimento**, v. 8, n. 1 e 2, p. 203-218, 2020. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11805/18523>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

YANOMAMI, Davi Kopenawa. **Urihi A: A Terra-Floresta**. 28 de março de 2021. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Not%C3%Adcias?id=210618>>. Acesso em 30 de março de 2021.

ZANCHETTA, Maria Inês. **Povos indígenas no Brasil: 2006/2010**. Socioambiental. São Paulo, Instituto Socioambiental, ano 17, n.49, 2011.

2

Pedagogias e Ações Poéticas na Diversidade

TEATRO EM PRISÕES E A CRISE GLOBAL DO ENCARCERAMENTO

Ashley Lucas (EUA)¹

Link de acesso: https://youtu.be/hNuo8dP_Hc0

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.11

VICENTE CONCILIO

Boa tarde para todo mundo que está acompanhando a gente hoje. Nesse momento eu estou aqui em Florianópolis e está frio. Não sei como é que está por aí, temos gente do Brasil todo. Então temos todas as experiências térmicas sendo compartilhadas neste momento. Quero começar agradecendo à presidência da ABRACE, ao professor e colega Renato Ferracini e a toda a equipe da diretoria atual. Agradeço também ao Comitê Científico deste Congresso por compreender a importância de debatermos a situação das prisões, das pessoas cumprindo pena de privação de liberdade. Um Congresso que se propõe a falar, justamente, sobre as artes cênicas e os direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia. Direitos humanos que são constantemente ignorados nas cadeias brasileiras, que hoje já somam quase 800.000 apenados e apenadas, colocando o Brasil em terceiro lugar no número de pessoas presas no mundo, perdendo apenas para a China e para os Estados Unidos, que têm a maior população carcerária do mundo. O aprisionamento é a maior intervenção que o Estado pode realizar na vida de uma pessoa. Nós, que hoje sofremos pela demora na chegada da vacina, estamos entendendo um pouco o que é estar sob a tutela de um Estado que não se preocupa com a vida. Imagine ter todos os aspectos do seu cotidiano mediados por esse tipo de espera. Falar sobre prisões, política de segurança pública, nosso Judiciário

¹ Profa. Dra. Associada de Theatre & Drama e diretora do Prison Creative Arts Project (PCAP) na Universidade de Michigan (USA). Ela possui um B.A em Estudos de Teatro e Inglês pela Universidade de Yale e Ph.D em Estudos Étnicos e Teatro e Drama da UC San Diego. É membro da Fundação Ford, da UNC Faculty Engaged Scholars Program, and UNC's Institute for Arts and Humanities. Suas atividades de pesquisa e ensino incluem estudos sobre o teatro latino americano, teatro e encarceramento, teatro para a mudança social e assuntos relacionados à atuação, dramaturgia e estudos étnicos.

classista e racista, é urgente. E o que nós, das artes vivas, temos com isso? A história do teatro nas prisões do Brasil é longa. Envolve figuras como Abdias do Nascimento, Ruth Escobar, Augusto Boal e muitas pessoas que fizeram parte do Teatro do Oprimido, Marighella, Paulo Emílio Sales Gomes, Maria Rita Freire Costa, Elias Andreato, Magno Bucci, Chris Fornaciari, Roberto Lage, Jorge Spínola, Frei Betto, Maria de Lourdes Naylor Rocha, Natália Fiche, Viviane Narvaes, entre inúmeros outros que se dedicaram a investigar o que podem fazer o teatro e as artes cênicas atrás das grades. Hoje, aqui com a gente, temos a oportunidade de dialogar com a professora Ashley Lucas, da Universidade de Michigan. Ela é professora do Departamento de Teatro e Drama da Universidade de Michigan, diretora do Programa de Estudos Latinos e foi coordenadora do PCAP – *Prison Creative Arts Project* (Projeto de Artes Criativas na Prisão), o maior programa de arte em prisões no mundo, entre os anos de 2013 e 2019. Desde 2017, ela é responsável por um programa de intercâmbio entre discentes e docentes da Universidade de Michigan com a UNIRIO e com a UDESC aqui de Florianópolis. O seu livro *Teatro em Prisões e a Crise Global do Encarceramento* está sendo lançado agora pela editora Hucitec, com tradução por mim coordenada. Vou convidá-la, então, para que tome o posto e possa discursar em sua conferência para a gente. Ashley, é contigo.

ASHLEY LUCAS

Obrigada, Vicente. Oi, Brasil, me desculpem, por favor, se vocês estiverem ouvindo um cachorro grande e gordo que está respirando muito forte perto de mim. Estou na casa da minha mãe no Texas e o cachorro dela está aqui fazendo um pouco de barulho. Também peço desculpas se, às vezes, estou falando portunhol. É porque aprendi espanhol antes de português e, às vezes, fico um pouco confusa. Agora, quero dizer que é uma grande honra falar com vocês aqui na ABRACE. Agradeço muito ao Vicente Concílio por ter traduzido meu livro em menos de um ano e por ser um promulgador do meu trabalho. Agradeço também, profundamente, à Mariana Nada, da Hucitec, por ter me dado uma chance de publicar meu livro em português. As fronteiras da linguagem limitam muito a nossa compreensão um do outro, e Vicente e Mariana me presentearam ao permitir que meu trabalho chegasse a um público significativo, um público próximo do meu coração: amo o Brasil e seu povo. Sempre quando falo nos espaços acadêmicos do meu trabalho nas prisões, sinto a ausência da gente encarcerada. Peço que vocês mantenham todas as pessoas das prisões em seus corações durante esse tempo que passaremos juntos. Se vocês possuírem contato com

peças na prisão, digam a elas que pensamos nelas hoje e falamos delas com respeito e amor. Há muitas pessoas que amamos em prisões em todo o mundo, muitas delas no Brasil. Dedico esta palestra hoje às mulheres e homens encarcerados que conheci nas prisões do Rio de Janeiro, de Florianópolis e de Joinville. Agradeço também às belas pessoas da UNIRIO e da UDESC que trabalham com eles. Fui para o Brasil pela primeira vez em 2013, quando tinha acabado de começar a lecionar na Universidade de Michigan, e ao mesmo tempo recebi um contrato para escrever um livro sobre o teatro em prisões de todo o mundo. Meu editor me pediu para escrever só sobre países de língua inglesa, mas quando alguém da minha universidade me contou sobre o Teatro na Prisão da UNIRIO decidi imediatamente ir ao Brasil para ver o que eles estavam fazendo. Eu falava espanhol, mas não falava português. Eu ainda não tinha dado minha primeira aula em Michigan por ser uma professora recém-contratada, mas a universidade escolheu três alunos para mandar para o Rio de Janeiro comigo. Contratamos um professor de português e tivemos um total de seis aulas, então pegamos um avião para o Brasil. Essa viagem mudou minha vida. Apaixonei-me pelo Brasil, pelos professores, pelos alunos da UNIRIO e pelas pessoas que conheci em todos os seus programas de extensão teatral. Cantei e dancei em hospitais públicos com os programas Teatro como Universo Cênico e Enfermaria do Riso. Aprendi a sambar e a brincar de teatro em português com crianças e adultos nas favelas com o programa Teatro em Comunidades. Também fiz um curso intensivo sobre o Teatro do Oprimido com o Teatro na Prisão. Tive o privilégio de conhecer o verdadeiro Brasil, não aquele que é vendido para turistas. É uma honra estranha poder entrar em uma prisão por tempo suficiente para ter uma interação significativa com as pessoas que vivem lá. A prisão mostrará a você todas as verdades horríveis sobre uma nação. E as pessoas que sobrevivem a essas torturas mostrarão a beleza do espírito humano, a criatividade e o intelecto de que precisam para sobreviver. Quero imergir de um jeito melhor e mais forte na sua cultura. Aprendi a falar português e a vivenciar a cultura brasileira com muita gente que a sociedade e o governo não queriam ter por perto. E sou uma pessoa melhor por isso. Comecei a ir para as prisões em meu próprio país, os Estados Unidos, quando meu pai foi preso. Ele passou 20 anos em uma prisão no Texas, o que significa, de certa forma, que passei essas décadas na prisão também. Eu tinha 15 anos quando ele entrou na prisão e 35 anos quando ele voltou para casa. Essa experiência mudou minha vida mais do que qualquer outra coisa. Quando eu era estudante de pós-graduação, escrevi uma peça baseada em entrevistas com pessoas que têm familiares em prisões. Achei que estava escrevendo a peça para me imaginar fora do isolamento, apenas pela chance de

falar com outras pessoas que sabiam como era isso. Quando comecei a representar a peça, interpretando todos os personagens porque não tinha dinheiro para pagar outros atores, percebi rapidamente que outras pessoas precisavam da oportunidade de falar sobre suas famílias e prisões tanto quanto eu. Comecei a ser convidada para me apresentar dentro das prisões. Então, comecei a ouvir sobre outras pessoas que faziam teatro nas prisões e tentei ver o máximo que pude de seus trabalhos. Meu trabalho como acadêmica mudou para o estudo do teatro nas prisões. Ouvi falar de um programa da Universidade de Michigan chamado *Prison Creative Arts Project*, o PCAP para abreviar. Recebi uma bolsa para passar um ano estudando o PCAP e acabei sendo recrutada para ser professora de teatro em Michigan, e para dirigir o programa. O PCAP treina os alunos para ministrar oficinas de teatro, escrita criativa, artes plásticas e música em prisões. Minhas aulas na universidade apoiam grupos de alunos que passam uma ou duas horas por semana com as mesmas pessoas, na mesma prisão, por um semestre. O que para nós é cerca de 12 semanas. Nessas semanas, os alunos e presos colaboram em um projeto artístico. Nas oficinas de artes plásticas, eles criam uma pequena exposição de pinturas ou desenhos. As oficinas de escrita criativa oferecem uma leitura de poesia ou prosa. Os grupos musicais tocam instrumentos e cantam. As oficinas de teatro criam performances originais baseadas em improvisação ensaiada. O PCAP funciona em todas as vinte e oito prisões de adultos no estado de Michigan, e em várias prisões juvenis. Na universidade também hospedamos uma grande exposição de arte de centenas de artistas encarcerados a cada ano e publicamos uma revista [Ashley exibe a revista *And Still You Expect Greatness*] de escrita criativa de escritores encarcerados. Pelo que sei, o PCAP é o maior programa de arte prisional do mundo. Em 2013, quando fui contratada pela Universidade de Michigan, o reitor da universidade estava iniciando um programa de intercâmbio com a UNIRIO. Professores de todas as partes de nossa universidade foram incentivados a iniciar programas de intercâmbio com departamentos da UNIRIO. Foi assim que conheci os maravilhosos professores de teatro da UNIRIO e iniciei o programa de intercâmbio PCAP-*Brazil*. Em 2015, os professores da UNIRIO realizaram um seminário sobre teatro prisional e convidaram o professor Vicente Concílio, da UDESC. Vicente me convidou a trazer meus alunos para Florianópolis no ano seguinte, e nosso programa de intercâmbio envolveu as três universidades (Universidade de Michigan, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Universidade do Estado de Santa Catarina). Desde então, levei alunos ao Brasil uma vez por ano durante seis anos, até que a pandemia interrompeu nosso trabalho. Professores e alunos da UNIRIO e da UDESC

visitaram Michigan três vezes. Em nosso intercâmbio, passamos várias semanas juntos assistindo às aulas de teatro oferecidas nas outras universidades e visitando prisões. No Rio de Janeiro, visitamos também hospitais e favelas. Aprendemos com os membros da comunidade em nossas oficinas tanto quanto aprendemos com outros professores e alunos. É muito importante para as pessoas nas prisões ver pessoas que vêm de longe. Quando você vive em cativeiro, às vezes outras pessoas podem trazer um pedacinho do mundo para você. Quando aquela pequena janela para o mundo vem de outro país, e fala uma língua diferente, ajuda as pessoas na prisão a se sentirem conectadas a um mundo mais amplo. Mesmo que elas não possam sair da prisão, nosso trabalho faz isso por elas. E também por nós, que somos livres. Não importa onde eu esteja no mundo, ou o que eu esteja fazendo, parte do meu coração vive dentro de uma prisão. Estou ciente da beleza energética das pessoas que não posso ver todos os dias, e sinto sua ausência em ambientes como este. Eu escrevi meu livro, que está aqui em inglês [mostra o livro *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*] – não tenho a cópia agora da tradução em português, mas estou muito ansiosa para vê-la; o livro em português tem o nome *Teatro em Prisões e a Crise Global do Encarceramento*. Escrevi isso porque queria compartilhar algumas das performances incríveis que via dentro das prisões. Tão poucas pessoas conseguem ver o maravilhoso teatro que pessoas encarceradas em todo o mundo estão fazendo! É um trabalho tão bom que eu desejo profundamente que mais pessoas possam vê-lo. Para fazer a pesquisa para esse livro viajei para prisões em dez países diferentes para ver o máximo de teatro que eu pudesse. Eu tinha lido muitos escritos de pessoas como eu, artistas e acadêmicos, que vão para a prisão para colaborar com pessoas encarceradas. As pessoas que dirigem programas de teatro em prisões escreveram muitas coisas interessantes sobre por que acham que vale a pena fazer esse trabalho. Mas eu queria saber por que as pessoas encarceradas achavam uma boa ideia fazer teatro. A maioria das pessoas que conheci nas prisões nunca tinha visto teatro antes de ser presas e não tinha planos de se tornar profissionais de teatro após sua libertação. No entanto, para muitas pessoas na prisão, o teatro é uma tábua de salvação. Pessoas me disseram que fazer parte de uma companhia de teatro é o que as impede de cometer suicídio. Por que algo que não era importante para essas pessoas quando eram livres se tornaria tão significativo enquanto encarceradas? O que descobri, ao passar tempo com muitas companhias de teatro na prisão, foram pessoas encarceradas que trabalhavam como atores, diretores, cenógrafos e assistentes de palco, que estavam usando o teatro para realizar outras coisas. Eles estavam construindo comunidades, eles estavam desenvolvendo habilidades profissionais, eles estavam

criando uma mudança social estrutural dentro da prisão. E, talvez o mais importante, eles usaram o teatro para manter a esperança. Ao fazer todas essas coisas, as pessoas encarceradas empregaram um teatro de novos significados para mim. Acredito que eles têm muito para ensinar aos profissionais do teatro sobre o que o teatro pode fazer e ser. Quero contar a vocês a história de uma peça que vi em um presídio feminino do Rio de Janeiro, produzida pelo Teatro na Prisão na penitenciária Talavera Bruce. Para esta parte da palestra, estou muito animada para ler para vocês a maravilhosa tradução do livro, por Vicente Concílio – obrigada, Vicente! Aqui vai: No dia nove de julho de 2013, eu, meu colega Andy Martinez e muitos dos meus alunos da Universidade de Michigan fomos pela primeira vez a uma prisão no Brasil, com a professora Natália Fiche e seus alunos da UNIRIO. Fiche e o projeto Teatro na Prisão da UNIRIO trabalham com teatros em prisões desde 1997. O teatro na prisão usa jogos de improvisação com base no Teatro do Oprimido e roteiros teatrais tradicionais como pontos de partida para o trabalho. O grupo tenta realizar uma apresentação em cada prisão, duas vezes ao ano, ao final de cada semestre. Na época da nossa visita, Fiche estava trabalhando para tentar obter permissão das autoridades para que as mulheres se apresentassem duas vezes no semestre, uma para as famílias e outra para as mulheres da unidade. Elas ensaiavam para uma apresentação baseada em *Romeu e Julieta*. Os alunos da UNIRIO e as mulheres colocaram uma fila de cadeiras para nós, visitantes, e uma pequena divisória do lado direito do palco. Isso funcionou como um espaço para a troca de figurinos e também se tornou o balcão para Julieta quando ela encostava a cabeça no topo da divisória para falar com Romeu. As mulheres se divertiram com os figurinos, que eram diversos e impressionantes. O entusiasmo delas fez valer a pena; havia até espadas falsas feitas de papel machê para as cenas de luta. Enquanto as mulheres experimentavam as roupas, tivemos um tempo para falar com os participantes antes do início do ensaio. Uma das mulheres me falou de seus cinco filhos, dois dos quais eram falecidos. Dos outros três, dois moravam com a sua mãe. Por conta de minha compreensão limitada da língua, não entendi o que ela estava me contando sobre o terceiro filho, mas parecia importante para ela que nós soubéssemos que ela tinha uma vida fora da prisão. Ela tinha pessoas que a amavam e esperança de um futuro em que estivesse com elas. A oficina estava usando a história de *Romeu e Julieta*, mas não o texto de Shakespeare, nem mesmo a sua tradução para o português. Os professores da UNIRIO deram às mulheres um resumo básico das cenas e elas improvisavam usando os personagens e o enredo de Shakespeare tanto quanto desejassem. Essa adaptação de *Romeu e Julieta* começou nas ruas de Verona, onde os

Montéquios e os Capuletos se preparavam para uma briga. A cena de abertura é muito engraçada porque uma das atrizes (acho que ela era uma Capuleto) fez um trabalho ótimo provocando os seus oponentes com gestos e expressões faciais. Como no original de Shakespeare, o príncipe e os funcionários do governo de Verona apareceram e interromperam a briga com um discurso sobre a manutenção da paz. As famílias rivais se dispersaram com outra rodada de olhares intimidadores e gestos com as mãos. Depois, todo o elenco participou do baile de máscaras na residência dos Capuletos. Todos usavam máscaras de Carnaval cheias de lantejoulas e dançavam ao som de funk carioca, como se estivessem em uma festa contemporânea. O elenco estava, evidentemente, se divertindo. Pareciam surpresas e animadas com a escolha das músicas. Os alunos da UNIRIO trouxeram uma pequena caixa de som e tocaram várias músicas de fundo, selecionadas para diferentes momentos da peça. Aparentemente, no ensaio anterior haviam tocado mais músicas clássicas; as mulheres da oficina acharam entediante e se recusaram a dançar. Com o funk carioca como inspiração, o baile se tornou muito mais divertido para o elenco e também para o público. Romeu e Julieta se apaixonaram durante a dança e, quando Romeu foi embora da festa, ele estava tão feliz que sua alegria era contagiante. Ele correu até os seus amigos para falar sobre as qualidades de Julieta e então colapsou apaixonado no centro do palco para contemplar as várias virtudes de seu amor. Julieta apareceu com a cabeça por cima da divisória ao fundo do palco e começou um solilóquio sobre as qualidades de Romeu. Ele pulou rapidamente para ficar de pé e correu para ficar embaixo do palco. Eles tiveram uma conversa animada e logo se uniram em matrimônio por um frade. As duas mulheres que interpretaram Romeu e Julieta puderam trocar um beijo bem expressivo apesar do véu de Julieta que as separava – um véu de contato que eu imagino que jamais seria permitido em uma prisão nos Estados Unidos. Nesse momento da história, aconteceram várias cenas cômicas e também uma troca de elenco com o objetivo de dar a mais mulheres a oportunidade de interpretar personagens significativos. Uma nova atriz assumiu o papel de Julieta logo após a cena do casamento. O então estudante da UNIRIO Paulo de Melo me contou sobre o elenco duplo antes de chegar à prisão. Ele se referiu à primeira atriz como “Julieta de cabelo longo” e à segunda como a “Julieta de cabelo curto”. A “Julieta de cabelo longo” interpretou uma personagem mais modesta, um pouco tímida, enquanto a “Julieta de cabelo curto” era muito mais extrovertida e expressiva sobre como amava Romeu. A primeira vez que vimos a “Julieta de cabelo curto”, ela estava ajudando Romeu a entrar escondido em seu quarto para que pudessem consumir o casamento naquela noite. Ela saiu por trás

da divisória, do lado direito do palco, segurou Romeu pelo braço e o arrastou para seu quarto. Várias atrizes estavam escondidas atrás da divisão e encenaram uma cena em que Romeu e Julieta faziam amor jogando peças de roupas no ar, ao som de gritos e gemidos. Nós, do público, adoramos. Romeu terminou a noite embevecido por todo seu amor por Julieta e acabou entrando na briga que levou à morte de Teobaldo, primo de Julieta, e Narciso, amigo de Romeu. Devastada pela notícia, Julieta tomou um sonífero para fingir sua morte. Romeu a encontrou e acreditou que ela estivesse morta. Então, ocorreu a primeira disparidade em relação ao enredo original de Shakespeare. Na versão interpretada pelas mulheres, Romeu embriaga-se até cair. Nenhuma das mulheres gostou do final de Shakespeare, então elas decidiram mudá-lo. Julieta, em um primeiro momento, ficou preocupada achando que ele estivesse morto. Depois, ficou irritada por ele estar bêbado. Ela o sacudiu para acordá-lo e o forçou a ficar de pé, enquanto ele tropeçava e tentava se explicar, ainda tomado pela alegria de ver Julieta recuperada. As famílias se reconciliaram, uma nova festa com música funk começou, a cortina se fechou. A equipe da UNIRIO depois me explicou que eles estavam apresentando a peça em ordem sequencial para as mulheres desde o início, mas quando chegaram à parte em que o casal apaixonado comete suicídio as mulheres ficaram revoltadas. Elas não tinham qualquer apego em relação à santidade de Shakespeare e acharam que era completamente errado matar Romeu e Julieta no auge da sua juventude e amor. Essas mulheres vivem em uma prisão todos os dias; elas insistiram em – ou talvez precisassem de – um final feliz. Como elas poderiam, após meses de ensaio e engajamento com essas personagens, deixar que terminassem como algo pequeno, como um efeito colateral de uma disputa de território que talvez nunca terminasse? Essas atrizes queriam interpretar pessoas que ficassem vivas, já que elas mesmas sobreviveram às incansáveis violências que cercam suas vidas e separam os vizinhos uns dos outros. A maioria das prisões no mundo já presenciou muitos suicídios e essa companhia de atrizes cumprindo pena não desejava interpretar algo que conhecia muito bem, e muito provavelmente presenciou de perto. A adaptação de *Romeu e Julieta* pelo Teatro na Prisão se tornou um caminho de esperança para mulheres que acordam encarceradas todas as manhãs e decidem, mais uma vez, não cometer suicídio. Depois que eu presenciei Romeu e Julieta sobreviverem para ver mais um dia, suas alegrias e esperanças permaneceram comigo. Finais felizes e inesperados em prisões brilham como pontos de resistência. Quando uma pessoa não pode garantir sua própria liberdade ou escapar de um governo opressor, talvez imaginar um mundo em que Romeu e Julieta podem superar uma tragédia, antes inevitável, seja aquilo que dá aos

atores e ao público um sentimento de esperança. Talvez os tipos de desastre que supomos para mulheres, pessoas empobrecidas, não instruídas, oprimidas e aprisionadas não sejam lógicos ou inevitáveis. E, se nesse único momento as mulheres aprisionadas têm mais autoridade do que Shakespeare para decidir a conclusão da peça, o que mais é possível? As mulheres cumprindo pena em Talavera Bruce se recusaram a morrer e optaram por dançar funk em busca do futuro que desejam ter. E agora vocês sabem por que uma parte do meu coração sempre mora no Brasil. Muito obrigada a todos. Muito obrigada pelo trabalho de Teatro na Prisão e todos os programas teatrais dentro das prisões do Brasil. Meu coração e minha mente estão sempre com vocês. Muito obrigada!

VICENTE CONCILIO

E as histórias não são só das prisões brasileiras. Como você mesma disse no começo da sua fala, você visitou dez países em diferentes continentes [...]. Se você puder dizer pra gente quais foram esses países, além do Brasil e dos Estados Unidos, e comentar um pouco o contexto em que pôde pesquisar e escrever esse livro...

ASHLEY LUCAS

Sim, passei sete anos fazendo essa pesquisa muito grande. Fui ao Canadá, à Irlanda, à Inglaterra, à África do Sul, à Austrália, à Nova Zelândia e ao Uruguai, é isso. Acho. Ah, e Portugal. Fomos juntos, Vicente e eu. Esse trabalho foi muito difícil, ao mesmo tempo que não. Porque eu tinha um contrato desde o começo para fazer o livro. E o contrato me ajudou muito a ganhar bolsas de pesquisa da minha universidade e de fundações nos Estados Unidos para viajar. Gastei muito tempo escrevendo as solicitações para ganhar dinheiro e bolsas para viajar a todos os lugares. Muitas vezes eu estava usando a minha performance, a minha peça sobre as famílias dos encarcerados, para entrar nas companhias de teatro. Eles queriam algo de mim para sentir que eu estava de coração, envolvida fortemente nesse trabalho. Queriam ver que eu não estava com um olhar sensacionalista para o trabalho. Por isso entrei como escritora, mas também como atriz. Para compartilhar e receber, e esse processo de intercâmbio, de performance, foi muito importante para mim. Muitas vezes eu estava ensaiando com as pessoas dentro das prisões para aprender a prática com eles e não só observar o que eles estavam fazendo. E foi muito divertido também passar esse tempo com as companhias de teatro.

VICENTE CONCILIO

A Naguissa Takemoto – que você conhece, né? – perguntou o seguinte: como estão sendo as aulas de teatro durante a pandemia nas prisões de Michigan? Acho importante você falar que o trabalho do PCAP não envolve só as aulas de teatro, né? Mas também cursos de outras linguagens. Eu imagino que cada uma tenha feito as suas adaptações.

ASHLEY LUCAS

Muito diferentes durante a pandemia. Porque, assim como vocês, nós não podemos entrar nas prisões aqui nos Estados Unidos. E não sei quando vai estar seguro para entrar. Muitas pessoas lá dentro estão doentes e morrendo. É muito, muito difícil agora, assim como é para vocês no Brasil. As pessoas encarceradas vão ser as últimas a receber a vacina, né? Por isso é difícil imaginar quando vamos entrar outra vez. Mas não vamos abandonar essas pessoas durante este tempo difícil. Estamos escrevendo pacotes de atividade. Vinte pessoas em uma prisão estão registradas para um workshop, uma oficina de cartas. Mandamos cartas a cada semana, com um total de doze ou quinze semanas de atividades, para fazer artes plásticas, escrita criativa ou teatro. Não sabemos como fazer música dessa forma, mas com as outras disciplinas de artes estamos fazendo um intercâmbio escrito. E durante o semestre estamos recebendo as respostas das nossas atividades e mudando o que pedimos para eles fazerem. Ao fim fazemos algo juntos, uma performance, uma leitura de escritas, ou uma minixibição para celebrar a colaboração – a colaboração dos nossos facilitadores, que são ex-alunos, pessoas que antes estavam na prisão e agora estão livres. Há também artistas e ativistas de todo o mundo. Tivemos uma pessoa na China e outra pessoa na Inglaterra que estavam participando. Porque nossos grupos fora das prisões estavam se reunindo. Temos reuniões pelo Zoom em vez das reuniões na universidade como nos tempos normais. E, por isso, muita gente que não poderia participar antes pôde fazer essas atividades com a gente durante o ano passado. Tivemos também um canal no YouTube do PCAP, onde temos as performances do fim das oficinas de cartas. As pessoas de dentro das prisões não podem participar das performances, mas estamos tentando conseguir permissões para mandar vídeos para que elas vejam meus estudantes, os ex-encarcerados, todas as pessoas levando nossa mensagem lá para dentro. Não sei se isso é possível, mas seria importante para as famílias que a gente gravasse essas pessoas encarceradas e postasse na internet os vídeos com o resultado de seus trabalhos. É muito especial para nós, mas também é muito difícil fazer o trabalho assim. É muito mais fácil falar

pessoalmente, tocar a outra pessoa, passar o tempo conhecendo as pessoas, dançando, fazendo atividades teatrais. É essa a maneira de conhecer alguém. Quando você não pode olhar, não pode ouvir, é muito mais difícil do que fazer teatro presencial.

VICENTE CONCILIO

Obrigado. Então tá. Alda, pode falar.

ALDA

Muito obrigada, viu? Parabéns pelo seu trabalho, Ashley, parabéns pelo seu trabalho, Vicente, e parabéns pelo trabalho da ABRACE. [...] Acredito que não seja só no Brasil, mas nos Estados Unidos também: o maior número de pessoas encarceradas é de pessoas negras. Nós temos um número muito grande de pessoas negras encarceradas por todos os motivos históricos que já conhecemos. Aqui no Brasil, talvez você tenha escutado essas histórias, é muito comum acontecer chacinas dentro das prisões. Uma delas foi a do Carandiru, que foi muito emblemática e muito cruel. É uma dor que a gente tem, acho que até hoje, na nossa sociedade. A minha pergunta vai nesse sentido. Em todas as prisões pelas quais você passou (ou em alguma), você teve o trabalho interrompido por casos como esses? Por exemplo, de chacina ou de revolta, ou de alguma coisa que aconteceu e de repente o trabalho teve de ser interrompido por esse motivo?

ASHLEY LUCAS

Essa é uma pergunta muito boa e difícil também. Porque todas as prisões do mundo têm desproporcionalmente pessoas negras, pessoas pobres, pessoas que não sabem ler, indígenas. No mundo todo é a mesma coisa: imigrantes, mulheres, gente trans, gente gay são sobrerrepresentados dentro das prisões. E é uma coisa em que precisamos pensar quando fazemos artes. Especialmente teatro dentro das prisões. Porque a maioria das pessoas que fazem parte do projeto e estão entrando nas prisões não é desse jeito. Somos pessoas que sabem ler, somos pessoas brancas em sua maioria, somos mulheres. A maioria de todos os prisioneiros do mundo são homens. E essas diferenças de privilégios e culturas afetam muito nosso trabalho. Existe o caso de uma prisão em que o teatro quase causou uma revolta, um levante, isso é narrado no livro; um grupo na África do Sul, na cidade de Durban. Há uma companhia de teatro para mulheres que são da nação Zulu, e falam a língua nativa e também inglês. É bem importante fazer o teatro na língua própria da gente dentro da prisão. Minha amiga

que está dirigindo um projeto de teatro dentro de uma prisão feminina na África do Sul não fala zulu, fala inglês. Foi muito importante quando ela entrou na prisão – ela muitas vezes levava estudantes da universidade. Ela é professora de teatro também. Ela leva estudantes que falam zulu para dentro dessa prisão. Eu não vi uma mulher que não era negra dentro dessa prisão, são todas negras, e Miranda é branca. Já os seus estudantes são diversos, alguns mais claros, outros são negros e outros, brancos. A África do Sul tem muitas categorias de raízes que não sei como traduzir, as raízes são mescladas. Todas essas categorias, todas essas raças, são muito importantes culturalmente para as pessoas da África do Sul, por causa do apartheid. As pessoas mudaram muito depois do apartheid. E essa companhia de teatro queria fazer uma peça sobre as condições de dentro da prisão. Miranda importava-se muito com as mulheres dentro dessa prisão controlarem o conteúdo das peças. Que elas tivessem o direito de decidir o que queriam fazer como teatro. E as mulheres queriam falar sobre a crise de AIDS que estava matando muitas pessoas dentro da prisão nos anos 1990. Elas tinham um hospital dentro da prisão com pessoas que estavam morrendo. E foram tantas mulheres doentes, e morrendo, que a prisão não estava removendo os corpos dos mortos de dentro da prisão; eles estavam deixando os corpos lá por dias e dias depois da morte. E as mulheres sentiam isso, muito. As mulheres queriam mudar a situação do hospital dentro da prisão, e por isso elas montaram uma peça sobre o hospital e as mulheres lá de dentro. E também sobre como uma enfermeira estava tratando as mulheres no hospital. E Miranda, minha amiga que é a diretora do programa, não conhecia o hospital ou a enfermeira. A enfermeira era maligna. Ela era representada em uma personagem na peça e todo mundo de dentro da prisão, menos Miranda, reconheceu que a personagem era uma representação da enfermeira. E ela, a enfermeira, estava sentada na primeira fileira do público quando a peça começou. Quando ela percebeu que a personagem era ela, correu para fora do pátio onde estavam encenando. As mulheres da prisão – uma coisa que é bem parte da sua cultura –, enquanto a enfermeira corria para fora do teatro, todo o público fez isso: [imita um som específico]. Assim, a peça sobre o hospital foi tão forte que o público queria se revoltar no final. Porque as condições do hospital estavam tão ruins, e todo mundo sabia disso, que ao final foi muito verdadeiro. E a única coisa que parou a revolta foi que dentro dessa prisão existem quatro prisões. É um complexo grande. E a prisão ao lado do feminino era para jovens, uma ala juvenil do presídio. E os jovens foram para a ala feminina para apresentar uma peça cômica em que um garoto estava encenando um parto. Assim, igual a uma mulher grávida. E foi por isso que a revolta não continuou, porque os garotos foram muito divertidos

e o público se acalmou. Porém, depois as autoridades falaram com a minha amiga Miranda que isso não poderia se repetir no futuro. E essa performance foi num pátio de fora, em um espaço grande, e nos vinte anos seguintes a companhia de teatro só pôde se apresentar em espaços bem menores, com vinte mulheres em vez de duzentas. É uma coisa bem interessante que a Miranda pôde continuar a fazer teatro, porque em outros tempos teriam só cancelado o programa. E isso se deu somente porque, em 1996, mudaram o governo da África do Sul e chegou ao fim o apartheid. O apartheid acabou e a democracia começou. O governo de Nelson Mandela foi um governo de ex-prisioneiros, eles queriam mudar a lei para dizer que as pessoas de dentro das prisões tinham que ter programas educacionais, culturais, programas para melhorar a vida dentro das prisões. Por isso, e somente por isso, as autoridades da prisão não puderam cancelar o programa de teatro.

STÊNIO

Já foi mencionado que a maioria da população de prisões, essa população carcerária, é de pessoas negras. Especialmente aqui no continente americano, né? E eu gostaria de saber de você como você pensa que o teatro pode refletir dentro das prisões, estratégias, tanto de empoderamento dessas pessoas negras diante de um sistema que a gente costuma chamar de racismo estrutural, mas também como é que o teatro pode servir como forma de refletir o que alguns autores já chamam de abolicionismo prisional. Ou seja, nós provocamos não só uma abolição da presença massificada de pessoas negras no sistema prisional, mas também a própria abolição do sistema prisional.

ASHLEY

É uma pergunta muito forte e importante. Acho que o trabalho cultural que fazemos para o abolicionismo é aproximar pessoas. As prisões separam as pessoas livres das pessoas encarceradas. Não podemos compartilhar nossas vidas. E estou convicta de que algo de que precisamos muito nessas sociedades é passar mais tempo com pessoas que são diferentes de nós, ou que vivem, que moram em situações muito diferentes das nossas. Isso também vai contra o racismo. Quando compartilhamos nossas vidas, nós, que temos muitos privilégios porque não estamos encarcerados, é muito importante que ouçamos e olhemos as pessoas dentro das prisões e escutemos o que elas querem. Porque, quando tomamos ações em nome das pessoas encarceradas e não escutamos o que elas querem, ou não fazemos o que elas querem, não estamos

atuando bem. Não estamos mudando o mundo, porque as pessoas que vivenciam isso precisam nos dizer o que vamos fazer. É muito difícil discutir em algumas prisões. Não sei exatamente se vocês podem fazer isso melhor que eu. Nos Estados Unidos, discutir racismo dentro das prisões é uma coisa muito, muito difícil porque as autoridades não querem. E nós, como voluntários entrando na prisão, temos essas discussões. É muito difícil mandar livros sobre racismo, sobre prisões, sobre opressão. É muito difícil mandar essas informações para dentro das prisões nos Estados Unidos. E, por isso, é muito importante irmos pessoalmente, que entremos fisicamente, porque temos mais liberdade de discutir coisas quando estamos presentes. Isso não é uma resposta satisfatória para a sua pergunta muito importante, mas é uma maneira de começar.

VICENTE

Stênio toca num ponto importante: como a gente promove uma educação e uma arte abolicionistas dentro de um contexto que não quer ouvir esses assuntos. Acho que, quando a gente pode, deve fazer as apresentações fora e ocupar esses espaços para discutir o abolicionismo penal, discutir o racismo institucional, que está escancarado no sistema penal. É um jeito de trazer esses debates para um espaço maior, porque muitas vezes a gente é censurado, cerceado. A gente não é parte do corpo, a gente não é parte daqueles agentes. A gente pisa em ovos mesmo porque qualquer coisinha eles mandam a gente embora, né? Então é sempre uma relação muito tensa. E a pergunta agora é do Élcio Oliveira. Ele gostaria de saber se você presenciou histórias de pessoas que foram presas injustamente e se tornaram tema das peças. Eu vou emendar com a pergunta da Ana Maria Rodrigues, que é: esses dez países foram escolhidos por se destacarem no trabalho de teatro, nas prisões, certo? Você poderia falar sobre aproximações e distinções mais marcantes nos projetos dos países pesquisados?

ASHLEY

Sim, muito! Sobre as pessoas que estão encarceradas injustamente, não se fala muito disso no livro porque essa questão é muito pessoal para mim. Porque meu pai foi encarcerado injustamente e, quando eu era pequena, isso foi uma coisa muito importante para mim. E depois que conheci muitas pessoas dentro das prisões eu percebi que isso não é a coisa mais importante. O que estamos fazendo com todos os encarcerados é muito ruim, são violações aos direitos humanos. Estamos tratando gente pior do que tratamos animais em prisões de todo o mundo. A forma como tratamos todas as pessoas dentro das prisões é muito mais importante do que escolher quem vamos tratar bem.

É mais importante dizer “não devemos dar esse tratamento ruim a ninguém” do que dizer “podemos tratar essa pessoa dessa maneira, e já a outra pessoa não podemos tratar assim”. Por isso, é outra questão, fora do que fazemos com o teatro. Porque o teatro é para todos, sejam culpados, sejam inocentes. Sim, também é muito importante que nossos sistemas carcerários estejam funcionando corretamente. No entanto, o sistema é feito para funcionar desse jeito equivocado que ele funciona. Enfim, o sistema não pode amar a ninguém. Para o sistema não importa como tratamos cada pessoa dentro das prisões. Sobre a segunda parte da pergunta da Ana Maria, em que ela questiona se os dez países foram escolhidos por se destacarem no trabalho do teatro nas prisões, não necessariamente. Eu sabia muito dos Estados Unidos e fui a muitos lugares, cidades, prisões dentro dos Estados Unidos e conheci alguém no Canadá que me apresentou outras pessoas. O intercâmbio com o Brasil começou porque a minha universidade perguntou se eu queria ir ao Brasil e eu disse que sim. Um contato no Uruguai leu um artigo em um jornal da América Latina sobre nosso intercâmbio no Brasil e quis me conhecer. E por isso eu fui conhecer as pessoas do Uruguai. Ah, na Austrália, na Nova Zelândia, na África do Sul e na Inglaterra, eu escrevi por e-mail para pessoas que tinham programas de teatro que eu queria conhecer e alguém em cada país me apresentou outras pessoas. E para a Irlanda eu fui quando estava na pós-graduação. Eu estava fazendo minha peça na Irlanda, numas prisões femininas, porque eu tinha uma professora que conhecia pessoas na Irlanda e por isso eu conheci algumas pessoas antes de começar a escrever esse livro.

VICENTE

E você poderia falar sobre aproximações e diferenças mais marcantes nos projetos dos países pesquisados, de uma forma sucinta?

ASHLEY

Sim. É difícil porque, ao escrever esse livro, eu tinha que escrever sobre as tradições teatrais de cada país para entender o que estava se passando dentro das prisões. Por exemplo, na África do Sul usam as rodas de zulu, canções e danças dentro do teatro. No Brasil, e em toda a América Latina, o teatro funciona de uma maneira que não funcionaria em outros lugares. O Teatro Popular para as pessoas na rua é mais comum na América Latina que em outros países. Você sente isso dentro das prisões também. Mas também os programas de todo o mundo têm muito em comum. Todo

mundo está fazendo Shakespeare. Os brasileiros, nos Estados Unidos, na Austrália, todo mundo quer produzir Shakespeare. E uma razão para isso é que as autoridades não fazem perguntas sobre Shakespeare. Nas obras há gente matando, muito sexo, e todas essas coisas que não podemos produzir no teatro original, mas se você fala isso em nome de Shakespeare nada importa. Está tudo bem.

VICENTE

[risos] Enfim, você até leu um trecho do *Romeu e Julieta*, né? Na versão do Teatro das Prisões da UNIRIO. E a Viviane Narvaes acabou de fazer uma pergunta: “Queria te pedir para falar um pouco sobre como o teatro contribui para tornar visível a invisibilidade do sistema prisional e punitivo”.

ASHLEY

É muito importante abriremos as prisões para deixar entrar pessoas livres. Para ver o que está acontecendo. É bom para investigar o que está acontecendo lá dentro das prisões sem fazer algo controverso. Você pode entrar e ver o que está se passando, ver a segurança, ver a desumanidade do tratamento das autoridades, as condições em que as pessoas moram ali. Se mais pessoas virem os corpos negros, se mais pessoas virem os corpos trans e todo mundo que está oprimido dentro das prisões, vamos querer mudar o mundo. Muito mais do que quando não vemos tudo isso. E também é sobre o que estamos fazendo lá dentro das prisões. E Viviane faz isso, Vicente e todos os escritores que estão contando histórias de teatro nas prisões. Estamos tentando revelar esse mundo para quem não pode ou não quer entrar nas prisões e ver o que estão fazendo com essas pessoas diariamente.

VICENTE

Só para complementar, existe um conceito de uma pesquisadora, a Patrícia Hill Collins, feminista negra, que é o de “imagens de controle”. As imagens que a gente tem da prisão, né? Na mídia acessível são sempre imagens violentas das rebeliões, dos massacres, corpos esquartejados, colchões queimando. E aí você cria na sociedade essa visão de que o que existe nas prisões é animalidade pura. Quando a gente consegue trabalhar e mostrar o teatro, a arte, essa relação com o grande público, e mudam as expectativas que elas têm do que vão encontrar lá dentro, tudo isso através do trabalho

que a gente consegue fazer, é uma ação política também mudar essa percepção. Por isso que é tão difícil a gente conseguir mostrar. Porque, enfim, entra em todos esses lugares. E temos aqui uma pergunta de Tai Xavier: “Gostaria de saber se você enfrentou alguma resistência por parte do governo de algum país para entrar nas prisões e realizar os trabalhos e as pesquisas. E gostaria de saber que tipo de suporte você recebeu para realizar os trabalhos em relação aos materiais, coisas que fossem necessárias para realizar os trabalhos, pois sei que as prisões muitas vezes são lugares bastante precários”.

ASHLEY

Sim, é muito diferente em diferentes lugares dentro de um país, e também em diferentes países. Nos Estados Unidos não temos um sistema governamental que dê suporte às artes. Temos pouco dinheiro do governo nos Estados Unidos para dar suporte à arte em geral. E dentro das prisões quase não temos nada. Temos uma fundação muito grande que dá dinheiro para fazer isso. Não usamos figurinos, não usamos cenários, nada disso. Estamos com a roupa que temos, os uniformes da prisão, somos somente vozes e corpos fazendo nosso teatro. Não temos dinheiro e todos os nossos trabalhos são voluntários. Eu estou recebendo para ser professora de teatro. E, se não entrar em nenhuma prisão outra vez na minha vida, meu salário não vai mudar. Estou recebendo para ensinar teatro na universidade. Meus alunos ganham créditos da universidade, mas não estão recebendo também. Já no Brasil é um pouco diferente. Os alunos da UNIRIO e UDESC às vezes têm bolsas de fomento para que vão para as prisões toda semana. Em outros lugares há programas que não são universitários. Por exemplo, o Canadá tem um programa magnífico que é para as pessoas de dentro da prisão que estão escrevendo para ganhar bolsas do governo canadense, governo esse que fomenta nossas colaborações como artistas profissionais. Eles podem pagar os voluntários para ir à prisão e ensaiar teatro. A Austrália, também pelo governo, tem bolsas para profissionais trabalharem dentro das prisões. É diferente em cada lugar, mas as prisões do Canadá têm grandes produções, com luzes incríveis, figurinos completos e tablets com estratégias de animação. Sim. Tudo isso porque eles têm dinheiro do governo, e na maioria do mundo isso não acontece.

VICENTE

Agora vou ler o relato da Cláudia: “Primeiramente gostaria de parabenizá-la pelo

seu trabalho, acho muito importante todo esse projeto e acredito que isso deveria estar mais presente nas prisões, pensando em um lugar que não fosse apenas de isolamento, mas que servisse para uma futura reintegração. Anos atrás tive a oportunidade de acompanhar o presidente da OAB, a Ordem dos Advogados do Brasil, numa visita a um presídio feminino. Havia um projeto de ioga e de artes visuais. Achei muito bacanas as propostas. Mas, no final da visita, que foi bastante tranquila, o presidente da OAB me disse que não deveria me iludir com o aspecto de tranquilidade do presídio. Realmente, duas semanas depois houve uma rebelião, uma parte do prédio foi incendiada e o projeto acabou não sendo implantado”. Então, esse é um relato dela. E a pergunta, que vem do YouTube, é do Yuri: “Queria saber quais as maiores diferenças e dificuldades para a Ashley do trabalho em prisões em Michigan e nas prisões do Brasil que ela visitou”. Quais diferenças você consegue perceber entre Michigan e as prisões em que você ficou aqui? Em Floripa... e eu sei que você foi a Joinville e ao Rio de Janeiro.

ASHLEY

É interessante porque as prisões dentro de um país podem ser muito diferentes. Em Michigan temos prisões que são como castelos, que têm portões grandes com grades e que precisam de uma chave enorme para abrir cada um dos portões para entrar na prisão. Os espaços são pequenos e tudo é bem frio. É difícil. Há outras prisões modernas que têm todas as portas elétricas. No Brasil, a diferença que me toca mais em fazer teatro é que podemos tocar as pessoas. Nos Estados Unidos, nós só podemos dar um aperto de mão para começar e para sair. Não podemos tocar nenhuma mão, ou um braço, nada. Ficamos sem tocar nada durante o tempo em que estamos fazendo teatro e jogos todos juntos. No Brasil, eu entro numa prisão masculina e todo mundo me dá abraços, beijos no meu rosto. E sentimos a força das pessoas imediatamente. Nos Estados Unidos me dói muito que não possamos tocar em ninguém, porque precisamos ser tocados. É uma maneira de respeito, de amor. Quando os alunos do Brasil visitaram as nossas prisões em Michigan, eles me disseram que as prisões daqui são muito limpas. Eu não acho que as prisões daqui são limpas, mas as prisões do Rio estão com as paredes quebradas e não são tão modernas, têm diferentes dificuldades. Joinville é um lugar bem difícil, porque o espaço, o quarto em que fazemos jogos de teatro, tem grades no meio. Os professores ficam de um lado e as mulheres, do outro. Então, nós colocamos as mãos dentro das grades para tocar as pessoas nos jogos de teatro. Cada espaço é muito diferente e as experiências que podemos ter são muito

afetadas por esses espaços e pela maneira como são governadas as prisões. Porque as autoridades são muito mutáveis e o administrador da prisão é como um rei, que pode mudar as regras a cada nova administração ou a qualquer momento. Tudo muda. E essas mudanças alteram o caráter do nosso trabalho dentro das prisões.

VICENTE

Agora uma pergunta da Naguissa que eu acho que é simples de responder. Ela quer saber se existem grupos de teatro para pessoas que já cumpriram sua pena e que estão fora da prisão fazendo um trabalho teatral e discutindo essa questão. E o Jorge Henrique está perguntando quais os métodos teatrais usados nas prisões nos países que você visitou, se você consegue falar um pouco sobre esses métodos. E a Karina Yamamoto queria saber se você teve a oportunidade de visitar o socioeducativo aqui no Brasil e, se possível, que você falasse um pouco sobre essas instituições socioeducativas, se você tem alguma comparação entre o sistema nos Estados Unidos e aqui no Brasil. As particularidades, as curiosidades.

ASHLEY

Sobre os grupos de pessoas que já cumpriram pena, temos esses grupos em todo o mundo. Há um grupo espetacular na UNIRIO que trabalha com ex-prisioneiros e fazemos isso um pouco em Michigan. Tínhamos uma *web series*, uma série de vídeos bem curtos com ex-encarcerados no PCAP. Trabalhar com pessoas fora das prisões é muito mais difícil do que fazer teatro lá dentro, porque as vidas das pessoas fora da prisão são muito caóticas. Eles e elas têm que aprender a cultura do nosso mundo outra vez. Têm que escolher um lugar para dormir, um lugar para trabalhar, as experiências com as famílias são muito diferentes aqui fora e lá dentro. Eles têm muito o que fazer e é muito difícil coordenar ter tempo de fazer teatro no mundo livre. Mas existem programas em todo o mundo que estão fazendo coisas muito bonitas com pessoas fora das prisões. Em relação à pergunta do Jorge, todo mundo ama o Teatro do Oprimido. Vocês são muito importantes para todo o mundo com o Teatro do Oprimido. Mas nos Estados Unidos não podemos dizer as palavras “Teatro do Oprimido” dentro das prisões. Porque fingimos que ninguém dentro das prisões é oprimido. Não podemos discutir coisas difíceis, mas são os mesmos exercícios, mesmos métodos, que usamos. Em todo o mundo, em nenhum lugar temos um teatro dentro das prisões que não esteja pensando em Boal. Muita gente faz Shakespeare, como eu estava dizendo antes,

mas em estilos diferentes. Eu vi uma produção em uma prisão nos Estados Unidos de *Hamlet* como *hip-hop*. Também vi outros produtores que foram muito tradicionais com a linguagem de Shakespeare, outros que a modernizaram, ou criaram peças originais inspiradas em Shakespeare. A improvisação também é bem importante e o teatro colaborativo, feito com outros recursos sem textos dramáticos prévios. E a questão dos jovens dentro das prisões do mundo é uma questão terrível, a realidade também é terrível em todos os países do mundo. Na Austrália, o racismo atinge as pessoas indígenas, os aborígenes. As prisões para jovens na Austrália estão quase completamente lotadas de aborígenes, que são os povos indígenas da Austrália. Eles são mais negros que o restante da população. No mundo todo é assim. As produções teatrais para jovens muitas vezes são mais curtas, um pouco menos especializadas, porque em muitos países os jovens não ficam encarcerados por muito tempo. São transferidos para outros lugares, voltam para casa ou para uma escola especial. Não temos o mesmo tempo para trabalhar com eles que temos para os adultos. É difícil também porque nos Estados Unidos o acesso para passar tempo com eles é muito diferente, as regras são muito diferentes. Mudam a cada unidade e, por isso, é muito mais difícil para o nosso programa, que trabalha em muitos lugares, atingir os jovens. Existe um programa em Chicago, nos EUA, que é maravilhoso. Esse programa faz produções musicais teatrais com jovens. São produções originais que são escritas por esses jovens em colaboração com músicos e diretores profissionais. É incrível. A maioria dos programas para jovens são mais curtos e menos complexos.

VICENTE

Acho legal falar que a Ashley fala “programa” porque eles usam esse termo para todas as ações que acontecem dentro das prisões; a gente usa mais a palavra “projeto”. E a Annie faz uma pergunta aqui. Ela pede para você comentar a questão dos conflitos nas prisões dos Estados Unidos: “O racismo estrutural é potente e definidor como aqui no Brasil para a crise do encarceramento?”.

ASHLEY

Sim. É diferente, é um problema grandíssimo. Funciona diferente em diferentes estados nos Estados Unidos. Temos cinquenta e um sistemas diferentes para encarcerar as pessoas aqui. Porque temos cinquenta estados e o governo federal tem o seu próprio sistema. Por isso temos culturas diferentes em cada sistema. Na Califórnia, no Texas

(onde meu pai foi encarcerado), em Illinois, onde está Chicago. Nesses estados existem muitos problemas de gangues e de violência entre gangues dentro das prisões. Em Michigan, entre outros estados, não temos um problema tão grande com gangues, mas temos outros problemas. Todas as pessoas de determinada cidade de origem se juntam a outras da mesma cidade e formam seus grupos: pessoas da cidade de Branch, pessoas de Grand Rapids, pessoas de Detroit, e eles às vezes estão brigando. Enfim, mas o problema de todos os nossos sistemas é o racismo nas prisões. É muito difícil ter amigos que não são da mesma raiz que você. Se você é branco, tem que estar com os brancos. Se você é negro, tem que ficar com os negros. Se você é mexicano, tem que andar com os mexicanos, ou porto-riquenhos, quem sabe. Mas nossos projetos de teatro mudam a cultura dentro da prisão porque todo mundo se junta para fazer isso. E muitas vezes alunos do nosso projeto me dizem que têm amigos de outras raízes somente porque participaram do PCAP. E isso começa nas unidades em que trabalhamos muito o nosso projeto, as que estão mais perto da universidade. A cultura muda, você consegue ver como muda.

VICENTE

Ashley, temos aqui uma pergunta do Mário Torres. Ele pergunta o seguinte: “Você pode falar um pouco sobre os contrastes entre os diferentes presídios conhecidos? Os contrastes, as diferenças, com alguns exemplos, sobre os aprendizados da troca entre os projetos daqui e de lá?”.

ASHLEY

Sim, uma coisa que eu sempre sinto quando entro numa prisão no Brasil é que vocês têm mais luz do sol. Nos Estados Unidos, nossos edifícios prisionais são mais escuros de luz natural e têm luzes brilhantes falsas que nunca apagam. No Brasil, você tem mais acesso ao mundo natural, ao ar, ao sol. Você sente imediatamente como tem mais qualidade entrar nesses lugares. Outra diferença é como fazemos nosso trabalho de teatro. Há uma alegria em trabalhar no Brasil; vocês cantam e dançam muito mais do que nos Estados Unidos. Particularmente nas prisões masculinas nos Estados Unidos, eles têm medo de dançar ou cantar. Temos que fazer muitos jogos divertidos para desinibir as pessoas antes de podermos fazer o trabalho mais sério que envolve dançar e cantar. No Brasil todo mundo quer cantar e dançar imediatamente e eu amo isso. Amo, amo.

VICENTE

Ashley, a Cristiane também é uma parceira que tem um projeto lindo lá na UNILA, em Foz do Iguaçu. Ela trabalha nas prisões com leitura, literatura, e pergunta se você sente que há dinâmicas diferentes no trabalho com homens e com mulheres nas experiências que observou.

ASHLEY

Sim, as mulheres são mais divertidas. Amo trabalhar com os homens dentro das prisões, de verdade. Meu coração está com os homens porque meu pai esteve encarcerado. Mas amo as mulheres porque elas gritam, cantam, dançam em qualquer país mais facilmente que os homens. E eu acho que temos algo diferente na qualidade das experiências das mulheres. Se você entrar com o coração aberto, todo mundo vai querer participar em qualquer prisão. A violência que há dentro das prisões de mulheres é muito mais praticada pelas autoridades; as mulheres não atacam umas às outras das mesmas maneiras que os homens. Existe violência entre eles dentro das prisões masculinas. Em uma prisão masculina, você tem que ficar atento com todo mundo: as autoridades, os guardas e também os outros homens dentro da prisão porque a violência está no ambiente. Nas prisões femininas, você está em perigo constantemente também, mas o perigo não vem das outras mulheres na maioria do tempo. Por isso, você pode ter mais espaços de segurança para se divertir, para conversar mais abertamente com suas companheiras dentro das prisões femininas do que nas prisões masculinas. Temos que trabalhar mais duro para quebrar a cultura negativa das prisões masculinas.

VICENTE

Eu sempre trabalhei com prisões femininas e vou falar um pouquinho o que eu sinto. Cada vez mais, a questão do encarceramento feminino é crucial no debate aqui no Brasil. Por exemplo, a Juliana Borges, lá no livro do encarceramento em massa, fala que nos últimos anos aumentou em quase 600% o número de mulheres presas no Brasil. E isso é muito. É um absurdo falar em 600%. E quando a gente prende uma mulher impacta toda uma rede: o filho, a família, você desestrutura uma série de dimensões. Às vezes no presídio masculino não existe esse mesmo impacto. E o machismo da sociedade acaba punindo a mulher também na prisão, porque no masculino o acompanhamento das famílias permanece, as pessoas vão visitar os seus maridos, as mães visitam os

seus filhos, mas muitas vezes as mulheres são abandonadas. O abandono é total por conta do machismo. Porque “ah, meu Deus, uma mulher que cometeu um delito, que absurdo!”. A família abandona. Então, o impacto social é muito forte e essas questões aparecem nos trabalhos que são desenvolvidos com mulheres. Então é uma questão que também aparece nas interseccionalidades dos debates que a gente acaba fazendo quando vai discutir esses projetos. A Cristina Fornaciari, que também tem um trabalho com prisões, comenta aqui o que você falou sobre as adaptações que são feitas sobre o trabalho do Boal e a questão do Shakespeare. Mas ela pergunta se você já trabalhou com performance, performance-arte ou performance teatral. Se você tem alguma experiência com essa linguagem das artes performativas.

ASHLEY

Não sei se é a mesma coisa nos Estados Unidos. O que chamamos de performance nos Estados Unidos muitas vezes é só uma pessoa sozinha fazendo algo. Nas prisões temos sempre que trabalhar com grupos, porque as autoridades não querem que ninguém, nenhuma pessoa seja especial ou tenha tratamento especial. Por isso, estamos sempre fazendo coisas em grupos. E as linhas entre teatro, dança, música, são muito nebulosas e podemos fazer muitas coisas. É muito mágico trabalhar no teatro com pessoas que não conhecem teatro, porque eles e elas são muito inventivos, têm ideias grandes, estranhas e fascinantes sobre o que podemos fazer. Porque eles não têm a língua teatral que compartilhamos, isso resulta em performances incríveis e muito originais. Não sei se vocês acham que isso é performance, mas é bem interessante.

VICENTE

A Alda perguntou se ainda existem presídios nos Estados Unidos que têm pena de morte e se você trabalha em alguma unidade que ainda tem a pena de morte.

ASHLEY

Michigan não tem a pena capital. E obrigada a Deus por isso. Só que em muitos outros Estados sim. Texas, onde estou agora e onde estive meu pai, tem pena de morte, além de muitos outros estados e do governo federal. É bem difícil acessar as pessoas que têm pena de morte. O estado de Missouri é o único dos estados que eu conheço com pena de morte em que estão aguardando a pena com os outros prisioneiros gerais.

Então, eles podem participar dos programas de teatro e de qualquer outra coisa. Em todos os outros estados, se você tem pena de morte, vai ser isolado durante o tempo em que estiver encarcerado e pode ser por décadas. Tenho um amigo que está há muitos anos esperando sua morte aqui no Texas. E ele está em um lugar muito pesado, pois não tem acesso a janelas, a televisão, tem comunicações muito limitadas com o restante do mundo. Tem um livro bem interessante, se chama *Shakespeare saved my life*, de uma professora de literatura inglesa que estava trabalhando com pessoas com pena de morte. A cada semana, ela parava no corredor das celas e conversava sobre Shakespeare, compartilhando textos de Shakespeare com cada pessoa de cada cela. Ela conta que foi a melhor coisa que poderia fazer com essas pessoas. E ela é a única pessoa que eu conheço que pôde trabalhar em projetos culturais com pessoas com pena de morte.

VICENTE

Ashley, já estou encerrando, mas temos uma pergunta da Célida: “Sendo a relação com o outro e a outra fundamental no fazer teatral, imagino que essa relação entre as pessoas nas prisões seja talvez ainda mais difícil. Você poderia comentar um episódio de mediação em algum dos processos? O comum chega a se estabelecer no interior dos presídios, no interior desses processos?”.

ASHLEY

Claramente formamos comunidades quando fazemos teatro. E isso é muito importante para as pessoas que estão encarceradas nos Estados Unidos e acho que também no Brasil. A maioria das pessoas dentro das prisões não tem ninguém as visitando. Nenhuma pessoa da família, dos amigos, ninguém vai à prisão para visitar. Para a maioria das pessoas não há conexões regulares com o mundo de fora, só conexões por telefone ou por cartas. É muito importante olhar pessoas que não estão nos uniformes de guarda ou de prisioneiro. É muito importante que você veja coisas sobre o mundo externo. O que as pessoas estão fazendo? O que estão comendo? O que estão pensando sobre política, arte, música? O que está acontecendo no mundo que eles não podem aprender só olhando a televisão ou lendo jornal? Temos muitas coisas do mundo que você não pode entender se ficar em um quarto por anos e anos. A magia de trabalhar dentro das instituições é que as pessoas ali estão esperando você constantemente. Estão esperando alguém que entre com o coração aberto. Alguém

que vai entrar para fazer algo divertido, algo intelectual, algo artístico. Se você não tem essas coisas no dia a dia e não tem acesso ao mundo externo, vai querer participar, vai querer dar todo o seu corpo, voz e coração para essa atividade. Eu estou sempre dizendo aos outros professores que, se você ensina dentro da prisão, vai se sentir mal com os estudantes da universidade ou em qualquer outro lugar porque as pessoas dentro da prisão estão preparadas para aprender. Estão sempre preparadas para ter experiências novas, estar com o corpo e a mente presentes. Não temos celulares ou outras coisas interrompendo o seu trabalho constantemente. Eles não estão pensando em seu e-mail não respondido durante a aula. Eles querem participar, querem estar no momento e não nos tratamos assim no mundo externo. Não temos essa coisa que é do teatro, a presença. Queremos estar presentes para o que estamos fazendo neste momento e dentro das prisões você tem isso de uma maneira muito forte. E isso é fundamental para as conexões humanas entre cada um.

VICENTE

Ashley, dado o avançado da hora eu vou me derramar em agradecimentos. Por todas as oportunidades, por você ter aceitado estar aqui com a gente. Enfim, por estar aqui no congresso da ABRACE. Eu só tenho a agradecer. Agradeço também a presença de todo mundo que está aqui, seja no Zoom, seja no YouTube. Então, Ashley, derramo de amores por você. É uma parceria linda que a gente tem, parceria com a Michigan University, a UNIRIO e a UDESC. São parcerias que podem se multiplicar.

ASHLEY

Só quero dizer muito obrigada a todos vocês por suas perguntas bonitas e sensíveis. Muito obrigada à ABRACE e a todo mundo que está pensando agora nas pessoas dentro das prisões do mundo. Eles e elas precisam de nossos pensamentos, nossa ajuda e possivelmente o mais importante é que nós aqui fora precisamos deles e delas. Precisamos incluir todos os seres humanos em nossa sociedade e em nossas vidas. Muito obrigada a todos.

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.12

Resumo: Este artigo trata de minhas experiências ético estéticas com o Pés, grupo de teatro-dança que estabelece uma relação de criação artístico corporal para, com e por pessoas com deficiência, no âmbito do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB. É um (re)visitar nossas práticas na busca de compreender melhor nossos processos anteriores para melhor elaborar o que pretendemos continuar fazendo. Trato aqui do arcabouço teórico-metodológico que fundamenta nossas práticas. São exercícios cotidianos daquilo que estabelecemos como nossa compreensão do que consideramos, no grupo, como uma busca do que se estabelece como reconhecimento dos direitos humanos de cada participante. Na sua singularidade, cada componente, com ou sem deficiência, se dispõe a fazer daquele um verdadeiro espaço de produção ético estética da maneira que cada qual tem de perceber o mundo e nele se colocar poeticamente.

Palavras-chaves: Arte e deficiência; corpo; Projeto Pés; Etnocenologia

Abstract: This article is about an ethical esthetical experiences with Pés, a theater dance group that establishes a corporal artistic relationship creation for, with and by people with disabilities, at the Department of Performing Arts at the University of Brasilia – UnB. It's a (re)view of our practices in order to have a deeper understanding of our previous process to better elaborate what we intend to keep doing. Here I talk about the theoretical-methodological framework that underlies our practices. They are daily exercises that establishes our comprehension of what we consider, in the group, as the search for what is established as a human rights recognition of each member. In it's singularity, every member, with or without disabilities, is whiling to make a true space of ethical and esthetical production in the way that each one realizes the world and poetically places itself on it.

Keywords: Arts and disability; body; Project Pés; Ethnocenology

¹ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), vinculado ao grupo de pesquisa Afeto/CNPQ, sob orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

Direito garantido em lei e ampliado por noções civilizatórias contemporâneas, é tido que, a partir das noções de educação especial, educação integradora e educação inclusiva, é possível ministrar aulas para pessoas com deficiências diversas, tal qual inseri-las em processos criativos distintos. No entanto, ainda é escassa, porém, crescente a discussão sobre as metodologias a serem adotadas para este fim. Para tanto, este é o deleite a que me permito nesse processo. Entender onde estou.

Criador e diretor do Projeto Pés, desde sua criação em 2011², no Distrito Federal, trabalho, a partir da arte-educação, com a criação e a expressão artístico corporal em um grupo com pessoas com e sem deficiências, e (re)visitar os processos que realizamos passou a ser algo fundante para entender o que queremos fazer. Nos entendemos como um grupo de teatro-dança com pessoas com deficiência, um grupo artístico de dança contemporânea, formado por vinte dançantes, um diretor, dois técnicos e outras nove pessoas na equipe de apoio (em sua maioria, mães, pais e companheiros de parte dos integrantes). Um grupo criado para e com pessoas com deficiência.

Apesar de ser um grupo artístico, grande parte das atividades do Pés, no entanto, não estão nesse espaço de pesquisa, puramente. Eles são processos de acolhida, conversas, orientações e reflexões sobre o conviver junto. Há, ali, de se perceber quando um comando atinge efetivamente sua possibilidade para todos os integrantes, quando é necessário adaptá-lo para alguns e quando ele realmente não os alcança com os objetivos que são propostos. Esta percepção é reforçada pelo pensamento de Marion Welchamn (1997, p. 91), ao dizer que "se uma criança não pode aprender da maneira que é ensinada, é melhor ensiná-la da maneira que ela pode aprender". Ideia esta que pode ser igualmente aplicada para grupos sem pessoas com quaisquer deficiências, porém, deve ser enaltecida aqui por essa percepção, dada a especificidade dos participantes.

A falta de sistematização ou de caminhos mais claros nesta relação de ensino, prática e análise das artes corporais realizadas com pessoas com deficiência se inicia, ainda, nos primeiros anos da educação básica e segue nas aulas e práticas artísticas extracurriculares, fazendo surgir, dentre outros, termos como Dança Inclusiva ou Dança Adaptada, nomes que se referem, muitas vezes, para mim, a uma estética a ser criada e apresentada, e não, necessariamente, ao processo de ensino. De acordo com Henrique Amoedo, mestre em performance artística e diretor do grupo Dançando com a Diferença, de Portugal,

² Mais informações sobre a criação do grupo podem ser encontradas em sua página oficial, na internet. Disponível em <<https://www.projetopes.com/quem-somos>>. Acesso em 10/05/21.

Termos como “Dança de Habilidades Mistas” (Mixed Ability Dance), “Dança sobre Cadeiras de Rodas” (Wheelchair Dance), “Dança sobre Rodas”, “Dança Integrada” (Integrada Dance), “Dança Habilitativa”, entre outros, são utilizados em diferentes países para denominar os trabalhos de dança que incluem pessoas com deficiência e/ou em situação de exclusão social. Gostaríamos muito de poder denominar estes trabalhos simplesmente por dança, em sua vertente contemporânea, mas, para que possa existir uma momentânea diferenciação conceptual no cenário contemporâneo da dança, optamos, neste momento, por chamar de “DANÇA INCLUSIVA” aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em toda a elaboração e criação artística. Todo este processo deve levar em consideração a possibilidade de mudança da imagem social e inclusão destas pessoas na sociedade, através da arte de dançar, uma necessidade premente em vários países onde este tipo de trabalho existe. (AMOEDO, 2002, p. 20-21, grifo do autor)

Apesar de bem propostos e descritos como momentâneo, tais termos seguem de forma crescente ao longo dos anos e fazem nascer, em mim, então, alguns questionamentos: será que a contínua necessidade da aplicação desses nomes, pela falta de pedagogias específicas ou adaptadas, não reforçam, ainda mais, estereótipos preconcebidos de dicotomias e distanciamentos? Até onde um nome implica a caracterização dos indivíduos envolvidos ou a segregação dos mesmos, e até onde pode auxiliar nisso?

Percebo, no entanto, que o que muda, dada a especificidade dos envolvidos – pela deficiência em si –, é o processo de aprendizagem. De acordo com a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência,

art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (BRASIL, 2015)

Assim, é na percepção e no enfrentamento dessas barreiras – principalmente nas atitudinais, as “atitudes ou comportamentos que impeçam ou prejudiquem a participação social da pessoa com deficiência em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas” (BRASIL, 2015), que percebo fundante e potencializadora a ação do arte-educador. No pesquisar deste processo me propunha inicialmente a investigar uma metodologia de ensino, no entanto, durante o caminhar, me deparei com possibilidades que versavam mais a abordagem do professor, para

uma percepção que propiciasse a construção da cognição, do afeto e da volição dos discentes (três das funções psíquicas superiores), com a linguagem e seus agentes, do que um método em si.

Assim, parte-se da noção de cognição como a habilidade de articular informações e transformá-las em conhecimento, criando estruturas de representação mental e, de acordo com Gabriella de Andrade Boska, enfermeira e pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP):

- Afeto: Constitui a vida emocional do ser humano, manifestada externamente a partir de determinadas situações; (BOSKA, 2018, p. 22) e
- Volição: Disposição da pessoa para eleger um impulso, um desejo ou uma motivação entre vários deles. Os atos são voluntários e controlados; (BOSKA, 2018, 52)

Para tanto, se um professor necessita, muitas vezes, de um olhar atento, observando tudo o que acontece a sua volta, de igual maneira ele tem que apurar a sua escuta para tudo o que é dito em sala de aula, dos ruídos aos gritos. Assim, se o que observa vê, o que ouve escuta. São essas associações sinestésicas do corpo, senso perceptivas, e que podem ser trabalhadas e exercitadas, porém, há, ainda muitas vezes, de se observar o que não é mostrado e ouvir o que não é dito. A essas (e somadas às anteriores) chamo de porosidade do educador – uma porosidade do professor para seu aluno, do diretor para seu ator, do coreógrafo para seu dançante. Uma percepção do outro por meio dos mais diversos sensores. Uma atenção destinada ao outro e a como esse outro me acessa. Os poros.

Poros são, por si, buracos, cavidades, acessos, tecido ou membrana que permite a comunicação de um lado para o outro. Esses buracos não são uma falta a ser preenchida e, sim, caminhos de trânsito entre o outro e o eu – e como nos permite a compreensão de trânsito – entre o eu e o outro. É dessa forma que se percebem as nuances dos gestos e dos olhares dos alunos, que se escutam volumes, tons, intenção, frases caladas e silenciadas.

Para tanto, visando potencializar esse processo de percepção, é válido que, no trabalho arte pedagógico com pessoas com deficiências, o educador consiga, também, propiciar espaços de confiança, identificação e alteridade. Ali, admitir-se-á e estimular-se-á a possibilidade do erro. Um erro que valida a tentativa, sem assumir, no entanto, o capacitismo, julgando o indivíduo por alguém incapaz de aprender, “café com leite” e

fazedor de produções artísticas tidas por “menores”, porque ele tem uma deficiência. Ele será, então, estimulado para, de acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), para a Educação Básica, “expandir seu repertório e ampliar sua autonomia nas práticas artísticas, por meio da reflexão sensível, imaginativa e crítica sobre os conteúdos artísticos e seus elementos constitutivos e também sobre as experiências de pesquisa, invenção e criação” (BRASIL, 2016, p. 197).

Visando a construção desses espaços, é extremamente importante para a saúde física, psicológica e social do indivíduo que, durante seu processo de aprendizagem e de autoconhecimento, ele tenha contato com pessoas com características similares às dele, outras pessoas com deficiência (ainda que diferentes entre si) para uma percepção de especificidade, tanto quanto com pessoas com características distintas às dele, neste caso, pessoas sem deficiência, para uma percepção do outro, porém, do outro num conviver junto. O educador é ali provocador desses espaços.

Dentro do Pés, assumindo esse papel de provocador e mediador das práticas artísticas do grupo, me situo em atividades que envolvem ações do educar, do livre experimentar, do coreografar, do apresentar e do refletir. Novamente, de acordo com a BNCC, esse leque de atividades visa entender o corpo como

[...] lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física. Os processos de criação teatral passam por situações de criação coletiva e colaborativa, por intermédio de jogos, improvisações, atuações e encenações, caracterizados pela interação entre atuantes e espectadores.” (BRASIL, 2016, p.196)

Para nossas aulas e ensaios, a partir das leituras e estudos prévios e das minhas vivências, também como ator, ou ainda, como produtor e diretor, em outros momentos, processos ou projetos, sigo para os encontros do grupo, propondo, por vezes, um roteiro dividido em três momentos, o primeiro, de acolhida, que envolve o chegar, o perceber-se e o se preparar para o trabalho. Assim,

Os dez minutos iniciais dos encontros são livres e destinados para conversa e interação do grupo entre si, favorecendo a socialização dos mesmos, enquanto pertencimento deste espaço de aprendizagem; em seguida, já em roda, inicia-se uma conversa em grupo a fim de instigar os alunos a perceberem o seu corpo para aquela aula, como estão, possíveis dores e aptidão física para as atividades a serem executadas. Uma vez conversados, iniciam-se as dinâmicas de alongamento e aquecimento corporal, que serão executadas com os mesmos exercícios para todos os alunos. (TURSI, 2014, p. 37)

Num segundo momento, o experimentar, em que, a partir de provocações e estímulos, nos lançamos em um processo, muitas vezes, empírico de troca e diálogos de movimento, para a criação das cenas. As subjetividades minhas e do grupo se entremeiam nesse processo. Ali, me julgo e me percebo, também, como público, durante a criação. O que me atrai esteticamente e qual a identidade poética ali assumida? Gosto do estranhamento, no entanto, o que fuja do estranhar da pessoa com deficiência em cena. Quase não falamos das deficiências em si, mas sim dos indivíduos e o que nos afeta. Experimentamos extracotidianizar cotidianos e investigamos como colocar o simples em cena, imprimindo-lhe nuances.

Consolidando sua identidade de grupo, o Pés se firma como um grupo formado por pessoas com e sem deficiências, que coexistem e cocriam juntos. Há, em cena, portanto, momentos em que corpo-dialogam todos os dançantes e momentos com apenas parte do grupo. No entanto, se, investigando, encontramos uma cena que nos pareça boa, mas que não pode ser realizada por algum dos integrantes com deficiência (ainda que, possivelmente, ela não vá fazê-la), essa não é uma cena para nós, e seguimos em experimentação. Quando gostamos do resultado e queremos mantê-lo, repetimos ainda uma e outra vez. Conversamos, por vezes, trocamos o elenco e repetimos novamente. Não é um teste para ver quem ganha a cena. É experimentar. É tentar a cena que você investiga, agora com outros parceiros, ou ainda, assisti-la executada por outras pessoas. Aprendemos pela escuta, tato, observação e sensação. Tem sempre mais.

E, no final do ensaio, um nova roda se abre, dessa vez, mais livre para as trocas. É quando a maior parte das percepções e afeições de cada um vira palavra e é trazida do grupo para o grupo. Há, no entanto, pelas especificidades das deficiências de alguns participantes, percepções que não podem ser compartilhadas oralmente. Há de ser poroso para perceber.

Tabela 1. Relação de participantes do grupo, escolaridade e presença de deficiência atestadas em laudo

Nome	Escolaridade	Área	Deficiência
Ana Balata	Mestranda	Artes Cênicas	
Ana Luísa Ramos	Licencianda	Artes Cênicas	
Bárbara Lemos	Ensino Médio		Paralisia cerebral
Elenice Ramthum	Especialista	Psicologia	

Nome	Escolaridade	Área	Deficiência
Gabriela Argañaraz	Ensino Especial		Síndrome de Dandy Walker
Kelly Barros	Ensino Médio		Paralisia cerebral
Laura Garcia	Ensino Fundamental		Transtorno cognitivo e da fala
Laysa Gladstone	Licenciada	Artes Cênicas	
Nugoli	Licencianda	Artes Cênicas	
Marina Anchises	Bacharel	Museologia	Paralisia cerebral
Mari Lotti	Mestranda	Artes Cênicas	
Mônica Gaspar	Mestra	Artes Cênicas	
Monise Pessoa	Ensino Especial		Hemiparesia e def. intelectual
Rafael Tursi	Doutorando	Artes Cênicas	
Roges Moraes	Ensino Médio		Paralisia cerebral
Sâmia Queiroz de Paula	Licenciada	Artes Cênicas	
Thainá Araújo	Ensino Médio		Síndrome de Kabuki
Thais Cordeiro	Mestranda	Artes Cênicas	
Tize Barroso	Doutora	Artes Visuais	Hemiparesia / AVC
Vinícius Barros	Bacharel	Fisioterapia	
Yuri Costa	Pós-graduando	Arteterapia	

Pessoas com formações e interesses distintos, nós incentivamos também outros participantes como provocadores/condutores das atividades, tanto para experimentar essa condução por eles (para suas pesquisas e formações pessoais) como para criar em mim novas percepções do que toca o outro.

Se, por um lado, com o reconhecimento de determinados acertos, como a aceitação de um espetáculo pelo público, lotações de plateia, convites para eventos, menções, prêmios, capas de revista e manchetes, percebemos potências diversas nesse processo, há, por outro lado, uma falsa ilusão que me põe (?), me provoca (?), me obriga (?) e me instiga (?) a ser novo. Naturalmente, as pressões, pessoas e os bloqueios criativos também aparecem e se evidenciam, para mim, em dois aspectos distintos: o artístico e de protagonização:

- ♦ Artístico: Ousando reconhecer um certo ineditismo no trabalho realizado, percebemos, também, a falta de referências de grupos geograficamente

próximos que trabalhem em artes com pessoas com deficiências. Essas trocas e diálogos nos enriquecem, e sua ausência possibilita, por vezes, criar e gerar cenas de observação rasa (para mim) e sem possibilidade de cadência (para mim). Me percebo em momento de assistir mais peças. Momento de fazer mais aulas. Eu! Afetar-me. Preciso aumentar meu vocabulário imagético, poético, estético e semântico. A pausa me pausa;

- ♦ Protagonização: A busca pelo fácil. Há pessoas que facilmente me provocam ou que facilmente respondem às minhas provocações na criação. Acabo criando ali protagonistas de uma peça e me esqueço do fundamental (para mim): de protagonizar todos os que estão comigo. Como me deter aos que levam mais tempo, sem causar uma lentidão no todo (apenas segregar com um horário extra resolve?) – A Educação Inclusiva na Educação Básica tem disso também... Salas com 40 alunos. Como motivar o grupo a observar ativamente, juntos?

Esta autoanálise nos gera o novo espaço da pesquisa, que me alimenta e me nutre, buscando valorizar o que tenho e o onde estou, ajudando-me a ver também o que não tenho. Experimentamos mais. Carregamos altos e baixos nos processos, e os altos (são mais), eles são fantásticos. Nos provocamos novos estranhamentos, extracotidianizando o cotidiano.

Proximidade, fugir, afastar. O trânsito em cena. Entradas e saídas. Fluidez. Pesquisamos a troca de cenas: fim da música, marcação sonora, ação de um dançante, cena de transição, quebras bruscas. Quando e como fazê-los. A tensão e a suspensão no fazer. Há poesia ali.

É tido que, de maneira geral, a arte tem uma função importante no processo de formação pessoal dos indivíduos perpassando por questões técnicas, éticas, estéticas, sensitivas e sensoriais, além de noções históricas, civilizatórias e do convívio em sociedade. Com as pessoas com deficiência não é diferente. Ela é, aliás, potencializadora destas questões. Assim, é possível observar, por exemplo, como o ensaio técnico da construção de uma cena coreográfica auxilia o desenvolvimento tanto do processo cognitivo do indivíduo, na exaustiva repetição da cena, buscando sua autonomia, quanto no desenvolvimento psicomotor, que se descobre, se aprimora e se torna consciente a cada ensaio. São desenvolvimentos possíveis e visíveis, além do crescente potencial de afeto e socialização que o acompanha. Há poesia ali.

Referências

AMOEDO, H. *Dança inclusiva em contexto artístico: Análise de duas companhias*. 2002. 161 f. Dissertação (Mestrado em Performance Artística – Dança) - Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa/Portugal, 2002. p. 20-21.

BOSKA, G. A. *Funções Psíquicas*. Material didático não publicado utilizado na disciplina de Funções Psíquicas da Escola de Enfermagem da USP. São Paulo: 2018. p. 21-52.

BRASIL. Lei brasileira de inclusão da pessoa com deficiência. Lei 13.146. 2015.

_____. MEC. *Base Nacional Comum Curricular– BNCC*. Brasília: MEC, 2016. p. 196-197.

TURSI, R. *Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os processos criativos do Projeto PÉS*. 2014. 125 f. [i.l.]. Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014. p. 37.

WELCHMAN, Marion. *Dislexia: suas dúvidas respondidas*. Tradução de Maria Ângela Nico e Eliane Colorni. São Paulo. ABD, 1997. p.91.

EDUCAÇÃO DO SENTIR: PEDAGOGIA DO TEATRO NO DESPERTAR DA CORPOREIDADE DO ALUNO

Heloisa Helena Sales Lima¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.13

Resumo: A partir das provocações que David Le Breton traz, no livro *Antropologia dos Sentidos* (2016), nas quais o corpo do indivíduo interpreta, a todo instante, o seu entorno e age sobre ele através de sua experimentação sensorio-corporal, esta pesquisa surge com a proposta de mapear caminhos possíveis acerca da educação do sentir. Para tanto, fundamenta-se em atividades teórico-práticas que abordam a sensorialidade, a performance e o lugar que o corpo ocupa dentro da escola, trazendo à tona a pedagogia do teatro defendida por Flávio Desgranges (2006) como condição que desperta a corporeidade do aluno. Como desdobramento deste percurso, pretende-se investigar apontamentos norteadores de uma educação com perspectiva transgressora e desterritorializada, conforme a noção de bell hooks (2017), reconhecendo a identidade corporal inerente ao aspecto emocional, social e cultural do ser humano, os quais resultam da complexa rede de vivências e da sua relação intersubjetiva com o mundo. Estas questões ficaram mais evidentes com o atual cenário pandêmico, consequência da Covid-19, que impactou a educação pública no Brasil em seu processo de ensino e aprendizagem, repercutindo nas relações sociais e nas interações de toda a comunidade escolar. Por este viés, vamos ao encontro do tema do XI Congresso da ABRACE *Artes Cênicas e Direitos Humanos em tempos de Pandemia e Pós-Pandemia*, realizado em junho de 2021. Afirmando, assim, a necessidade de discorrer sobre uma educação significativa (mesmo que ainda na perspectiva do ensino híbrido), voltada para a expressividade e o estreitamento dos afetos dos alunos no cotidiano de suas vidas dentro e fora do ambiente escolar. A fim de que, a partir desses procedimentos, possamos refletir sobre a urgência de considerar o corpo como ativo na educação com

¹ Mestranda em Artes – PROFARTES (Universidade Federal do Ceará - UFC), orientanda da Professora Doutora Tharyn Stazak de Freitas (Universidade Federal do Ceará - UFC). Mestra em Ciências da Educação (Universidade Federal do Ceará - UFC).

possibilidades de significações e ressignificações, pautadas pelo hábito ou pelo universo de sentidos socioculturais e da construção de ações pedagógicas e performativas, dos alunos do 9º ano do ensino fundamental da Escola Municipal José Ramos Torres de Melo na cidade de Fortaleza, Ceará.

Palavras-chave: Pedagogia do teatro; sensorialidade; corporeidade; performance; escola.

Resumen: A partir de las provocaciones que David Le Breton aporta en el libro *Antropología de los sentidos* (2016), en el que el cuerpo del individuo interpreta en todo momento, su entorno y actúa sobre él a través de su experimentación con el cuerpo sensorial, esta investigación viene con la propuesta de mapear posibles caminos en torno a la educación del sentimiento. Para ello, se basa en actividades teóricas y prácticas que abordan la sensorialidad, la actuación y el lugar que ocupa el cuerpo dentro de la escuela, sacando a la luz la pedagogía del teatro defendida por Flávio Desgranges (2006) como condición que despierta la corporeidad del alumno. Como despliegue de este camino, nos proponemos indagar en los lineamientos de una educación con perspectiva transgresora y desterritorializada, según la noción de bell hooks (2017), reconociendo la identidad corporal inherente al aspecto emocional, social y cultural del ser humano, que resultan del complejo entramado de experiencias y su relación intersubjetiva con el mundo. Estas cuestiones se hicieron más evidentes con el actual escenario pandémico, consecuencia del Covid-19, que impactó a la educación pública en Brasil en su proceso de enseñanza y aprendizaje, afectando las relaciones e interacciones sociales en toda la comunidad escolar. En esta línea, encontraremos con el tema del XI Congreso ABRACE *Artes Escénicas y Derechos Humanos en tiempos de Pandemia y Post-pandemia*, celebrado en junio de 2021. Afirmando, así, la necesidad de discutir una educación significativa (aunque todavía en la perspectiva de la educación híbrida), centrada en la expresividad y el estrechamiento de los afectos de los estudiantes en su vida cotidiana dentro y fuera del entorno escolar. Para que, a partir de estos procedimientos, podamos reflexionar sobre la urgencia de considerar el cuerpo como activo en la educación con posibilidades de significaciones y resignificaciones, guiadas por el hábito o por el universo de significados socioculturales y la construcción de acciones pedagógicas y performativas de los alumnos en 9º grado de primaria de la Escuela Municipal José Ramos Torres de Melo en la ciudad de Fortaleza, Ceará.

Palabras Clave: Pedagogía teatral; sensorialidad; corporeidad; actuación; colegio.

A experiência sensorial e perceptiva do ser humano é instaurada a partir do seu nascimento. De acordo com Le Breton (2016), o bebê é imerso nas mais diversas sensações fisiológicas, como sons, odores, calor, frio, sede e fome, sem a consciência do que está em seu entorno, abrindo-se para uma presença sensível de um mundo culturalmente recheado de sentidos que perpassa pelo campo do sensível e do inteligível, inserindo o indivíduo de maneira ativa nas relações de um determinado espaço social e cultural. Essa é a base e a condição comum na grande teia das singularidades e das relações sociais. Assim, cada indivíduo compõe o seu repertório sensorial e constrói o seu universo de sentidos conforme a sua história, cultura e pertencimento social, ampliando, assim, a sua percepção simbólica no mundo. É nessa simbiose criadora que a transformação humana ocorre, fazendo surgir o novo, novas possibilidades do vir a ser do sujeito e de sua corporeidade.

A todo instante através de seu corpo, o indivíduo interpreta seu entorno e age sobre ele em função das orientações interiorizadas pela educação ou pelo hábito. A sensação é imediatamente imergida na percepção. Entre a sensação e a percepção, existe a faculdade de conhecimento lembrando que o homem não é um organismo biológico, mas uma criatura do sentido. (LE BRETON, 2016, p.25)

Assim sendo, toda essa experimentação sensorial se dá através do corpo, como condição humana do mundo, um lugar de significações e ressignificações. Merleau-Ponty (2011) aponta que a corporeidade humana é envolvida numa trama existencial, onde gesto, memórias, sons, odores, sabores, imagens, cores, texturas e paisagens metamorfoseiam-se na subjetividade da experiência vivida. Tornando relevante a observação das vivências humanas, que são atravessadas por um sistema socioeducativo e, nesta perspectiva, de acordo com Salin (2009, p.13), “a educação do homem enquanto corporeidade tem um caráter ambíguo: pode ser o lugar da liberdade, da verdade e da justiça, tanto como o lugar da opressão, da inverdade e da injustiça.”

Partindo do contexto da história da educação ocidental, o olhar sobre o corpo se deu sob a ótica da construção de couraças, da submissão, do adestramento e da redução da potência do corpo, oriundo de sistemas de controles que fabricam corpos disciplinados. Segundo Foucault (1987), a escola é uma das principais, dentre outras instituições, que padroniza os indivíduos, dociliza os seus corpos e os enquadra na lógica dos interesses políticos e econômicos através de uma educação fragmentada, redutora das potências humanas, pautada apenas na sustentação e na manutenção do controle pelas classes dominantes. A escola, quando exerce uma disciplina castradora, na qual valoriza o conhecimento racional e conteudista, em detrimento do corpo,

naturaliza o fracasso escolar, distancia-se das questões pertinentes ao mundo e constrói um abismo nas relações humanas, fragilizando a autonomia e a participação dos alunos nas questões sociais que estão diretamente ligadas às suas vidas dentro de um coletivo. Mosé (2013) afirma que o ambiente escolar deve ter práticas pedagógicas cotidianas que provoquem a sensação de pertença dos sujeitos, do fortalecimento do coletivo, da valorização da pesquisa e da produção de saberes contextualizados a partir das vivências dos alunos. Caso contrário, estará fadada ao fracasso.

Esse jogo, marcado pela oposição entre o mundo corpóreo e o mundo racional, traça um caminho paralelo, voltado a eliminar a subjetividade da corporeidade do sujeito. Sendo assim, torna-se imprescindível pensar o lugar que o corpo ocupa na educação fora e dentro do contexto escolar, pois educar é um ato permanente na vida humana que é atravessado por outros aspectos inerentes ao ser humano. Nóbrega (2005) afirma que o corpo já está incluso na escola e o que falta, na verdade, é que o mesmo seja enfatizado e valorizado em seu histórico de atravessamentos e de construção de pertença como seres corporais. Portanto, é inegável a importância da construção de uma escola com práticas pedagógicas preenchidas de intenções e ações que estimulem o ser humano ao encontro de uma maior liberdade subjetiva, da sua consciência crítica, trazendo à tona as intersubjetividades na construção de um mundo ético, no qual a autonomia e a liberdade sejam princípios valorosos na relação sujeito-mundo que funda o sentido das coisas a partir de suas experiências. Nesse contexto, Freire (2006) propõe uma educação libertadora, contextualizada com a realidade do sujeito, que desenvolva uma aprendizagem significativa e que o torne protagonista de sua própria história, através das suas experiências e da sua participação ativa nas questões sociais de forma crítica e consciente. Conforme Liliane Mundim (2013), a sala de aula pode ser propícia à ampliação das experiências por ser um lugar onde existe um campo com constantes tensões no seu cotidiano entre encontros, confrontos, saberes e fazeres. Por isso, urge enfatizar as narrativas, as memórias afetivas, o processo significativo de ensino e aprendizagem dentro da escola, como também criar espaços horizontais do conhecimento, pautados em relações que emergem do diálogo e que reinventam o ambiente escolar para que o mesmo permaneça em constante movimento de fruição, de experimentação e de criação artística.

Nesta perspectiva, Desgranges (2006) focaliza a harmonia da dimensão do fazer e do fruir artístico, considerando o caráter educacional da experiência artística inerente à proposição pedagógica da arte teatral contemporânea dentro da escola. Assim, nos aponta:

O caráter estético, reflexivo, do fato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, e aqui talvez esteja inscrito o caráter educacional da experiência artística. Qualquer análise do aspecto pedagógico do teatro, portanto, não pode estar desvinculada da própria busca do sentido desta arte, da sua capacidade de dar conta da experiência de seu tempo, tendo em vista, como foi dito, que a sua possibilidade pedagógica se inscreve em sua própria viabilidade estética. (DESGRANGES, 2006, p. 147-148)

Larrosa (2002) propõe uma outra possibilidade de educação através do par experiência/sentido, contrário ao modo convencional de pensar a educação entre ciência e técnica. Ele nos diz que o saber da experiência surge na construção da relação entre o conhecimento e a vida humana de forma singular e concreta, o que nos permite a entrega do tempo e do espaço, pois somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação. Desta forma, afirma:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

O campo das artes possibilita a experiência do sensível, a construção de relações pautadas na luta contra as opressões, a favor dos direitos humanos, de uma pedagogia crítica que traz à tona um pensar histórico que supera a educação bancária e propõe uma educação contextualizada com a realidade, com o aguçamento do aspecto sensório-corporal que está presente em todo o cotidiano, mas, muitas vezes, adormecido. Para, assim, ressignificar as experiências dentro e fora da escola e aprender a interpretar o mundo pelo viés da arte, da educação e da negação do senso comum. Dentro dessa mesma perspectiva, rumo ao caminho de uma educação emancipadora e da presentificação das questões socioculturais através do corpo e de sua dimensão expressiva, Pineau (2010) propõe a pedagogia crítico-performativa que cria espaços de múltiplas referências de sentidos, percebendo a escola como um território de integração e de fortalecimento do coletivo em seu contexto de formação e como sujeitos que constroem um espaço comum em seus processos intersubjetivos.

O ato de pensar a educação de forma crítica, libertadora, transgressora e contextualizada com a realidade social dos sujeitos, ocorre sob a ótica de que a escola deve ser percebida como um lugar de respeito às pluralidades, de empoderamento e que possibilite o surgimento de ações transformadoras para o coletivo. Sobre isso, hooks (2017) nos diz:

[...] Pedindo a todos que abram a cabeça e o coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões, celebro um ensino que permita as transgressões - um movimento contra as fronteiras e para além delas. É esse movimento que transforma a educação na prática da liberdade. (hooks, 2017, p. 23-24)

Partindo desses fatos substancializados, ainda mais revelados pelo contexto pandêmico, essa pesquisa tem, como suporte pedagógico-prático, o conhecimento e o contexto sociocultural dos alunos da Escola Municipal José Ramos Torres de Melo, especificamente os que cursam o 9º ano do Ensino Fundamental II, e o meu processo de vivências pessoais e de experiências enquanto artista, professora e mestranda do PROFARTES da Universidade Federal do Ceará – UFC.

Essa investigação acadêmica, em fase inicial, busca pensar o ambiente escolar e o processo de ensino e aprendizagem mais significativos, onde, a corporeidade do aluno, seja despertada de forma sensível, criativa, expressiva e política, além de entrecruzar os mais diversos saberes, tornando-se, portanto, um observatório dos imaginários social, artístico e cultural das práticas provocadas por esses. Daí, o interesse em buscar subsídios na área das artes dentro do contexto da pedagogia do teatro e da pedagogia crítico-performativa para incentivar reflexões em torno de concepções que servirão de base e darão sentido à prática de uma educação questionadora, transformadora através da relação ser-mundo, sob a perspectiva de um corpo liberto, contextualizado ao mundo que vive e, por isso, inacabado e atuante.

Referências

- DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro: provocações e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 50. ed.; São Paulo: Editora Paz e Terra, 2019.

HOOKS, b. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LARROSA, B. J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n° 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 10 jul. 2021.

LE BRETON, D. **A antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MOSÉ, V. **A escola e os desafios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MUNDIM, L. Percursos em pedagogia do teatro: processo colaborativo como práxis. In: TELLES, N. (Org.) **Pedagogia do Teatro: práticas contemporâneas em sala de aula**. Campinas: Papirus, 2013. p. 173-195.

NÓBREGA, T. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos e currículo. **Educ. Soc., Campinas**, vol. 26, n. 91, p.599-615, maio-ago. 2005. Disponível em: [scielo.br/pdf/es/v26n91/a15v2691.pdf](https://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a15v2691.pdf). Acesso em 12 jul. 2021.

PINEAU, E. L. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n°. 2, 2010. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/14416/8333>. Acesso em 15 jul. 2021.

SALIN, M. A. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação**. São Paulo: Papirus, 2009.

CORPOS E INFÂNCIAS: UMA ABORDAGEM PERFORMATIVA PARA O CORPO NA BNCC DA EDUCAÇÃO INFANTIL

Débora Cristina Sales da Cruz Vieira¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.14

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a noção de corpo presente no campo de experiência *Corpo, gestos e movimentos* na Base Nacional Comum Curricular da Educação Infantil (2017) em diálogo com os conceitos de corpo na pedagogia crítico-performativa (PINEAU, 2010; 2013); criança-*performer* (MACHADO, 2010); professor-*performer* e estudante-*performer* (BONATTO; ICLE, 2017); e, currículo-performance (PAZ; ICLE, 2020). Ao olhar para a descrição do campo de experiência *Corpo, gestos e movimento* da BNCC (2017) com as lentes dos Estudos da Performance, mediadas pelas autoras e pelos autores presentes neste artigo, foi possível identificar três dimensões na noção de corpo no documento, conforme: a) dimensão relacional da criança com o meio, na qual a criança se relaciona com o espaço e seus pares; b) dimensão inter-relacional entre corpo, linguagem e emoção da criança, na qual o corpo é constituído em unidade dialética, sem hierarquização com os demais elementos da tríade; e, c) dimensão emancipadora do corpo da criança, na qual o caráter político prevê a superação das relações de poder hierarquizadas no contexto educativo da infância. Neste breve recorte analisado do documento pode-se visualizar a realização de práticas educativas na escola da infância que evocam a centralidade do corpo da criança nos fazeres pedagógicos. Esse é o principal ponto de convergência entre o texto da BNCC e os Estudos da Performance, ao conceber uma educação corporificada como ato coletivo de criação no qual a criança é *performer*, os professores-*performers*, juntamente com os estudantes-*performers*, trazem vida ao currículo-documento transformando-o criativamente a partir dos processos educativos performativos em currículo-performance.

¹ Professora efetiva da educação básica da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal - SEEDF, cursando o doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB, orientada pela Profa. Luciana Hartmann.

Palavras-chave: Educação Infantil; Currículo; BNCC; Corpo; Pedagogia crítico-performativa.

Abstract: This article proposes a reflection on the notion of body present in the field of experience Body, gestures and movements in the Base Nacional Comum Curricular da Educação Infantil (2017) in dialogue with the concepts of body in critical-performative pedagogy (PINEAU, 2010; 2013) , child-performer (MACHADO, 2010), teacher-performer and student-performer (BONATTO; ICLE, 2017) and curriculum-performance (PAZ; ICLE, 2020). Looking at the description of the BNCC (2017) Body, gestures and movement experience field with the lens of Performance Studies mediated by the authors cited in this article, it was possible to identify three dimensions in the notion of body in the document, according to: a) the child's relational dimension with the environment, in which the child relates to the space and its peers; b) inter-relational dimension between the child's body, language and emotion, in which the body is constituted in a dialectical unit, without hierarchy with the other elements of the triad and c) the emancipating dimension of the child's body, in which the political character foresees overcoming of hierarchical power relations in the educational context of childhood. in this brief analyzed section of the curriculum-document, it is possible to visualize the realization of educational practices in the childhood school that evoke the centrality of the child's body in pedagogical activities, as this is the main point of convergence between the text of the BNCC and Performance Studies , when conceiving a corporative education, as a collective act of creation in which the child is a performer, the teacher-performers together with the student-performers bring the document-curriculum to life, transforming it creatively from the performative educational processes into curriculum-performance.

Keywords: Early Childhood Education; Resume; BNCC; Body; Critical-performative pedagogy.

Primeiras palavras

Este artigo propõe uma reflexão sobre a noção de corpo presente no campo de experiência *Corpo, gestos e movimentos* na Base Nacional Comum Curricular da Educação Infantil (2017) em diálogo com os conceitos de corpo na pedagogia crítico-

performativa (PINEAU, 2010; 2013); criança-*performer* (MACHADO, 2010); professor-*performer* e estudante-*performer* (BONATTO; ICLE, 2017); e, currículo-performance (PAZ; ICLE, 2020).

A Educação Infantil inaugura o processo de escolarização das crianças de 0 a 5 anos ao entrarem em contato a espaço da escola da infância, dividida em creche (0 a 3 anos) e pré-escola (4 e 5 anos), atualmente subdivididas como bebês (0 a 1 ano), crianças bem pequenas (2 e 3 anos) e crianças pequenas (4 e 5 anos). Apresenta a complementaridade entre as ações de cuidar e educar, sendo preconizado no Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (1998), conforme:

Educar significa, portanto, propiciar situações de cuidado, brincadeiras e aprendizagens orientadas de forma integrada e que possam contribuir para o desenvolvimento das capacidades infantis de relação interpessoal, de ser e estar com os outros em uma atitude básica de aceitação, respeito e confiança, e ao acesso, pelas crianças, aos conhecimentos mais amplos da realidade social e cultural. (BRASIL, 1998, p.23).

Nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil (2010) são elencadas três funções para essa etapa que, de modo geral, visam garantir o bem-estar das crianças, famílias e profissionais, sendo: a) função política consiste em promover a igualdade de direitos para as mulheres que desejam exercer o direito à maternidade e contribuir para que as crianças usufruam os seus direitos sociais e políticos como a autonomia e participação para a formação na cidadania; b) função pedagógica propõe que a instituição seja um lugar privilegiado de convivência entre crianças e adultos, oferecendo a ampliação de saberes e conhecimentos de diferentes naturezas, configurando-se como um espaço social que valoriza a sensibilidade, a criatividade, a ludicidade e a liberdade de expressão nas diferentes manifestações artísticas; c) função social consiste em acolher para educar e cuidar, compartilhando com as famílias o processo de formação da criança pequena em sua integralidade, colaborando com a construção de valores como a solidariedade e o respeito ao bem comum, o aprendizado do convívio com diferentes culturas, identidades e singularidades, preservando a autonomia de cada um.

Nesse sentido, a compreensão da escola da infância como *locus* privilegiado para aprendizagens e desenvolvimento das crianças é materializada no documento da Base Nacional Comum Curricular da Educação Infantil (2017), que preconiza seis direitos de aprendizagem: conviver, brincar, participar, explorar, expressar-se e conhecer-se, ancorados nos eixos estruturantes interações e a brincadeira, presentes nos documentos

oficiais desde as DCNEI (2010). A organização curricular da Educação Infantil prevista na BNCC está estruturada em cinco campos de experiências, a saber: a) O eu, o outro e o nós; b) Corpo, gestos e movimentos; c) Traços, sons, cores e formas; d) Escuta, fala, pensamento e imaginação; e) Espaço, tempo, quantidades, relações e transformações. Os campos de experiências “constituem um arranjo curricular que acolhe as situações e as experiências concretas da vida cotidiana das crianças e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que integram do patrimônio cultural” (BRASIL, 2017, s.p.). Salienta-se que os cinco campos de experiências são desenvolvidos em complementariedade e interpenetram-se nos fazeres pedagógicos cotidianos na Educação Infantil.

Todavia, neste artigo, o campo de experiência *Corpo, gestos e movimentos* é um recorte do documento integral que subsidiará a reflexão sobre a noção de corpo presente no documento da BNCC. Nesse sentido pretende ampliar a discussão sobre o olhar performativo para a educação na infância. O campo de experiência articula saberes e fazeres ligados à consciência corporal, movimentos e ludicidade.

Apontamentos sobre currículo, educação e performance

Refletindo sobre o currículo em uma abordagem crítica da educação, em especial na pedagogia histórico-crítica (SAVIANI, 2003) que considera o domínio do saber socialmente acumulado como ferramenta necessária para qualquer projeto de transformação social, a função social da escola é ensinar esses saberes dos campos científicos, filosóficos e artísticos, permitindo a superação do conhecimento espontâneo pelo conhecimento elaborado. Nesse contexto, o currículo deve traduzir a compreensão dialética da realidade ao articular o singular (o trabalho pedagógico desenvolvido nas escolas) e o geral (a transformação da realidade regida pelo capital), pois é no currículo-documento que se materializam os conhecimentos que irão, potencialmente, nortear os processos de ensino e aprendizagem no interior das instituições educativas. Nessa perspectiva, o conhecimento é configurado como direito dos educandos.

Contudo, ao enfocarmos os atores envolvidos nos processos educativos, vislumbra-se que as ações pedagógicas são realizadas por sujeitos concretos, que se desenvolvem em unidade afetiva e intelectual, constituídos de história, experiência e subjetividade que atravessam seus corpos escolares. Corpos que ocupam os prédios, corpos que ensinam, corpos que aprendem, corpos que criam, corpos que narram, corpos que produzem cultura, corpos que fazem ciência, corpos que vivem arte.

Conforme Gilberto Icle e Mônica Torres Bonatto (2017), professores-*performers* e estudantes-*performers* atuam como coautores na criação, promovendo relações menos assimétricas e mais dialógicas, configurando novos saberes e fazeres nas instituições educativas. Nesse sentido, ao olhar o contexto escolar como performance e os atores desse espaço como *performers*, a performance funciona como operador para compreender e propor mudanças, recursivamente, a partir da “ritualização de comportamentos e a possibilidade inventiva de romper com essas repetições.” (ICLE; BONATTO, 2017, p.11). A concepção da centralidade do corpo nos processos de ensino-aprendizagem é elemento fundamental para a constituição proposta quando se conceitua o ensino-criação, enquanto atitude performativa, pautada pela ação, intervenção no cotidiano e espaço de transformação da realidade nas escolas.

Compreender a escola enquanto entrelugar, espaço liminal, é a parte da argumentação dos autores apoiados em Richard Schechner (2010) que estabelece “o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bom como conceitual. O que normalmente, é apenas um ‘estar entre’, torna-se o local da ação” (SCHECHNER 2010, p.64 citado por ICLE; BONATTO, 2017, p.21). Desse modo, a escola como entrelugar constitui-se como uma zona rica de indefinições que leva os indivíduos a buscarem a solução e desfecho rapidamente, enquanto na arte e possivelmente na educação, a escola pode ser um espaço-tempo desejável e potente.

Performar a escola significa, nesse sentido, operar com a expectativa de que trabalhos realizados em colaboração guardam potencial para romper com as hierarquias mantidas há séculos nas instituições de ensino. Performar a escola nos leva a buscar a constituição da mesma como um entrelugar. (ICLE; BONATTO, 2017, p.22).

Luciana Athayde Paz e Gilberto Icle (2020) trabalham uma diferenciação conceitual entre currículo-documento e currículo-performance, no qual o currículo-performance abarca os saberes invisibilizados pelo currículo-documento, considerando a potência dos processos de criação de saberes que se desenvolvem de modo contínuo no cotidiano das instituições educativas. Os autores afirmam que “as fricções nos jogos de relação entre documento, produção poética e manifestação dos afetos produzem conhecimento, produzem saberes e de fato constituem o que designamos como currículos-performance.” (PAZ; ICLE, 2020, p.7).

Todavia, a análise presente neste artigo se inscreve no teor do documento da BNCC - Educação Infantil, porém refletindo sobre as possibilidades de um currículo-

performance das prerrogativas presentes no supracitado documento, no interior das escolas da infância brasileiras. Marina Marcondes Machado (2010) destaca que a noção de performance e de *performer* é potente para a compreensão da criança e do tempo das infâncias como período marcado pelo desenvolvimento da oralidade, pelo corpo vivido, pela experiência intensa estabelecida nas relações com o mundo.

Corpos, gestos e movimentos: a centralidade do corpo na Educação Infantil

A análise do campo de experiência *Corpos, gestos e movimentos* no documento da BNCC - Educação Infantil está circunscrita na descrição do campo, sem abarcar os objetivos de aprendizagem propostos, e está dividida em três tópicos neste artigo. A questão central é: qual é a noção de corpo presente no documento e como esta dialoga com autores e autoras dos Estudos da Performance?

Corpo, gestos e movimentos – Com o corpo (por meio dos sentidos, gestos, movimentos impulsivos ou intencionais, coordenados ou espontâneos), as crianças, desde cedo, exploram o mundo, o espaço e os objetos do seu entorno, estabelecem relações, expressam-se, brincam e produzem conhecimentos sobre si, sobre o outro, sobre o universo social e cultural, tornando-se, progressivamente, conscientes dessa corporeidade. (BRASIL, 2017, p.40-41).

Nesse trecho, percebe-se a dimensão relacional do corpo da criança com o meio inscrita no documento, amalgamando o caráter biológico e cultural do desenvolvimento humano, pois ao focar os movimentos coordenados e espontâneos percebe-se a intencionalidade presente na expressão corporal infantil. Ampliando essa ideia, Marina Marcondes Machado (2010) afirma que a primeira infância é um tempo/ momento não-utilitário da vida humana, potencial para atividade desinteressada, na qual as crianças deveriam desenvolver-se em liberdade.

Por meio das diferentes linguagens, como a música, a dança, o teatro, as brincadeiras de faz de conta, elas se comunicam e se expressam no entrelaçamento entre corpo, emoção e linguagem. As crianças conhecem e reconhecem as sensações e funções de seu corpo e, com seus gestos e movimentos, identificam suas potencialidades e seus limites, desenvolvendo, ao mesmo tempo, a consciência sobre o que é seguro e o que pode ser um risco à sua integridade física. (BRASIL, 2017, p. 41).

Nesse segundo trecho, a noção de corpo materializada no documento denota a dimensão da inter-relação entre corpo, emoção e linguagem, no qual as crianças

expandem gradativamente a consciência de seus limites e potencialidades corporais através das experiências vividas. A presença das linguagens artísticas: música, dança, teatro e também da brincadeira de faz de conta no documento potencializa o olhar para os processos imaginativos e criativos na infância, como experiências corporificadas. Elyse Lamm Pineau (2010) afirma que o jogo performativo como método pedagógico “privilegia o envolvimento pleno do corpo combinado a uma autorreflexão precisa da natureza e das implicações da ação de cada um.” (PINEAU, 2010, p.100). Perceber o corpo como parte da constituição subjetiva da criança, que afeta e é afetado nas vivências estéticas, amplia a concepção de corpo e aproxima-se do conceito de corporalidade trazido por Marina Marcondes Machado (2010), conforme:

Assim, a corporalidade da criança pequena apresenta-se dinamicamente em seus modos de ser e de se relacionar, sem separação corpo-outro e corpo-mundo. Mergulhada no mundo, a criança pequena usufrui dele e com ele, inicialmente levada, certamente comandada pelo gesto e pela palavra do outro – por sua condição de dependência, especialmente dos pais e adultos cuidadores. (MACHADO, 2010, p.125).

Todavia, o documento pretende extrapolar as relações de dependência entre criança e adultos, pois prevê a diminuição das hierarquias hegemonicamente constituídas em contextos educativos, apontando uma dimensão emancipadora do corpo. Preconiza uma educação pela autonomia desde a primeira infância, na qual a centralidade do corpo ocupará espaço privilegiado nas práticas pedagógicas desenvolvidas.

Na Educação Infantil, o corpo das crianças ganha centralidade, pois ele é o partícipe privilegiado das práticas pedagógicas de cuidado físico, orientadas para a emancipação e a liberdade, e não para a submissão. Assim, a instituição escolar precisa promover oportunidades ricas para que as crianças possam, sempre animadas pelo espírito lúdico e na interação com seus pares, explorar e vivenciar um amplo repertório de movimentos, gestos, olhares, sons e mímicas com o corpo, para descobrir variados modos de ocupação e uso do espaço com o corpo (tais como sentar com apoio, rastejar, engatinhar, escorregar, caminhar apoiando-se em berços, mesas e cordas, saltar, escalar, equilibrar-se, correr, dar cambalhotas, alongar-se etc.).(BRASIL, 2017, p. 41).

O conceito corpo ideológico de Elyse Lamm Pineau (2013) apresenta três dimensões: a) condição de um corpo físico e a bagagem cultural que o constitui; b) a percepção de como os corpos se apresentam em sala de aula; e, c) a ênfase dialética no que um corpo faz na sala de aula e seus significados que coadunam com o trecho

acima. Para além de compreender a centralidade do corpo das crianças nos processos educativos na infância, conforme preconiza o documento, é importante que esse entendimento alcance de fato os fazeres pedagógicos nas práticas cotidianas da Educação Infantil. É fundante as crianças viverem experiências potentes com seus corpos, não apenas reproduzindo movimentos pré-estabelecidos em espaço-tempo determinados, mas ampliando essas possibilidades corporais em práticas educativas emancipadoras e relacionais.

As crianças vão desenvolvendo a sua subjetividade ao longo das interações na escola da infância, entendida como meio cultural, tanto na relação com os adultos e com seus pares, de modo que é impossível dois indivíduos se desenvolverem de maneira idêntica, pois cada um carrega a sua bagagem histórica e social. E neste sentido, a construção social da criança está relacionada a esta perspectiva de interação, pois o ser humano está em constante processo de construção e/ou transformação.

Por uma pedagogia crítico-performativa desde a primeira infância

[...] *Performance* não é outra coisa senão a junção idiossincrática entre ser e fazer. Aquilo que a tradição educacional se esmerou em separar reencontra na *Performance* uma possibilidade infinita de variação, de criação. O corpo aparece não mais como algo a ser docilizado, mas como algo a ser potencializado, colocado no centro da atividade. *Performance* e Educação se fazem no corpo, com o corpo e para o corpo. Não há *Performance* sem o olhar do outro, portanto falamos aqui de um corpo compartilhado, partilhado na ação de fazer e olhar, interagir e reagir (ICLE, 2013, p. 21 citado por ICLE; BONATTO, 2017, p.24).

Elyse Lamm Pineau (2013) traz uma tripla conceituação de corpo: a) corpo ideológico – expressão tangível de forças políticas; b) corpo etnográfico – corpo em ação observados em contextos educativos; e, c) corpo atuante – corpo como meio de aprendizagem ao desenvolver o conceito de pedagogia crítico-performativa.

A autora consolida uma pedagogia performativa de base crítica, uma vez que fundamenta o critério das convergências entre a performance e educação nos princípios da educação emancipadora de Paulo Freire. Esse autor preconiza que os processos educativos superam a educação bancária, com a emergência da agência dos sujeitos que aprendem, bem como a conscientização das opressões sofridas e a busca da superação. Nesse sentido, para a autora, na metodologia da performance há a centralidade do corpo assim como foi pontuado no documento da BNCC - Educação Infantil, na qual a consciência de si é princípio organizador, conforme:

A metodologia da performance designa um ato deliberado, um ato de autoconsciência, um ato que exige que os *performers* pensem como e por que seus corpos se comportam da maneira que se comportam. A performance demanda uma aguda consciência física, um objetivo subjacente de qualquer exercício performativo é o refinamento do sentido cinético e sinestésico de um indivíduo qualquer. (PINEAU, 2013, p.52).

Trazer para a educação das crianças pequenas os pressupostos de uma pedagogia crítico-performativa corrobora para a construção de um projeto educativo emancipador desde a primeira infância. Reduzir as assimetrias nas relações de poder entre crianças e adultos em sala de aula, contribui para tornar ativos na esfera social estes corpos-que-ensinam e corpos-que-aprendem. Bem como na consolidação de um espaço dialógico entre crianças e adultos que superem os procedimentos de docilização dos corpos infantis e silenciamento de suas vozes.

Pedagogias libertadoras podem ser desenvolvidas, as quais capacitarão os estudantes a construir significados que são vividos no corpo, sentidos nos ossos e situados dentro de uma política corporal mais abrangente. (PINEAU, 2013, p.57).

É importante compreender que estes corpos são constituídos de suas vivências, singularidades e subjetividades corporificadas, pois a performance “vive nas encruzilhadas entre a tradição e a transgressão entre a continuidade e a possibilidade, e é desde esse ponto de vista que a performance levanta as questões mais significativas.” (PINEAU, 2010, p.106).

Nesse sentido, refletir sobre como “ensinar performativamente” na primeira infância incide na reorganização dos espaços/tempos da escola da infância priorizando as crianças e suas especificidades. Demanda o olhar sensível para os processos dialógicos constituídos entre crianças e adultos e, sobretudo, na centralidade dos corpos, que não são apenas biológicos, mas constituídos na cultura e que estão geopoliticamente situados, em unidade dialética com a linguagem e a emoção de cada sujeito de modo único e irrepetível. “Ensinar performativamente” está, de fato, ligado a uma postura ética-política-estética de ser docente na Educação Infantil, pois concordo com a autora quando nos aponta que “as pautas políticas que permeiam a educação ao serem colocadas em destaque seja o único meio de lidar com elas de uma maneira crítica e construtiva.” (PINEAU, 2013, p.56).

Para não concluir

Diante do atual cenário pandêmico, provocado pela Covid 19, no qual as práticas educativas na Educação Infantil têm se materializado a partir de atividades do ensino remoto, como estaria o desenvolvimento corporal das crianças neste contexto de isolamento social? Como é urgente pensar e produzir estratégias pedagógicas que possibilitem um olhar para as infâncias corporificadas de modo singular, considerando-as na sua integralidade.

Ao analisar a descrição do campo de experiência *Corpo, gestos e movimento* da BNCC (2017) com as lentes dos Estudos da Performance neste artigo foi possível identificar três dimensões na noção de corpo no documento, conforme: a) dimensão relacional da criança com o meio, na qual a criança se relaciona com o espaço e seus pares; b) dimensão inter-relacional entre corpo, linguagem e emoção da criança, na qual o corpo é constituído em unidade dialética, sem hierarquização com os demais elementos da tríade; e, c) dimensão emancipadora do corpo da criança, na qual o caráter político prevê a superação das relações de poder hierarquizadas no contexto educativo da infância.

Percebe-se como limite deste estudo uma reflexão mais aprofundada da noção de corpo nos demais campos de experiências presentes no documento da Base Nacional Comum Curricular. A demanda se sobressai pela complementariedade e interpenetração de temáticas que constituem o documento na sua íntegra, como também na análise sistematizada dos objetivos de aprendizagem para reiterar as noções de corpo levantadas a partir das três dimensões descritas anteriormente.

Contudo, neste breve recorte analisado do documento pode-se visualizar a realização de práticas educativas na escola da infância que evocam a centralidade do corpo da criança nos fazeres pedagógicos. Esse é o principal ponto de convergência entre o texto da BNCC e os Estudos da Performance, ao conceber uma educação corporificada como ato coletivo de criação. Nele, a criança é *performer*, os professores-*performers*, juntamente com os estudantes-*performers*, trazem vida ao currículo-documento transformando-o criativamente a partir dos processos educativos performativos, em currículo-performance.

Referências Citadas

BRASIL. Ministério da Educação. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**; Brasília, 1998. Acesso em 28.11.2020. Disponível em http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/renei_voll.pdf

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil**; Brasília, 2010. Acesso em 28.11.2020. Disponível em http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diretrizescurriculares_2012.pdf

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – Educação Infantil**; Brasília, 2017. Acesso em 28.11.2020. Disponível em <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#infantil/os-campos-de-experiencias>

ICLE, Gilberto. BONATTO, Mônica Torres. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-*performers* e estudantes-*performers*. **Caderno Cedes**, v.37, n.101, 2017, p.7-28. Acesso em 28.11.2020. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/5qxLFTmsgrbv8nZsBRt6ZLF/abstract/?lang=pt#>

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é *performer*. **Educação & Realidade**. v.35(2), maio-ago, 2010, p.115-137. Acesso em 28.11.2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11444>

PAZ, Luciana Athayde. ICLE, Gilberto. Currículo-documento, currículos-performance. **Educação em Revista**, v.36, Belo Horizonte, 2020, p. 1-18. Acesso em 28.11.2020. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/214988>

PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**.v.35(2), maio-ago, 2010, p.115-137. Acesso em 28.11.2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/14416>

PINEAU, Elyse Lamm. Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora. IN: PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance e educação: (des) territorializações pedagógicas**. Editora UFSM; Santa Maria, 2013, p. 37-58.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. 8. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

NEURODIVERSIDADE E PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PESQUISA: DA EXCLUSÃO PÓS- COLONIAL À ECOPERFORMATIVIDADE SOMÁTICA

Ciane Fernandes¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.15

Resumo: Síndromes e distúrbios “mentais” têm aumentado exponencialmente nas últimas décadas e, em especial, desde 2020 com as restrições impostas pela pandemia. Estes quadros vêm sendo não apenas invisibilizados pela hegemonia neurotípica, mas muitas vezes imperceptíveis mediante sua própria forma clínica, ou enclausurados como a maioria dos deficientes muito antes da pandemia pela própria falta de acessibilidade urbana, e ainda mais pelo contexto online exacerbado em condições extenuantes até mesmo para neurotípicos. Tais quadros de “minorias majoritárias” demandam um questionamento dos modos hegemônicos de construção de saberes. As várias vertentes associadas à Prática Artística como Pesquisa valorizam modos criativos corporalizados de investigar e reconfigurar (re)existências ecocêntricas no contexto acadêmico, validando modos plurais de criar conhecimento muito além do puramente lógico cognitivo racional. Tais modos de pesquisa, incluindo a Imersão como Pesquisa, dialogam com possibilidades neurodiversas, expandindo nossas percepções e inter-relações em construções multimodais fundadas no afeto, na escuta sensível e no cuidado mútuo.

Palavras-chave: Neurodiversidade; Prática Artística como Pesquisa; Imersão como Pesquisa; Somática; Ecoperformatividade.

Abstract: Mental syndromes and disorders have increased exponentially in the last decades, especially after 2020 with the restrictions imposed by the pandemics. These features have been not only invisibilized by the neurotypical hegemonics, but many

¹ Professora titular da Escola de Teatro da UFBA e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, professora do PPGDança da UFBA. Ph.D. em Artes e Humanidades para Artistas Cênicos pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada. cianef@gmail.com

times imperceptible due to their own clinical format, or cloistered as the majority of disabled people much before the pandemics due to the lack of urban accessibility, even more by the online exacerbated context in extenuating conditions even to neurotypicals. These features of “majority minorities” demand a questioning of hegemonic modes of building knowledge. The several trends associated to Artistic Practice as Research value embodied creative modes of investigating and reconfigure ecocentric (re)existances in the academic context, validating plural modes of creating knowledge much beyond the purely rational logical cognitive. Such modes of research, including Merger as Research, dialogue with neurodiverse possibilities, expanding our perceptions and inter-relations in multimodal constructions grounded in affection, sensitive listening and reciprocal care.

Keywords: Neurodiversity; Artistic Practice as Research; Merger as Research; Somatics; Ecoperformativity.

Lugar (distópico) de Fala

A partir de alguns embates de forças em vários níveis, este texto defende a Prática Artística como Pesquisa como modo de reverter a dominação hegemônica e neurotípica que prioriza a compreensão puramente racional e o entendimento lógico do mundo, em detrimento de outros modos, em especial, daqueles/as que não desempenham esta função mental dentro dos padrões de normatividade e que são muitas vezes classificados como incapacitados (no que vem sendo criticado como “capacitismo”, isto é, a valorização de habilidades baseada num modelo hegemônico excludente). Propomos aqui modos ecoperformativos, somáticos e multimodais para uma abertura cinestésico-sensível-cognitiva neurodiversa como parte fundamental de uma ecologia de saberes para além de um enfoque puramente teórico racional.

É bastante importante nomearmos a deficiência neurodivergente para fins de lutar pelos direitos deste grupo específico. Como mãe e única responsável por um autista severo de 17 anos, estou bastante envolvida nesta questão, sob o que poderíamos chamar de perspectiva somática, isto é, vista de dentro. Mesmo não sendo diagnosticada com autismo, e isto é uma grande questão nos grupos que lidam com deficiência assim como qualquer grupo das minorias majoritárias atuais, através da defesa do Lugar de Fala (RIBEIRO, 2017), sem dúvida estou exposta a todo tipo

de alterações ambientais, tanto físicas quanto emocionais, psicológicas, econômicas e sociais, que esta deficiência cria. (De fato, esta expressão “lugar de fala” parece bastante inadequada quando lidamos com pessoas que não estão no universo da linguagem falada).

Questões específicas relativas a teorias feministas vem sendo desenvolvidas para lidar com o papel subordinado da mulher cuidadora de deficientes (DINIZ, 2012). Inclusive, na grande maioria das vezes, cabe à mulher – e em especial, à mãe – se encarregar (e se sobrecarregar) desta função extremamente exaustiva, extenuante e estressante, lidando com crises auto e hetero-agressivas cotidianas, gritos estridentes durante qualquer hora do dia e da noite, rotinas terapêuticas continuadas, e demanda permanente de atenção extrema para evitar acidentes, a todo instante e em todos os locais. A casa torna-se um ambiente totalmente distópico, onde convivemos com a des/relocalização e risco de todos os objetos de uso cotidiano, desde talheres, roupas e utensílios de uso pessoal até mobília, janelas, armários em constante ameaça de destruição e necessidade de cuidado e reconstrução etc., além das dificuldades de se sair à rua para as clínicas sob condições altamente arriscadas até para o motorista que nos conduz, ou para uma pessoa qualquer que está simplesmente passeando com seu cão, o qual pode desencadear uma crise aguda no autista por medo extremo de animais, que pode gerar quedas e até mesmo fraturas em qualquer um dos participantes dessa cena. Tenho várias experiências pessoais deste tipo com meu filho e a Somática tem me ajudado sobremaneira a driblar tais eventos ou a me recuperar deles, concedendo-me resiliência e capacidade adaptativa, num constante processo de transgressão de limites e aprendizagem.

Para designar tal situação de convivência extrema, tem sido cada vez mais comum o uso de termos como “mãe autista”, “família autista” etc. Portanto, focar aspectos ecossomáticos neste âmbito não seria em absoluto dominador e muito menos hegemônico por eu não ser autista, e sim um modo altamente engajado – tanto pessoal quanto social e político – de encontrar modos e possibilidades de restaurar fluxos e ritmos de descanso e resiliência num mundo já bastante conturbado antes mesmo de levarmos em conta o autismo (e todas as discussões, controvérsias e equívocos que ele tem gerado, em vários campos do conhecimento). Vale ressaltar também que vários autores da Somática têm enfatizado aspectos sociais e políticos deste campo transdisciplinar, a exemplo de Don Hanlon Johnson (2018) e Rae Johnson (2017).

Há que se considerar também que o que a grande maioria tem experimentado

desde o início da pandemia, com a obrigatoriedade de ficar em casa e sensação permanente de ameaça e medo extremo (ou até mesmo pânico), tem sido condição de vida de muitas pessoas com deficiência muito antes da eclosão da pandemia. De fato, a pandemia trouxe a condição de vulnerabilidade aos não-deficientes, mas não ajudou a evidenciar essa condição pré-existente dos deficientes. Ou seja, o que há dois anos vem despontando como uma situação de alto risco, estresse e precariedade crescentes para (quase) todos, vem e continua sendo invisibilizado como condição de vidas inteiras já há muito mais tempo. E este quadro deve ser considerado também como parte das violências sofridas por incontáveis vidas subalternas perdidas ao longo da história da colonização, inclusive através e nos oceanos, onde temos realizado imersões nos últimos anos. Este entrelaçamento entre questões econômicas, étnicas e de deficiência já foram bastante esmiuçados na pesquisa altamente relevante de Lilia Ferreira Lobo (2015). Não podemos priorizar uma linhagem de dominação histórica em detrimento da outra, apesar de que podemos, e provavelmente devemos, focar uma de cada vez para reivindicar direitos específicos de cada segmento, com suas sobreposições, em uma sociedade altamente desigual.

Mesmo ciente da importância desta delimitação e denominação de um grupo específico para que possamos visibilizar a causa autista, é importante também questionarmos a criação de novas e cada vez mais dicotomias, a exemplo de neurotípicos e não-neurotípicos. Esta separação me recorda da dicotomia entre vocabulário verbal e não-verbal, tão criticada por autores que estudam o movimento sob a perspectiva somática (MIRANDA, 2002), pois, afinal, dividir entre verbal e não-verbal acaba enfatizando o verbal, em detrimento do movimento corporal – que, de fato, compõe mais de 90% do nosso modo de (con)viver e se comunicar no mundo – e que, apesar de sua importância fundamental e estruturante, torna-se apenas o “não-verbal”, isto é, a ausência de algo supostamente mais importante.

Portanto, a terminologia neurodiversidade é bem mais abrangente do que estas divisões duais. Inclusive porque atrelar indivíduos (mesmo que neurotípicos) ao domínio de apenas um modo de comunicação e expressão principal (e, no caso, socialmente imposta e priorizada) é deveras limitante, mesmo para aqueles capazes de desenvolvê-la e usá-la com alta eficácia. De fato, neuroatípicos ou “neurodivergentes” (SINGER, 1999) seriam tão neurodiversos quanto neurotípicos, uma vez que *todes* são *neurodiverses* (TIBURI, 2019). Neurodiversidade implica em uma pluralidade de modos de cognição, em gradações de interação consigo mesmo e com o/no/como mundo. Dissolvem-se, assim, hegemonias em minorias majoritárias, porém sem

perder de vista os direitos de grupos específicos de pessoas com deficiência, o que é imprescindível. É a partir desta amplitude neurodiversa que pulverizamos modos hegemônicos de perceber, criar e trocar conhecimento, valorizando a pluralidade e respeitando pessoas com deficiência, sem capacitismo.

Sem fala, logo, sem lugar

Durante a realização de um curso com Boaventura Sousa Santos, o colega professor da Escola de Dança da UFBA Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O., coreógrafo e dançarino cadeirante), perguntou ao autor porque suas relevantes teorias sociais não abordavam a deficiência, ao que o mesmo contestou que não se pode abordar tudo (CARMO, 2020). Sabemos que recorte epistemológico é de fato fundamental em toda e qualquer teoria, até mesmo para que esta seja bem delineada e faça suas contribuições de modo mais enfático, ainda mais se tratando de teorias tão bem fundamentadas e relevantes histórica, social e politicamente como as desenvolvidas e defendidas por Boaventura Sousa Santos. Como nos esclarecem Grech e Soldatic (2015):

Enquanto a teoria pós-colonial e campos associados (por exemplo, teoria crítica e estudos culturais) têm se engajado com raça, gênero e etnicidade na exploração de temas de identidade, representação, espaço, historicidade e o neocolonial, eles têm quase que totalmente desviado da deficiência – paradoxalmente limitada à subjetificação histórica do corpo-eficiente, ou, ao invés disso, descorporalizando o colonialismo e o terreno pós-colonial. [...] Enquanto a noção de deficiência é às vezes incluída nas leituras pós-coloniais, ironicamente, há poucas referências para processar a incapacitação para pessoas com deficiência na academia. (GRECH; SOLDATIC, 2015, p. 1, tradução nossa)

Parece deveras estranho que justamente os deficientes, mais uma vez, fiquem fora desta virada epistemológica rumo a uma suposta ecologia de saberes. Afinal, ecologia seria para todos, isto é, para todas as minorias, mesmo que fossem ao menos citadas sem um maior detalhamento das condições e implicações. A menos que não se trate de uma ecologia realmente igualitária, o que obviamente não é o caso. Mas sabemos que mesmo a própria alteridade muitas vezes não inclui a alteridade deficiente (SKLIAR, 1999). No entanto, para realizarmos uma crítica ao “império da cognição” (SANTOS, 2018), justamente seria fundamental lidarmos com questões relativas à neurodiversidade.

Temos inúmeras evidências históricas, tanto no Brasil quanto em países como a África do Sul, por exemplo, da estreita relação entre escravidão e deficiência, entrelaçando o genocídio da “não-ética de guerra” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 247) a questões étnicas, de gênero e de deficiência, todas atreladas à hegemonia de um ser eurocêntrico racional e cuja identidade se fundamenta na linguagem. De fato, neurotipia poderia ser considerado um outro nome para anti-negritude (MOTEN; HARNEY, 2013, apud MANNING, 2016, p. 4). A interseccionalidade, por exemplo, entre autismo e LGBTQIA+ (lésbica, gay, bissexual, transexual/transgênero, queer, intersexo, assexual) tem por vezes unido os dois movimentos, no que vem sendo denominado de “efeito de minoria dupla” (*double minority effect*) (BYERS *et al.*, 2012; GEORGE; STOKES, 2018), inclusive associando datas de ativismo em alguns lugares do mundo.

Cabe ressaltar o papel da crítica pós-colonial à racionalidade científica como paradigma dominante (SANTOS, 2010), o que contribui no debate entre os dois modelos de deficiência: o modelo médico que foca na doença (e seus laudos nem sempre atuais, fundados na retirada de poder e da autonomia do “paciente” sobre si mesmo diante do médico/retentor do conhecimento e da verdade científica indiscutível, e a parafernália de medicações atreladas ao monopólio da indústria farmacêutica sobrepujando o bem-estar do sujeito, bem como suas particularidades e subjetividades); e o modelo social de deficiência, que enfoca os aspectos sociais (e, por extensão, culturais, econômicos e políticos) que determinam, enquadram e excluem a pessoa com deficiência (ALBERT; McBRIDE; SEDDON, 2002). Apesar do segundo modelo ter sido defendido como mais justo que o primeiro, também ele vem sendo criticado e um terceiro paradigma já vem sendo desenvolvido (CARMO, 2021) que inclui interseccionalidades com outras questões de desigualdade e dissidência de padrões hegemônicos, como por exemplo as de gênero (McRUER, 2006; KAFER, 2013).

Fundadas na hegemonia do humano neurotípico, a análise e crítica dos processos colonizadores se fundamentam também na linguagem, desconsiderando completamente aqueles que jamais são levados em conta como produtores de qualquer tipo de conhecimento, uma vez que são relegados à categoria de doentes (graças ao modelo médico ainda vigente) e sem linguagem, inclusive porque a dor (aspecto fundamental no âmbito da deficiência, em especial deficiências escondidas ou não-

visíveis; *Hidden* ou *Non-Visible Disabilities* NVD)² (MEEHAN; CARTER, 2021), por exemplo, está fora deste âmbito e não pode ser compartilhada (SCARRY, 1985):

‘Ciência’ (conhecimento e sabedoria) não pode ser separada de linguagem; linguagens não são apenas fenômeno ‘cultural’ na qual pessoas encontram suas ‘identidades’; elas são também a localização onde o conhecimento é inscrito. E, já que linguagens não são algo que seres humanos têm, mas, ao invés disso, algo que seres humanos são, a colonialidade de poder e de conhecimento engendram a colonialidade de ser (*colonialidad del ser*’). (MIGNOLO, 2003, p. 669, apud MALDONADO-TORRES, 2007, p. 242, tradução nossa).

Segundo tais preceitos, estar fora do âmbito da linguagem (em especial da linguagem verbal) é estar relegado à não-existência enquanto ser sócio-político-cultural, colonizado ou não (apesar de se tratarem, na verdade, de pessoas não colonizadas pelo modelo neurotípico de comunicação). Isto até certo ponto explica a exclusão das deficiências, em especial a neurodivergência, por teorias relativas à colonização. No entanto, a relação entre um ego colonizador (*ego conquiro*) e um ego pensador (*ego cogito*) é bastante estreita, e merece uma investigação mais apurada:

[...] a significância do cogito cartesiano para a identidade europeia moderna tem que ser compreendida contra o pano de fundo de um ideal inquestionável de self, expressado na noção de ego conquiro. A certeza do self como um conquistador, de suas tarefas e missões, precedeu a certeza de Descartes a respeito do self como uma substância pensante (*res cogitans*) e proveu um modo de interpretá-lo. Estou sugerindo que o self conquistador prático e a substância pensante teórica são paralelos em termos de suas certezas. O ego conquiro não é questionado, mas, ao invés disso, provê o solo para a articulação do ego cogito. [Enrique] Dussel sugere tanto que: “O ‘bárbaro’ foi o contexto obrigatório de toda reflexão na subjetividade, razão, o cogito”. [...] E assim como o ego conquiro antecipa e precede o ego cogito, um certo ceticismo em relação à humanidade dos subalternos escravizados e colonizados se coloca como fundo das certezas cartesianas e sua dúvida metódica. [...] A ideia cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa* (consciência e substância) que se traduz na divisão entre mente e corpo ou entre humano e natural precede e até mesmo, tem-se a tentação de dizer, até certo ponto se construído sobre uma diferença colonial antropológica entre ego conquistador e ego conquistado. [...] Se o ego cogito foi construído sobre as fundações do ego conquiro, o “eu penso, logo existo” pressupõe duas dimensões não reconhecidas [...] levando-nos à expressão mais complexa e exata, tanto filosófica quanto historicamente: “eu penso (outros não pensam, ou não pensam apropriadamente), logo existo (outros não existem, falta-lhes

² Disabled World, 15/08/2021. Disponível em: <https://www.disabled-world.com/disability/types/invisible/>. Consultado em: 20/08/2021.

ser, não devem existir ou são dispensáveis”. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 244-245, 252, tradução nossa)

Esta relação estreita entre colonização (díade colonizador/colonizado), logocentrismo (díade mente/corpo) e genocídio associa-se também, na história de nosso país, a um modelo de ciência na qual se insere uma medicina social higienista, uma utopia eugenica em defesa da espécie e da ordem social, que justifica a esterilização e o extermínio de pessoas com doenças mentais, às quais eram cientificamente associadas à miscigenação (LOBO, 2015). Ainda hoje, como na antiga Grécia e seu modelo democrático idealizado até os dias atuais, corpos eficientes, públicos e úteis (pertencentes aos *demos*) constituem a base da cidadania dita igualitária e plural, enquanto corpos deficientes, privados e supostamente sem habilidades são excluídos (*idiótes*), inclusive de teorias libertárias fundamentais, a exemplo das teorias pós-coloniais. Por outro lado,

[...] ... conceber autismo em termos pós-coloniais [...] nos permite ver as lutas atuais por auto-determinação sendo travadas por autistas como um tipo de revolta neuro-nacionalista e [...] isso também molda o encontro entre autistas e neurotípicos [...] em termos cosmopolitas. (SAVARESE, 2010, p. 274, tradução nossa)

Indícios do dualismo entre teorias pós-coloniais e estudos da deficiência são apontados por alguns autores que tem buscado “explorar, interrogar e desafiar criticamente uma série de negligências epistemológicas, ontológicas e práticas” (GRECH; SOLDATIC, 2015, p.1):

Teóricos da deficiência que têm atravessado este caminho têm questionado que, muito frequentemente, deficiência é referida como uma metáfora por teóricos (pós-)colonialistas, enquanto que, para teóricos da deficiência, colonização tem se tornado uma metáfora-chave para descrever experiências de opressão, marginalização e exclusão às quais pessoas deficientes são frequentemente sujeitas (Barker & Murray, 2010; Sherry, 2007). Este processo de conflito dentro de cada campo tem negligenciado o “reconhecimento necessário de uma incorporação biopolítica desigual” (McRuer, 2010, p.171), enquanto os fatores espaciais, históricos, temporais e geopolíticos que emergiram para governar corpos-e-mentes em modos diferenciados são confinados ao silêncio (GRECH; SOLDATIC, 2014, p. 1, tradução nossa).

Não cabe a este texto focar especificamente teorias pós-coloniais, afinal, não se pode abordar tudo, como diria Sousa Santos (2020, apud CARMO, 2020). Porém, buscamos defender que a virada prática (como metodologia de pesquisa) (NELSON,

2013), a partir das artes do corpo, associada à Somática e à ecologia, tem reverberações e implicações anti-hegemônicas em diversos âmbitos.

Em Imersão Corpo Ambiente, logo, neurodiverso

A palavra ecologia vem sendo usada em diversas áreas e campos para designar não apenas a inclusão da alteridade (seja ela biológica, cultural, étnica, de gênero etc.) num contexto prioritariamente *antropologofalocêntrico*, mas justamente borrando as fronteiras entre o centro e as periferias do/no poder, logo, desfazendo os limites dos territórios aos quais incluiríamos qualquer suposta minoria – já que, se juntarmos todas elas ou ao menos seus estratos sobrepostos pela interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019), seriam maioria.

Ecologias diversas – a exemplo da ecologia da experiência, ecologia da atenção, ecologias do cotidiano, ecologias de práticas, ecologias afetivas, ecologias cognitivas, ecologias da colaboração etc. (MANNING; MASSUMI, 2014; MANNING, 2016; CITTON, 2017; HUNTER *et al.*, 2019), vêm expandindo os lugares de fala para além do “humano”, bem como da restrita compreensão deste apenas pela ênfase no pensamento racional e na linguagem verbal:

O que realmente queremos dizer quando dizemos “humano”? De acordo com a ativista autista Amanda Baggs, nós certamente não queremos dizer “autista” [...] Nós queremos dizer “neurotípico”, nós queremos dizer expressar-se predominantemente em linguagem falada e, mais do que tudo, queremos dizer estar imediatamente focados em humanos em detrimento de outros elementos no ambiente. (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 3, tradução nossa)

Em contrapartida a esta hegemonia neurotípica associada puramente à linguagem verbal como construção racional e lógica, a neurodiversidade traz um paradigma bem mais amplo, que inclusive abarca a suposta neurotipia. Como aponta Erin Manning e Brian Massumi (2014, p. 9), “[j]á que neurotípicos são de fato neurodiversos, também imediatamente percebendo relação. A diferença é a velocidade de subtração dos objetos do campo total [...]”. Segundo estes autores, neurotípicos imediatamente percebem o meio ambiente como objetos utilizáveis, enquanto autistas, a princípio, estariam imersos no campo do ambiente. Daí a pertinência de processos de Imersão Corpo Ambiente (FERNANDES, 2013) na promoção de campos somático-performativos neurodiversos.

Associada a processos de Prática Artística como Pesquisa, a Imersão Corpo

Ambiente gera a criação, organização e sistematização de sabedorias somáticas em uma abordagem que denominei de Imersão como Pesquisa (*Merger as Research / MaR*; uma variação também da sigla PaR *Practice as Research / Prática como Pesquisa*, além de ser uma direta referência ao ambiente marítimo (FERNANDES, 2019). Imerso em estado fluido num imenso ambiente sem bordas ou limites como o oceano, somos guiados pela sabedoria celular no/com o/como ambiente, condensando e diluindo saberes como processos alternados e contínuos da matéria viva.

A Imersão como Pesquisa aplica a ecossomática para além da ilusão tanto da separação ser-ambiente como da ilusão natureza originária ideal, pois tenho lidado também com questões de poluição e degradação ambientais nas atividades nas quais o termo vem sendo desenvolvido. Por exemplo, nos últimos três anos, venho realizando ecoperformances com algas marinhas de tipos variados, inclusive quantidades imensas de sargaço que têm cada vez mais se acumulado em praias próximas a Salvador, a exemplo das praias de Itaparica. Este fenômeno é resultado do desmatamento nas margens do rio Amazonas, permitindo que sedimentos deste desmatamento, dos garimpos e a poluição agrícola com fertilizantes de áreas cultivadas escoem para as águas fluviais e atinjam as correntes marítimas e estimulem o crescimento exacerbado de sargaço ou plantas em decomposição que deixaram de ser um ambiente fértil para várias espécies para tornarem-se uma zona morta (BOURSCHEIT, 2021). Apesar da ênfase humana no reino animal, sabemos que o reino vegetal é 85% da biomassa do mundo, e que possui modos muito particulares de memória, mesmo que não possuam cérebro (MANCUSO, 2019) e podemos inclusive associar um modo de viver e repensar a filosofia a partir deste reino, no que vem sendo denominado de Pensamento-Planta (*Plant-Thinking*) (MARDER, 2013).

Neste contexto ecocêntrico, a Somática e, mais especificamente, a ecossomática, questionam também a relação dual entre corpo natural e corpo construído, propondo modos de atravessar estas construções e repadronizar (FERNANDES, 2010). Trata-se justamente de modos que reaproximam todas as formas de vida, inclusive a humana, numa expansão entre natureza e técnica. Neste sentido, a ecossomática no contexto da Imersão como Pesquisa promove experiências ético-estéticas intermodais e múltiplas de expansão da percepção, coerentes com uma proposta neurodiversa a que Manning e Massumi (2014, p. 4) chamam de “mundo de texturas”. No ambiente aberto ilimitado, performatividades fundadas no movimento corporal conectivo transgridem normatividades médicas de ambientes fechados, herméticos e controlados:

Além dos *freak shows*, os espaços de audiência médica, onde eram apresentados casos de desvios, principalmente aqueles relacionados ao corpo feminino, como a histeria, ou então estudos sobre as deficiências congênitas e das práticas de dissecação, serviram também para sustentar o viés da normalidade. Pela via do discurso médico, assim, se “institucionaliza” a anormalidade por meio da criação de espaços de reclusão, como os sanatórios e as clínicas, para os portadores de doenças e deficiências. (MATOS, 2012, p. 55)

Por outro lado, em ecoperformance, desafios reais do ambiente aquático instalam uma fisicalidade que demanda o engajamento total da pessoa, para além do puramente racional (do córtex frontal), revivendo uma corporeidade porosa e múltipla antes da bipedia, isto tudo associado ao prazer de flutuar e sentir o contato da água, bem como suas diferentes nuances e forças em meio a diferentes elementos e seres vivos.

Esta compreensão expandida da cognição não pode ser dual, e sim multifacetada, tanto quanto a ecologia e os modos de arte como criação de saberes plurais. As vertentes da Prática Artística como Pesquisa (NELSON, 2013), a exemplo da Pesquisa Performativa (*Performative Research*), da Performance como Pesquisa (*Performance as Research*), da Pesquisa Relacionada à Prática (*Practice Related Research*), da Pesquisa baseada na Prática (*Practice-based Research*), da Pesquisa guiada pela Prática (*Practice-led Research*), e da mais recente Pesquisa Corporalizada (*Embodied Research*) justamente enfatizam modos expandidos de criar, organizar e sistematizar conhecimento, para além da ênfase na linguagem verbal racional e lógica. Seus resultados também são em formatos variados, multimodais, e ampliam possibilidades de leituras, interações e aprendizagens, perpetuando a multiplicação de mais modos como na biodiversidade da ecologia profunda (SESSIONS, 1995). Inclusive porque a própria neurodiversidade talvez seja tão crucial para os indivíduos quanto a biodiversidade é para o meio ambiente (BLUME, 1998). Portanto, a associação entre neurodiversidade, ecologia de saberes e modos práticos de fazer pesquisa no / com o / como ambiente é bastante coerente e necessária no atual contexto de crescente compressão, fragmentação, trauma e stress a níveis pessoal, social, econômico, político e planetário.

A ecossomática integra o não dualismo corpo-mente, proposto pela Somática, enfatizando aspectos relativos à natureza e sua sabedoria relacional e viva, num contexto de reciprocidade com o “mundo mais-que-humano” (BURNS, 2012, apud MATTESON, 2018, p. 11). Apesar de originalmente a ecossomática abordar as possibilidades perceptivas (tanto cinestésica quanto sensorial) ecocêntricas de interação entre ser humano e meio, abordando todas as formas de vida e elementos naturais

em suas morfologias de adaptabilidade dinâmica recíproca, a expansão do termo ecologia pede por atualizações mais diversificadas. Numa abordagem ecocêntrica, não se trata apenas de lidarmos com o ser humano no ou com o meio ambiente, e sim do ser humano como ambiente, isto é, constituído pelos mesmos elementos e sujeito aos mesmos fatores, forças, texturas, volumes, potencialidades, pulsões, contraindo e expandindo como micro ou macro universos em movimento de rotação e expansão contínuas, em ondas de gradação entre pausa e agitação.

Isto não está apartado de questões sociais e políticas, muito pelo contrário, pois é através desta ecoperformatividade somática que se instaura um campo para a proliferação de múltiplos lugares de fala, emanando o respeito a suas singularidades. A crença numa oposição entre o enfoque pulsional e o enfoque sociopolítico vem de uma cisão filosófica entre a ontologia fundamental ou do ser, com ênfase no ato de pensar ou o encontro entre ser humano e a natureza; e a da ética do encontro com a alteridade, num contexto histórico e relacional. Esta última inclui a crítica ao colonialismo enquanto dominação, violência e trauma (FANON, 2020), bem como ao genocídio institucionalizado de uma “não-ética de guerra” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 247) e sua naturalização.

No entanto, a sobreposição entre materialidades biofísicas/bioquímicas e questões de cunho sócio-político desafia essa dualidade entre dois blocos teóricos bem distintos e na maioria das vezes reciprocamente excludentes e conflitivos. De um lado, por exemplo, temos a nova teoria materialista e a ontologia orientada pelo objeto (*object-oriented ontology* / OOO) enfocando as qualidades vibracionais da matéria, seguindo uma tradição dos conceitos platônicos de forma/ser (no caso da OOO) e de conceitos aristotélicos de matéria/tornar-se (no caso da nova teoria materialista), ambos a-históricos, ou seja, politicamente “neutros” (se é que isto existe) (HEIL, 2018). De outro lado, temos teorias decoloniais, anticoloniais e pós-coloniais, além de teorias de interseccionalidade, feminismo, gênero, e as bem menos famosas e *mainstream* relativas aos estudos de deficiência (*disability studies*).

Iniciativas recentes justamente sobrepõem – ou quicá atravessam – essas duas tendências, numa fluidez *entre* pulsional e social. Por exemplo, segundo Rebekkah Sheldon (2015), o novo feminismo materialista baseia-se num projeto histórico e político de onto-epistemologia. Outro exemplo é Laura Purcell (2021), que associa a OOO a questões de deficiência e a objetos como estímulos a memórias corporalizadas, especialmente objetos cotidianos usados por pessoas com deficiência durante a pandemia.

Já André Lepecki (2012) associa um *devoir-coisa* na dança experimental a uma crítica e transgressão à “economia de excesso, regida por um modo espetacular de aparição [humana] e demandando firmemente e sempre o ‘uso correto’ de objetos” (LEPECKI, 2012, p. 95). O autor propõe uma co-liberação de sujeitos e objetos do modo de sujeição ao *dispositif* (AGAMBEN, 2009, apud LEPECKI, 2012, p. 94), numa “ativação política da coisa” (LEPECKI, 2012, p. 98) que se liberta da função de mercadoria, justamente extrapolando aquela limitação neurotípica a que se referem Manning e Massumi (2014).

Num “mundo de texturas” (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 4), a exemplo de uma imersão num mar repleto de sargaço, “dançarinos e coisas definem entre si um mero (porém essencial) ‘estar-ao-lado’ – uma relação de coisa com coisa totalmente livre de utilitarismo, significação e dominação. Por isso, quem sabe, até livre de ‘arte’” (LEPECKI, 2012, p. 96), já que imerge no todo do ambiente marítimo sem distinções espetaculares antropocêntricas colonizadoras. Nesse sentido, a Imersão Corpo Ambiente se instaura como um devir de múltiplas sabedorias ecoperformativas somáticas, como processos contínuos de investigações, daí Imersão como Pesquisa.

Nos encontros semanais do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA (FERNANDES, 2020), explorações somático-performativas entre materialidades variadas vêm inspirando a criação de múltiplos saberes sensíveis, em práticas inter-artísticas onde “objetos de pesquisa” dos discentes nos co-movem uns aos outros, rumo a construções em formatos variados (processos criativos, performances, palestras, textos, teses, publicações etc.), todos interligados em processos continuados e imersivos de conteúdos e implicações sociopolíticas. No XI Congresso da ABRACE *on-line*, por exemplo, tivemos a participação de 15 estudantes do Laboratório de Performance (Aícha Marques, Aline Bernardi, Aline Seabra, Barbara Santos, Bianca Andreoli, Caio Picarelli, Carla Vendramin, Daniela Galdino, Deborah Dodd, Franklin Rocha, João Lima, Kiran Gorki, Laura Franco, Laura Iriarte, Rodrigo Queiroz) no GT Processos de Criação e Expressão Cênicas (coordenado por Alba Vieira e Valéria Figueiredo), em uma teleperformance que também incluiu as setenta palavras-chave que emergiram especialmente na fase final de um processo de Pesquisa Somático-Performativa semanal de 3 meses, sob coordenação minha e de Melina Scialom.

Caminhos que comungam aquelas duas possibilidades teórico-filosóficas estão em desenvolvimento por uma terceira via contemporânea anticolonial (CUSICANQUI, 2010), onde a ativação de materialidades plurais constrói um universo ecocêntrico

inter-artístico como modo de pesquisar. E este caminho do meio, enquanto processo continuado de pesquisa, é também uma saída, ou escape ou deslize, entre Real e Simbólico (LACAN, 1979), entre cotidiano imediato e mediação unívoca hegemônica. Esse espaçamento marginal se amplifica em múltiplas possibilidades criativas, tal qual um atravessamento transversal de notas menores da escala musical, referidas por Erin Manning (2016). A abertura desse entre-lugar intervalar (BHABHA, 2005) é uma multicamada conectiva de implicações e estratégias – como nossa Rede NeuroMiofascial (MYERS, 2020) – vital no momento presente, atravessando dicotomias rumo a modos mais abrangentes, igualitários e diversos em todos os níveis.

É neste sentido que forças se constituem simultaneamente sob a perspectiva bioquímica (partículas) / biofísica (desde ondas subatômicas a planetárias) e com reverberações e implicações culturais, sociais, políticas etc. Campos de força pulsional engendram micropolíticas de macro consequências e vice-versa. Esta seria uma ecologia somático-política, de fato, ecossomático-político-performativa, uma vez que performa para além da linguagem verbal, enquanto soma (sob perspectiva interna e relacional integrada) (HANNA, 1976) no ambiente pulsional expandido neurodiverso, com reverberações na organização social que deixa de ser *antropologofalocêntrica* e competitiva para ser ecocêntrica, afetiva, compartilhada e solidária.

Imersão implica num espaço-tempo expandido de atividade, que tem várias horas de duração, além de ser realizada como parte de um processo continuado ao longo de semanas, meses e anos. Este é como o tempo neurodiverso num “mundo de texturas” (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 14), distinto do tempo produtivo, linear, acelerado, interrompido e fragmentado. Um exemplo disto, bem como da conexão do tempo neurodiverso com a ecologia profunda, tem sido o eco-ativismo performativo de Greta Thunberg, adolescente com Síndrome de Asperger, que dá palestras e participa de movimentos eco-ativistas em todo o mundo, mas sempre viajando de barco e trem, numa resistência explícita aos modos acelerados que vem poluindo o planeta. Esta neurodiversidade abre a compressão espaço-temporal imposta pelo modernismo, trazendo o repouso e a pausa como recuperação somática fundamental.

Permite-se, assim, a construção gradativa de um lugar ecossomático, por meio da conexão com e escuta a pulsões celulares de corpo todo, no/com o/como ambiente, ao invés de um congelamento aparentemente estável, mas de fato dessensibilizado, forjado por pensamentos abstratos acelerados apartados de um corpo paralisado, ao que Baitello Junior (2012) chama de “pensamento sentado”. Múltiplas pulsões celulares,

por outro lado, criam sabedorias de modos acessíveis a distintos tipos de neuroconstituição, a exemplo do autista, que constrói a experiência no momento presente, sem o acúmulo cognitivo de informação progressiva de um neurotípico (MANNING; MASSUMI, 2014).

Neste *continuum* imersivo expandido, a neurodivergência pode encontrar espaços-tempo ecoperformativos de integração sensorial e social, num contexto finalmente pós-colonial neurodiverso. Afinal, não é suficiente ter acessibilidade ao conhecimento produzido por neurotípicos, mas sim é necessário ter acesso a condições ambientais que permitam e estimulem os neurodivergentes a compartilharem seus próprios modos de criar conhecimento, os quais contribuem para uma crítica anticolonial fundamental a modos neurotípicos hegemônicos. A pesquisa em artes cênicas fundada na prática artística corporalizada tem esse papel social e político anticolonial fundamental de reconhecimento, valorização e estímulo a modos neurodiversos de viver e se relacionar no/com o mundo, expandindo a criatividade em suas possibilidades múltiplas e reafirmando a arte como modo de gerar conhecimento sensível, relevante e cada vez mais transformador em todos os níveis.

Referências Citadas

AGAMBEN, G. **“What is an apparatus?” and other essays**. Meridian, crossing aesthetics. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.

ALBERT, B.; McBRIDE, R.; SEDDON, D. **Perspectives on disability, poverty & technology**. A Report to Healthlink Worldwide and GIC Ltd Overseas Development Group University of East Anglia Norwich. September 2002. Disponível em: https://unipd-centrodirittiumani.it/en/diritti_umani_disabili/Perspectives-on-disability-poverty-technology/31. Acesso em: 11 de junho de 2021.

BAITELLO, N. J. **O Pensamento Sentado**: Sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

BHABHA, K. H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BLUME, H. Neurodiversity: On the neurological underpinnings of geekdom. **The Atlantic**. September 1998. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/09/neurodiversity/305909/>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

BOURSCHEIT, A. Destruição da Amazônia alimenta maior cinturão de algas do planeta. **InfoAmazônia**, 22/03/2021. Disponível em: <https://infoamazonia.org/2021/03/22/destruicao-da-amazonia-alimenta-maior-cinturao-de-algas-do-planeta/>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

BURNS, C.A. Embodiment and embedment: integrating dance/ movement therapy, body psychotherapy, and ecopsychology. **Body, Movement and Dance in Psychotherapy**, volume 7, issue 1 (2012), p. 39-54.

BYERS, E. S.; NICHOLS, S.; VOYER, S. D., REILLY, G. Sexual well-being of a community sample of high-functioning adults on the autism spectrum who have been in a romantic relationship. **Autism**, volume 17, issue 4 (2012), p. 418-433.

CARMO, C. E. O. Entrevista. Salvador BA. 2020.

_____. **Decolonização do currículo de dança**: Perspectivas da deficiência. Mesa com mediação de Anamaria Fernandes. Universidade Federal de Minas Gerais. Ensaio de Dança Fórum#02. 26/11/2021.

CITTON, Y. **The ecology of attention**. Tradução de Barnaby Norman. Cambridge: Polity Press, 2017.

CUSICANQUI, S. R. **Ch'ixinakax utxiwa**: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DINIZ, D. **O que é deficiência?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

DISABLED WORLD. Invisible Disabilities: List and General Information. 15/08/2021. Disponível em: <https://www.disabled-world.com/disability/types/invisible/>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Cena**, n. 32 (2020), Porto Alegre: UFRGS, p. 73-82.

_____. Criatividade, Conexão e Integração: Uma Introdução à Obra de Irmgard Bartenieff. In: BOLSANELLO, D. (org.). *In: Em Pleno Corpo*: Educação Somática, Movimento e Saúde. 2a ed. Curitiba: Juruá, 2010, p. 34-48.

_____. Im(V)ersões Corpo Ambiente e a Criação Coreo-Videográfica. **Cena**. Porto Alegre: UFRGS, v. 13 (2013), p. 1-14.

_____. Merger matters: environmental elements as source of somatic-performative research. *In: BIRINGER, Johannes; FENGER, Josephine (orgs.), Tanz der Dinge / Things that Dance*: Jahrbuch TanzForshung 2019. Bielefeld, Germany: Transcript Verlag, p. 27-35.

GEORGE, R.; STOKES, M. A. Sexual orientation in Autism Spectrum Disorder. **Autism Research**, volume 11, issue 1 (2018), p. 133-141.

GRECH, S.; SOLDATIC, K. Disability and colonialism: (dis)encounters and anxious intersectionalities. **Social Identities**. Journal for the Study of Race, Nation and Culture, volume 21, issue 1 (2015), p. 1-5.

HANNA, T. The Field of Somatics. **Somatics**, volume I, issue 1 (Autumn 1976), p. 30-34.

HEIL, J. Beyond form and matter: Toward a choratic reading in/of dance. *In: Society for Dance Research Symposium / Things that Dance* (Gesellschaft für Tanzforschung Symposium / Tanz der Dinge), Karlsruhe, Alemanha, 2018, v. 1, p. 28-29.

HUNTER, L.; RODRÍGUEZ, A. I. H.; CAJIGAS-ROTUNDO, J. C. **Corpo-Grafias**. Vol. 6, n. 6 (enero-diciembre 2019). Tema Ecologias afectivas. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

JOHNSON, D. H. **Diverse bodies, diverse practices: Towards an inclusive Somatics**. Berkeley CA: North Atlantic Books, 2018.

JOHNSON, R. **Embodied social justice**. New York e Londres: Routledge, 2017.

KAFER, Alison. **Feminist, queer, crip**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

LACAN, J. **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performances. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 19 (Dezembro 2012), Corpo e movimento, p 93-99. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

_____. **Seminário Permanente ABRACE ON_Line**, 16/10/2020. Mesa Ensino e Pesquisa das Artes da Cena em Tempos de Pandemia e Caos Político. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kjfb4cuRZ3M&t=5928s>. Acesso em: 16 de outubro de 2020.

LOBO, L. F. **Os infames da história**. Pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MALDONADO-TORRES, N. On the coloniality of being. **Cultural Studies**, volume 21, issue 2-3 (2007), p. 240-270.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas: Um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

MANNING, E. **The minor gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.

MANNING, E.; MASSUMI, B. **Thought in the act**. Passagens in the ecology of experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MARDER, Michael. **Plant-thinking**: A philosophy of vegetal life. New York: Columbia University Press, 2013.

MATOS, L. **Dança e Diferença**: Cartografia de múltiplos corpos. Salvador: EDUFBA, 2012.

MATTESON, M. M. Earth turning: Ecosomatic exploration and social action community art option 3, community engagement project. **Expressive Therapies Capstone Theses**. 75. Cambridge, Massachusetts: Lesley University, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/75. Acesso em: 16 de novembro de 2019.

McRUER, Robert. **Crip Theory**: Cultural signs of queerness and disability. New York: New York University Press, 2006.

MEEHAN, E.; CARTER, B. Moving with pain: What principles from somatic practices can offer to people living with chronic pain. **Frontiers in Psychology**, 25 January 2021. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.620381/full>. Acesso em: 19 de julho de 2021.

MIGNOLO, W. **The Darker Side of the Renaissance**: Literacy, Territoriality, and Colonization. 2nd edn. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

MIRANDA, R. Apresentação. In: FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002, p. 17-21.

MOTEN, F. ; HARNEY, S. **The Undercommons**: Fugitive Planning and Black Study. New York: Minor Compositions, 2013.

MYERS, T. NeuroMyofascial Web. **Somatic Movement Summit**, 08 de maio de 2020. Apresentado em: www.courses.futurelifefor-now.com

NELSON, R. **Practice as Research in The Arts**. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

PURCELL-GATES, L. Disability and object ontologies: Covid-19 and Corina Duyn's practice of re-enabling. **2021 International Conference of the International Federation for Theatre Research**. Online event com sede em Galway, Irlanda. Performance & Disability Working Group. 12-16/07/2021.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

SANTOS, B. S. **The end of the cognitive empire**: The coming of age of epistemologies of the south. Durham: Duke University Press, 2018.

_____. **Um discurso sobre as ciências**. 7a ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SAVARESE, R. J. Toward a Postcolonial Neurology Autism, Tito Mukhopadhyay, and a

New Geo-poetics of the Body. **Journal of Literary & Cultural Disability Studies**, volume 4, issue 3 (2010), p. 273–290.

SCARRY, E. **The body in pain**: The making and unmaking of the world. New York: Oxford University Press, 1985.

SESSIONS, G. **Deep ecology for the twenty-first century**. Readings on the philosophy and practice of the new environmentalism. Boulder: Shambhala, 1995.

SINGER, J. ‘Why can’t you be normal for once in your life?’ from a ‘problem with no name’ to the emergence of a new category of difference. *In*: CORKER, M.; FRENCH, S. (orgs.). **Disability discourse**. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1999, p. 59-67.

SHELDON, R. Form/Matter/Chora: Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism. *In*: GRUSIN, Richard (org.). **The Non-Human Turn**. Minneapolis: University of Minnesota, 2015.

SKLIAR, C. A invenção e a exclusão da alteridade “deficiente” a partir dos significados da normalidade. **Educação & Realidade**, volume 24, n. 1 (jul./dez. 1999), p. 15-32.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

PRÁTICAS PERFORMATIVAS EM ESPAÇOS FORMAIS E NÃO FORMAIS DE ENSINO: TROCAS E PROPOSTAS NO INTERIOR DE MINAS GERAIS

Ana Paula Gomes da Rocha¹
Elielson Rodrigues Nascimento²
Francisco Laécio Araújo de Holanda³
Jéssica Seina Egoshi⁴
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi⁵

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.16

Resumo: O presente texto é fruto da mesa temática com o mesmo título supracitado, apresentada na ABRACE em 2021. Tal trabalho irá analisar diferentes experiências artístico-performativas em âmbito escolar em cidades do interior mineiro, a saber, Barbacena e São João del-Rei, cidades turísticas, cujos espaços foram tombados pelo IPHAN na condição de patrimônios históricos. Parte do recorte da pesquisa nas cidades mineiras supracitadas se refere à união entre a prática performativa no circuito histórico – localizado nas áreas centrais das cidades – e os lugares, cuja ideia de patrimônio arquitetônico oficial não chega, tais como as periferias e *outras beiras*. O delineamento deste trabalho se refere também ao caráter interinstitucional dos projetos educacionais realizados a partir do programa PIBID Artes, ocorridos em duas universidades federais, UFOP e UFSJ, e, no caso de Barbacena, os projetos de

¹ Mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Federal de Ouro Preto (UFOP).

² Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Federal de Ouro Preto (UFOP).

³ Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Federal de Ouro Preto (UFOP).

⁴ Graduanda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Orientada pelo Professor Marcelo Rocco. Bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa da UFOP (PIP-1S/UFOP N° 17/2020).

⁵ Professor Doutor do curso de Artes Cênicas (DEART) na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor Permanente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFOP. Professor Colaborador PPG Artes (UFMG).

ensino performativo ocorreram em um Núcleo de Estudos e Produção em Teatro, denominado NET, que integra o Instituto Curupira. Desse modo, traçou-se uma discussão acerca das noções de experiência como algo que passa pela pele dos alunos a partir da abordagem artístico-pedagógica, realizada em escolas públicas por discentes do ensino fundamental, médio e em espaços não formais de ensino, cujas proposições caminharam entre a autoria e o protagonismo dos alunos, a partir de criações cênicas derivadas de provocações de docentes coautores deste trabalho. Neste espectro, as noções de performatividade referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer-discente e o espectador dividem a presença no mesmo ambiente. Neste lugar, cria-se uma porosidade entre a noção de “vida” e o que é próprio da linguagem cênica, pois as fronteiras na relação palco-plateia, ator-performer, real-ficcional, se diluem (Féral, 2008).

Palavra-chave: Arte-educação; Experiência; Performatividade.

Abstract: This article is the result of the thematic table with the same title mentioned above, presented at ABRACE in 2021. This work will analyze different artistic-performative experiences in schools in cities in the interior of Minas Gerais, namely, Barbacena, São João del-Rei, tourist cities, whose spaces were listed by IPHAN as historical heritage. Part of the research cutout in the aforementioned cities in Minas Gerais refers to the union between the performative practice in the historical circuit – located in the central areas of the cities – and places, whose idea of official architectural heritage does not reach, such as the peripheries and other borders. The design of this work also refers to the interinstitutional character of the educational projects carried out from the PIBID Artes program, which took place in two federal universities, UFOP and UFSJ, and, in the case of Barbacena, the performative teaching projects took place in a Center for Studies and Theater production, called NET, which integrates the Curupira Institute. In this way, a discussion about the notions of experience as something that passes through the skin of the students was outlined, based on the artistic-pedagogical approach, carried out in public schools by students of elementary and secondary education and in non-formal teaching spaces, whose propositions they walked between the authorship and the protagonism of the students, from scenic creations derived from the provocations of teachers who co-authored this work. In this spectrum, the notions of performativity refer, in part, to the awareness of a shared space, of a place of communion in which the performer-student and the spectator

share presence in the same environment. In this place, a porosity is created between the notion of “life” and what is characteristic of scenic language, as the boundaries in the stage-audience, actor-performer, real-fictional relationship are diluted (Féral, 2008).

Keywords: Art education; Experience; performativity.

Sobre os eixos norteadores da mesa temática

O presente trabalho parte do grupo de pesquisa denominado *Urbanidades: Intervenções na Cidade*, atualmente formado por um docente e por seus orientandos e sua orientanda, discentes do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e uma orientanda de Iniciação Científica da graduação no bacharelado em Artes Cênicas da mesma universidade, em Ouro Preto, Minas Gerais. Como o trabalho apresenta diferentes frentes de pesquisa, em que cada autoria da mesa trouxe uma perspectiva diversificada acerca do objeto, iremos traçar brevemente, os denominadores que aproximam tais abordagens.

Sobre essas colocações, o que interessa a esta pesquisa são as noções de performatividade como possibilidades metodológicas no campo educacional em espaços formais e não formais de ensino. Sendo assim, os trabalhos analisados a seguir partem da concepção da performatividade como um eixo norteador contemporâneo frente às fórmulas gastas e, excessivamente, conteudísticas do ensino. Neste caminho, a pesquisa realizada visa mostrar parte das características e das várias faces que tem a performatividade e o reconhecimento desse elemento na arte contemporânea. A partir disso, tal trabalho procura meios para se pensar o teatro performativo como método de ensino teatral, uma vez que, no período presente, o teatro contemporâneo se mostra maior do que a restrita estrutura aristotélica; e que por isso, não apenas o teatro, mas também o seu ensino está passando por uma reestruturação. Assim, por meio de pesquisa bibliográfica, análise de vários trabalhos e estudos de caso relacionados ao tema, torna-se possível perceber que a presença das noções de performatividade nas variadas áreas do conhecimento, sendo vista como ferramenta de emancipação do sujeito, este, mergulhado no seu contexto histórico e socioeconômico.

Segundo Féral (2008), a performatividade foge do lugar comum da corporeidade diária, criando mecanismos de movimentos contínuos, diluindo

fronteiras aparentemente permanentes. Exemplificando melhor, tal linguagem busca desestabilizar as diferenças anteriormente claras de condução do cotidiano, partindo da experiência corporal como mote para a transgressão espacial (FERNANDES, 2013). Neste aspecto, não interessa ao teatro performativo a noção de obras acabadas, prontas para serem degustadas por um público pagante, mas sim, gerar a participação por meio da afetação física. Ele recusa os códigos já conhecidos, promovendo matrizes potentes de expressão, e, conseqüentemente, configurando possibilidades de pensamento não pautadas apenas no verbo.

Neste caminho, o licenciando em Teatro tem que ter acesso aos outros tipos de linguagens artísticas, tais como a dança, música, cinema, artes plásticas. Para que isso aconteça, é necessário que ele estude, planeje e organize, transformando toda a sua aprendizagem e experiência em feitura nos espaços de ensino. Cabe a este licenciando, que virá a ser educador teatral, estar conectado com as transformações do mundo atual, cada vez mais complexo e diversificado. A arte deve ser pensada como um lugar de compromisso, como um espaço estimulante que promova a troca de reflexão, que abarque o conhecimento, a experimentação e o desenvolvimento humano. Neste sentido, ao fazermos um diálogo entre o teatro performativo e a educação teatral, faz-se necessário refletirmos sobre os discursos e práticas adotadas atualmente para tal ensino, devendo corresponder às necessidades abordadas pelo teatro contemporâneo.

Logo, o teatro performativo como possibilidade metodológica de ensino pressupõe as noções de corpos produtores de ações, não pautados apenas na narrativa mimética, mas sim, em um discurso pessoal, autobiográfico, que possa abrir margens para múltiplas significações e interpretações na prática performática. A ideia de promover um diálogo entre teatro performativo e o ensino teatral possibilita um lugar de intersecções de alteridades e de subjetividades. Como o teatro performativo tem uma aproximação entre vida e arte, o mesmo possibilita que haja múltiplas manifestações éticas, morais, culturais, pessoais do sujeito. Isto é, os alunos licenciandos, em seus processos de criações, podem buscar estímulos coerentes com suas vidas cotidianas.

Partindo desses pressupostos, abordaremos duas experiências de ensino performativo, sendo eles: a) Uma experiência de ensino em espaço formal na cidade de São João del Rei, partindo de uma pesquisa do PIBID ARTES da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ); b) Uma experiência em espaço não formal de Ensino na cidade de Barbacena;

Experiência nº 1 - Libere O Seu Corpo Vem Pro Funk, Vem Dançar: Processos de Criação Cênica Na Escola

O olhar do outro fere a imagem que eu tenho de mim. Negros, funkeiros, homossexuais e mulheres ainda são mortos vítimas de olhares, vítimas de ataques e reféns dos preconceitos que ainda teimam em existir. Através do exercício de pesquisa-ação, propus-me a investigar no contexto escolar, as relações do corpo com a educação. Diante das observações, constatei algumas evidências e comportamentos tidos como coercitivos no que concerne à organização do cotidiano escolar. No entanto, as observações também possibilitaram novos caminhos de compreensão desse sistema. Utilizando a performance e o lugar da experiência como mote do trabalho pude adentrar nas ânsias e desejos dos alunos em relação a si mesmos e ao ensino. Embalados pelo som das favelas, pelo lirismo e força da expressão popular cultural, evidenciou a cena não só o *funk melody*, mas as possibilidade de ressignificação do espaço escolar e o corpo dos alunos, por meio de uma experiência em trânsito que compreende a performance.

O trabalho foi desenvolvido a partir do projeto “A performatividade, o jogo teatral e a sustentabilidade na escola” da qual um dos autores foi bolsista no ano de 2014, pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Durante o processo como bolsista o morro veio abaixo, ganhou vez e voz e sua representatividade transcendeu as letras de funk, os guetos e os muros da escola. Fala-se de uma história real, marcada no corpo de jovens estudantes de uma escola periférica da rede estadual do ensino fundamental da cidade de São João del Rei. Presentifica-se histórias que são deles, minhas e de todo povo brasileiro que ainda (sobre)vive para contar sobre exclusão, preconceito, e um ensino escolar falido, que não responde às necessidades dos alunos, professores e escola.

Atraído por pesquisar possibilidades outras de educação e caminhos que compreendam e dialoguem com elementos da performance, abandono, assim, a primeira pessoa do singular e proponho a pensar com os alunos qual seria a relação entre o funk, performance e escola, tendo com plano de fundo outras questões, como: violência, preconceito racial, homofobia e sexualidade. Os experimentos, discussões e a reapropriação do espaço escolar, viabilizou processos cênicos performativos que desconstruíam as formas cristalizadas de ensino da arte na escola, dando visibilidade aos alunos por meio dos processos e experimentações. Tais ações possibilitaram-lhes

viver e imprimir no próprio corpo outras marcas e apresentar a toda comunidade escolar uma narrativa que antes renegava e/ou causava estranhamento. Sem pedir licença os alunos escancararam os portões da escola, fazendo a entender que “favela não é só crime, favela também é arte e isso está provado, ouvindo em toda parte” (Mr. CATRA, 1999). Por meio da apreciação das músicas e da exposição diante das atividades teatrais e exercícios performáticos, a escola foi familiarizando-se com o que antes era tido como estranho e renegado. A noção de educação sempre esteve na contramão de um ideal de pensar o corpo como componente dentro do processo ensino-aprendizagem; pelo contrário, ao longo do tempo, como nos aponta Foucault (1997), na escola, a ênfase da educação tem se processado sobre o corpo e seu controle sistematizado pelas estruturas de poder. Os alunos educados e obedientes eram aqueles que simplesmente não se moviam. A escola, para garantir a aprendizagem dos conteúdos, habilidades e valores necessários à socialização do aluno, utilizava de um modelo calcado na disciplina do corpo.

Esse modelo, para Foucault (1997), assemelha-se às estruturas dos quartéis, conventos e prisões: as filas de ordem crescente, as palmatórias e o grito como elemento de poder e dominação. Carmen Soares (2002) expõe em seu livro “Imagens da educação no corpo”, um estudo histórico de como o corpo, ao longo dos séculos, foi vítima de restrições e imposições através da ginástica que acreditavam ser elemento de correção e educação. Vigarello (1978), nesse sentido, aponta que, “os corpos que se desviam dos padrões de uma normalidade utilitária não interessam. Desde a infância, ou melhor, sobretudo nela, deve incidir uma educação que privilegie a retidão corporal que mantenham os corpos aprumados, retos em verticalidade” (apud SOARES, 2002 p.18).

Podemos perceber, ao longo da história, que a liberdade corporal e o excesso de movimento sempre foram vistos como algo ameaçador, “o corpo deve apresentar e afirmar ações previsíveis, controladas que demonstrem seu útil aproveitamento no dia a dia” (SOARES, 2002 p.26). Mesmo nos dias de hoje, constantemente, os alunos indisciplinados são vistos como aqueles que mais se movimentam ou que não se adequam às restrições corporais impostas pela escola. Freire (1991) insiste, por outro lado, que a escola não deve conceber uma educação que restrinja a liberdade, mas, sim, proporcionar o aprendizado no espaço da liberdade, propondo uma educação de corpo inteiro. É de fundamental importância, deste modo, compreender corpo e mente como componentes que integram um único organismo que, uma vez dentro da escola, deve ser visto como um elemento de emancipação do aluno: “Sugiro que, a

cada início de ano letivo, por ocasião das matrículas, também o corpo das crianças seja matriculado” (FREIRE, 1991 p. 14).

Pensar a performance no contexto escolar implica em ação, “uma forma de organização pautado pela experiência coletiva” e o fazer. “Pois na performance não há conteúdo predeterminado, nem programa ou currículo que se sustente sem os participantes do processo de ensinar-aprender” (ICLE, BONATTO, 2017, p.01). O lugar transitório da performance potencializa e reforça a discussão que propunha aos alunos; antes de mais nada precisávamos estarmos inseridos no processo, pois “na performance fazemos alguma coisa que nos permite refazer-nos a nós mesmos [...] um meio para desestabilizar aquilo que nós e nossos alunos sabemos sobre a escola” (ICLE; BONATTO, 2017, p. 09). O que acontece, então, com esse corpo, ao entrar para a escola, experienciando, pois, uma outra forma de aprendizado?

Notas sobre o processo

Na primeira etapa do trabalho, através de reportagens, matérias de jornais e letras de *funk*, analisamos, discutimos e realizamos experimentos sobre as relações de poder que se mostram nas entrelinhas desses discursos oficiais. As experimentações resultaram em pequenas cenas ou imagens que se apropriaram do contexto escolar, permitindo-os perceber o quanto a escola desconsiderava o tema e o aluno em sua plenitude, submetendo-o a um lugar que ainda é de opressão e imposição do saber. Os alunos ficaram surpresos com a possibilidade de sugerir o material a ser trabalhado e, com um olhar minucioso, experimentaram no corpo cenas impressas em letras de *funk*. Este, antes aprisionado e renegado, passou a ser o principal elemento pelo qual o aluno vivenciava e aprendia. Foucault (1997), ao tratar do controle, evidencia que este não se faz apenas através da consciência ou da ideologia, mas também no corpo e com o corpo.

Das insatisfações vividas no corpo passamos por diversos preconceitos: racial, musical e sexual. As discussões traziam desdobramentos cada vez mais ricos e interessantes e, pela primeira vez, conseguia-se ver os alunos representados, falando de sua realidade, do preconceito sofrido por serem negros, alunos de uma escola de periferia e também do preconceito dentro da escola, exercido entre eles e legitimado pelos professores. Os alunos começaram, aos poucos, a perceber que a mudança deveria iniciar neles mesmos, o que reverberou em comportamentos até então inéditos. Por diversas vezes notava-se alunos que tomaram o lugar do discurso, saindo

da margem: “Se dançamos funk é porque somos funkeiros e não tem nada mais além disso” (CIDINHO & DOCA, 1995). Ser funkeiro não era sinônimo de bandido, ser negro não era mais motivo de vergonha. Os processos cênicos performativos ressoaram pela escola, os alunos tinham saído de suas carteiras enfileiradas, colocando-se frente a um discurso sociopolítico, discutindo os problemas do seu cotidiano e suas possíveis soluções, inspirados nas letras de *funk* e nos comportamentos vivenciados dia a dia. A *performance* é uma linguagem artística que chama o ator-performer para o embate. Antes de voltar-se para o outro, ela imerge nos questionamentos e indagações daquele que a pratica. Desse modo, a ação performática é o reflexo exteriorizado das transformações que trazemos conosco. “Todo o trabalho da *performance* começa e termina pelo corpo” (SCHECHNER, 2010 p.338).

Segundo Foucault (1997), o controle se faz através da consciência, da ideologia e do corpo. Podemos afirmar que o modelo de ensino hoje ainda é um reflexo das relações de poder e foi justamente com o intuito de romper com este padrão, que a eleição da *performance*, se mostrou como um dos instrumentos artísticos eficazes para a desconstrução da estrutura linear estruturalista tão presente no ensino da Artes. Quais são, afinal, as possibilidades de transformação das práticas pedagógicas a partir da *performance*? Pode a sala de aula se estabelecer como espaço de experimentação?

Frente à importância de colocar os alunos presentificados em seus questionamentos, estes foram indagados com a pergunta: “O que te incomoda na escola?”. De início obtivemos respostas insubstanciais, apontando o problema sempre a outrem. Foi sugerido que eles trouxessem os problemas para si e colocassem no corpo. Gilberto Icle (2012) elucida que é preciso pensar não só na transmissão do conteúdo; o que é arte ou quem são os artistas, uma pedagogia em arte deve levar em consideração a criação. O referido autor discorre sobre as práticas na escola e como elas têm sido desvinculadas do aludido fato. “O que é uma aula de arte senão um processo criativo no qual existe uma reconfiguração constante dos modos de pensar, dos papéis de sujeito, das posições de poder?” (ICLE, 2012, p. 19). Compreendemos que o intuito é realocar a arte do âmbito somente de um lugar de apreciação passando o indivíduo a se relacionar, produzir e consumir arte. Quando os alunos trazem as questões para o corpo, posicionando-se diante delas e procurando formas eficazes de solucioná-las estamos em um processo que desestabiliza um sistema de controle e poder e envolve todos em um processo de “ensino-criação”. Apresentam-se aqui dois processos cênicos que foram construídos a partir das divagações e experimentações dos alunos, são eles:

Yes, nós temos banana

O preconceito contra o negro não se limita só ao *funk*, estende-se a outras esferas, tais como o futebol. A performance/instalação ancora-se em acontecimentos racistas no âmbito do esporte, tal como o fato de um torcedor ter jogado uma banana ao jogador Daniel Alves e as ofensas ao goleiro do Grêmio. A performance/instalação “*Yes, nós temos banana*” traz uma reflexão sobre o preconceito e os xingamentos aos negros. O nome apropria-se da marcha de carnaval de 1938, composição de Braguinha, utilizamos do tom sarcástico e do deboche. Tomamos um elemento que é ofensivo e o transformamos em um elemento de combate e reflexão. De longe se podia ver um aluno (negro), sentado em uma cadeira e acorrentado com 12 metros de correntes. A imagem assemelhava-se ao período da escravidão. Acima do aluno-performer, um cartaz escrito: “Alimente os animais” e, ao lado, uma mesa repleta de bananas que eram oferecidas aos visitantes com um cartão que dizia: “Até quando você vai alimentar o seu preconceito?”. Também na performance/instalação imagens impressas e fixadas na parede, como: Desenho graffite da Monalisa, de Da Vinci dançando *funk*; desenhos de bailes *funk*; silhueta de uma pessoa negra com penteado *black power*; ícones de porta de banheiro (dois meninos de mãos dadas, duas meninas de mãos dadas). Frases extraídas de letras de músicas de *funk* agregaram-se à cena, tais como: “Funk é diversão”; “Não me bate doutor, porque eu sou de batalha”; “Eu acho que o senhor está cometendo uma falha, se dançamos funk é porque somos funkeiros”; “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”; “Eu só quero é ser feliz e andar tranquilamente na favela onde eu nasci”; “Apanhei do meu pai, apanhei da polícia, apanhei da mídia, apanhei da vida”. Utilizamos também vários elementos que perseguem a imagem dos negros ao longo da história: as correntes do período da escravidão, os xingamentos pejorativos e comparações a animais.

Se dançamos funk é porque somos funkeiros

O *funk*, assim como o negro, sempre esteve ligado à marginalização. Esta *performance* teve como objetivo desmistificar a relação do negro e do funkeiro com o crime, ser funkeiro ou negro não é sinônimo de ser bandido, marginal ou traficante. “Tire seu preconceito do nosso caminho que queremos passar com a nossa cor e com a nossa música” foi o mote para a construção da instalação. Carteiras e cadeiras escolares foram arrastadas e empilhadas umas sobre as outras formando um “paredão” coberto por um tecido preto que serviu de fundo para a instalação. O tecido abrigava

cartazes com os seguintes dizeres: “Arquiteto Negro”; “Presidenta Negra”; “Ator Negro”; “Empresária Negra”; “Juíza Negra”. À frente, sete alunas-performers, cada uma com uma placa: “Empregada doméstica”; “Manicure”; “Vendedora ambulante”; “Garçonete”; “Gari”; “Cozinheira”; “Pedreiro”; que eram mostradas aos visitantes. No verso das placas (quando viradas), formava-se a frase: “Não queremos estar mais SÓ nesses lugares”. O silêncio dos visitantes frente à performance ratificava a reflexão sobre os papéis sociais pré-estabelecidos aos negros.

Toma-se, então, mais uma vez, o *funk* como o enunciador para dizer que, de todo esse emaranhado de relações não se sobressaiu “nem melhores, nem piores: apenas diferentes (MC MARCINHO, 2008)”. E da diferença e hibridez que o *funk* já convive tão bem, devemos agregar aquilo que nos foi útil, procurando respeitar o que não nos serve ou cabe. Ouso a dizer que o funk e a performance apresentam estreitamentos potentes, ambos convivem harmoniosos com a diferença e têm a capacidade de agregar processos, linguagens e culturas, hibridizam-se e potencializam-se. O trabalho realizado pelos alunos se alimenta de toda essa potência e busca pensar o processo de ensino-aprendizagem pelo viés da experiência. As performances/instalações criaram imagens que revelaram o silêncio e o grito dos excluídos. Ainda que por uma única vez, a escola tornou-se propriedade dos alunos: as carteiras perderam as formas, os corpos se desprenderam de uma silhueta que já não lhe era mais útil, o quadro negro transformou-se em um espaço de exposição de questionamentos que correspondiam a quem se propunham e a voz dos alunos, mais do que o som das músicas de *funk*, puderam ser ouvidas e ecoaram por toda a escola, que, com certeza, não é mais a mesma.

Experiência nº 2 - Projeto Vivência Curupira - A performance no espaço não-formal de educação

O Instituto Curupira é uma Escola Alternativa de Educação Ambiental, com enfoque na Educação/Circulação Artística e Cultural e Pesquisa Científica Aplicada. Os trabalhos dessa instituição são voltados para a democracia de acesso à arte em Barbacena e região, valorização e luta indígena no norte de Minas Gerais, pesquisa ambiental e ecológica em Campinas e Massachussets (EUA). O instituto possui a direção de Delton Mendes e o NET (Núcleo de Estudos em Teatro) conta com a participação de jovens com idade de 16 a 21 anos, que cursam o Ensino Médio e o Curso Superior de Tecnologia em Gestão Ambiental. Para tanto, foi adotada uma linha de pesquisa transdisciplinar artística, que trouxe ao Instituto Curupira – espaço

não-formal de educação – questionamentos a respeito da atuação do artista da cena e a sua relação com a sustentabilidade conforme proposto pelo Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Cultura e Sustentabilidade sob a coordenação do Prof. Dr. Adilson Siqueira.

A pesquisa transdisciplinar nos apresenta a possibilidade de aprender e desenvolver novos conhecimentos através da interação de áreas distintas e rompe com o pensamento de que conteúdos são descontextualizados da vida. Com isso, defende o quanto a fragmentação das disciplinas se tornou obsoleta na atualidade e que o saber se constrói a partir da perspectiva ternária na qual uma determinada disciplina contribui diretamente com outra, sugerindo a participação e o diálogo de sujeitos de diferentes áreas do conhecimento em um único projeto.

Ao aproximar conteúdos e experiências cognitivas, é possível produzir novas organizações de conhecimento, este que não se fecha apenas em uma forma racional e intelectual a respeito da realidade, porque a transdisciplinaridade contempla também a integração com o sentimento, o ambiente físico e a natureza, com as pessoas em geral, uma intervenção direta na sociedade, entre outros. Gerando assim, novas formas de investigação nas artes, ciências naturais, ciências sociais e/ou humanidades; e, também, “obtendo avaliações que estão abertas a pluralidade de linguagens, instrumentos, olhares, análises, sínteses enriquecedoras e a diversidade de pontos de vistas” (MORAES, 2010).

Concomitante ao pensamento transdisciplinar supracitado, em termos de experiência pedagógica, a *Performance* foi escolhida mediante a observação do grupo pela atriz-performer e autora desse projeto, que percebeu uma necessidade de atravessar as fronteiras do teatro textocêntrico antes trabalhada, o que possibilitou o rompimento da ideia de um processo de criação focado apenas no texto dramático (leitura do texto, identificação com o personagem, as circunstâncias dadas oferecidas pelo autor, entre outros) e no espaço fechado de ensaio e encenação.

Por conseguinte, tratando-se da relação entre o âmbito da Educação em espaço não-formal e a caracterização do papel da *Performance*, esse entrelaçamento fora assimilado e compreendido como um artefato formativo da experiência, que favorece a enunciação do fazer e da expressão artística como o próprio ato em potência criativa e educativa.

Dessa forma, a *Performance*, como meio operante para a educação, que nos apresenta o conceito do corpo enquanto experiência, o aprendizado através da vivência,

do fazer, do afetar e ser afetado, dialoga diretamente com outros termos técnicos abordados nessa vivência transdisciplinar: a experiência somática-performativa, a eco-poética e a performatividade. O entrelaçamento desses conhecimentos resultou na realização de atividades tanto em ambientes artificiais (centro da cidade e ruas) quanto naturais (cachoeira). A educação somática ganhou forma na segunda metade do século XX e diz respeito a intervenções artísticas através da compreensão e consciência corporal do indivíduo, que tem como eixo fatores *psico-corporais*, a busca da melhoria física, desvencilhamento de hábitos, a apropriação de habilidades corporais como forma de alcançar êxitos em movimentos, entre outros.

A partir disso, ao mesmo tempo em que é apresentado e compartilhado um modo diferente de fazer determinada Arte, o participante está totalmente integrado e atento às necessidades do próprio corpo, como por exemplo: realiza-se uma performance correndo ao redor de uma fonte, um dos performers precisa cair e deitar no chão rapidamente. Até aí parece algo simples e normal, mas, se for olhar esse ato partindo da pesquisa somático-performativa, além de realizar uma performance, o performer precisa trabalhar sua atenção, adquirir habilidades para queda, conhecer a cartografia do espaço e dialogar com a ação de fato.

Como o Projeto Vivência Curupira se propôs a conhecer um novo processo de criação e, também, adquirir uma identidade nova e singular, a eco-poética é escolhida com a intenção de agregar valores. Além de ser um termo que é guiado pela corporeidade do artista a fim de elaborar uma nova técnica, eco-poética vem do neologismo *ecopoiesis* criado pelo geneticista e biofísico canadense Robert Haynes (1990), *eco* = casa e *poiesis* = produção. Basicamente, *ecopoiesis* refere-se à criação de um ecossistema sustentável em planetas sem vida, ou seja, é a possibilidade de produzir novos fazeres artísticos.

Ao estar integrado com a experiência somática, eco-poética e o meio ambiente, o *modus operandi* de todo o processo das atividades está abarcado em uma perspectiva de sustentabilidade e abrange a ecologia profunda de Guattari, o que proporciona uma educação de corpo inteiro. Esse termo eco-poético se refere ao “envolvimento dos artistas da cena e do corpo com a Agenda Sustentável não do ponto de vista do engajamento militante em causas pontuais ou não, mas de revisão de seus processos, técnicas e poéticas a partir de uma corporeidade eco-poética (SIQUEIRA, 2010)”.

Esse modo de pensar está ligado às práxis ecológicas evocadas por Guattari (1990), que contribuem para a formação do sujeito ecológico. Seu pensamento ecosófico é definido por três ecologias que se articulam a questões ético-políticas:

ecologia subjetiva ou mental, ecologia social e a ecologia do meio ambiente. Essas ecologias dizem respeito à concepção e relação do sujeito com seu corpo, à reconstrução da relação do homem com o *socius* e com o meio ambiente. A intervenção somático-performativa no campo da educação aqui evidenciada está ligada diretamente à consciência planetária e à “subjetividade humana, as relações sociais e a natureza” (GUATARI, 1990, p. 08). Ao mesmo tempo em que ela oferece aos participantes uma oportunidade de conhecer o processo de criação performativo, proporciona a consciência de o seu estar em e na sua comunidade; de maneira que o ato de fazer se transforma na própria ação de se apresentar performativamente, e esse é o objetivo desse artigo. “A performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz.” (SETENTA, 2006, p.84).

Como o corpo é reflexo da cultura que absorvemos na sociedade e da educação, o meio onde vivemos também propicia determinados comportamentos que são aceitos ou não socialmente. Dessa forma, a escolha por adotar a *Performance* no projeto também teve a intenção de provocar a construção corporal da própria história dos participantes e do público no quesito social e político. Sendo o corpo e a educação construídos social e politicamente, eles podem ser reconstruídos, mostrando ao indivíduo o quanto é importante transformar a realidade e romper com um tipo de escola que por muito tempo privou as pessoas de conhecerem a paixão, o prazer, o corpo.

O papel da Performance na Educação Não-Formal

Para o diretor teatral e pesquisador Richard Schechner, a *performance* inclui tanto práticas cênicas quanto a vida cotidiana e social. Para ele, “‘realizar performance’ também poder ser entendido como: sendo, fazendo, mostrar fazer e explicar o ‘mostrar fazendo’”(2006, p.28). Com Féral, tem-se o pensamento de que o sentido da representação não é o mais importante, e sim a condição do “aqui e agora” de um evento, que é apresentado em um espaço não repetível. Para isso, o performer evidencia suas fragilidades, sua subjetividade por meio de impulsos, e se mostra para um público – e o afeta, favorecendo uma imaginação flutuante e incrivelmente ativa. “Ela coloca em cena, com esse fim, o processo. Ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas)” (FÉRAL, 2008, p.203).

Segundo Contente (2012, p.51), a performance contemporânea está além do corpo semiótico, portador de significados. O corpo atual e real – ocupador de espaços

– não está situado apenas na fenomenologia, na ficção. O estado da presença corporal deixa de ser dicotômico e se torna oscilatório, estando inteiramente envolvido no ato performativo. Dessa maneira, a partilha dos sentidos/ do sensível ganha uma visibilidade não apenas estética e artística, política e social, mas, também, poética e cultural. Este pensamento se adequa ao objetivo desta pesquisa e fortalece a coletividade da *performance*, evidenciando que o corpo em performance aqui atribuído está aberto e predisposto a ser recebedor, dinamizador e transmissor de sentidos.

Assimilando esses pensamentos à práxis pedagógica, vale salientar e fortalecer o quanto a performance rompe com as amarras da educação no corpo moldada pelo mundo externo e recupera o ímpeto gerativo da expressão artística e natural, questionando, dessa forma, os comportamentos fabricados e construídos socialmente. A Performance possui uma qualidade lúdica capaz de trazer através do jogo negociações para a educação.

Enquadramento empírico – Projeto Vivência Curupira

Nos primeiros encontros com o Núcleo de Estudos em Teatro do Instituto Curupira constatou-se a forte necessidade de expansão das práticas de criação cênica e do importante contato com outros estilos do fazer teatral. Assim sendo, os integrantes do grupo compartilharam um momento de transformação, a busca por uma identidade própria, e, assim, se abriu a uma nova provocação de linguagem artístico-cultural, convocando seus jovens-artistas a se conhecerem, e, também, provocando as pessoas/ transeuntes/público à resposta, à intervenção.

Nesse processo de partilhar o fazer do artista cênico com um grupo de jovens artistas, é possível evidenciar implicações políticas e estéticas capazes de romper com os próprios modelos pré-estabelecidos da educação, tais como: dinamismo na exposição verbal, atenção e cuidado diante de um novo aprendizado, estilos novos de comportamentos, predisposição para dialogar politicamente com a comunidade, abertura para a pesquisa e informação, entre outros. É nesse ponto que se junta o conceito de performatividade ao de performance. Então, em situação performática, o Núcleo de Estudos em Teatro do Instituto Curupira teve a possibilidade de estudar processos, métodos e procedimentos *como* performance.

Contextualizando a experiência

A partir da necessidade do grupo de conhecer processos de criação cênico-

educativa, investigar diferentes tipos de espaços como intervenção, e, também, explorar os estados de prontidão do participante-performer “com ele mesmo, o espaço e os outros”, foi possível realizar a seleção dos locais a ser abordado e escolher temas e/ou subtextos com o intuito de encontrar possibilidades do espaço como gerador de imagens/práticas performáticas. A essa ideia foi somada à proposta somático-performativa de Ciane Fernandes (2014, p.82), que nos impulsiona a diluir as fronteiras de linguagens antes separadas que bloqueiam o fluir da vida, da arte e da pesquisa. Assim, a *Performance* e a Educação, ambas em constante transformação, baseiam-se na experiência transpessoal, intuitiva, sensorial e integrada, que ao se mover, a experiência e educação somática se constituem no ato.

Com isso, foram utilizados dois tipos de recepção inerentes da performance: performar para espectadores e sem espectadores. O que engrandeceu a escolha de realizar atividades no fluxo de espaços artificiais e urbanos (praça/ centro da cidade/ farmácia), espaços abertos e naturais (cachoeira) e o ambiente fechado (estúdio de reunião). Ademais, o trabalho com a corporeidade dos envolvidos foi um importante sinalizador da experiência somático-performativa e educativa, como por exemplo: como me sinto ao realizar determinada ação?/ O que muda na postura física ao se encontrar com transeuntes?/ Qual a contribuição dessas experiências para a conduta pessoal e grupal enquanto jovem e artista? / entre outros.

Então, com essas questões como norte, definiu quatro experimentos performáticos. O primeiro diz respeito à relação do corpo e o espaço. Dando enfoque em um tipo de imersão no cotidiano da cidade, permitindo tanto o reconhecimento e exploração de lugares comuns quanto à percepção do espaço como ponto de partida para encontrar ações, gestos, situações dramáticas de composição, entre outros. Continuando com o roteiro de ações, a segunda experiência foi realizada em meio à natureza, em uma cachoeira. Nesse local foi possível desenvolver uma atividade repleta de afetos, um diálogo efetivo entre o corpo e o ambiente, corpo-ambiente. Acrescentando também, o envolvimento com o elemento água e a terra. Antes, um lugar natural comum longe dos olhos da *performance*.

Já a terceira ação se expandiu ao quesito político, uma inquietação de todos os participantes enquanto cidadãos referentes à sensibilização ecológica para com 16 árvores que foram cortadas bruscamente e substituída no centro da cidade. Foi interessante observar a reação dos participantes-performers e do público, porque essa investigação de rua chegou mais próximo do fluxo de transeuntes, o que proporcionou

o choque com familiares em uma situação inusitada. A última ação também foi compartilhada no espaço urbano, mas teve um tema de ordem nacional e internacional: uma reflexão direta, poética e sensível em relação ao desastre ambiental ocorrido na cidade de Mariana pela empresa SAMARCO e a mineradora VALE, que destruiu não apenas um distrito, mas, também, um rio e alcançou o mar do interior do Espírito Santo. Sendo assim, esses trabalhos turbinaram a relação dos participantes com seu contexto, com a cidade, com os outros e, também, consigo mesmo. Encontrando maneiras poéticas e alternativas ao disseminar um movimento artístico-educativo que engloba tanto questões psicofísicas dos envolvidos quanto identitária, política, social, ambiental, etc.

Considerações finais

Como observamos anteriormente, a performatividade se entrelaça nas pesquisas e experiências supracitadas como um canal aberto para provocar artistas e espectadores, favorecendo as escolhas políticas e sociais da instituição, mas, também, estimulando os participantes a conhecerem uma abordagem performativa do mundo e da educação. A autoconsciência do fazer performativo se faz presente do começo ao fim desta pesquisa, trazendo as ações realizadas em situação de evento; em que o ato em si já é a obra sendo exibida, vivenciada, compartilhada em um jogo profundo. Ao romper com o modelo de ensaio de um espetáculo textocêntrico, a *performance* proporcionou atravessamentos empíricos tanto no sentido de arte pela arte ou arte como vida. Eis o momento de colisões sadias entre presença versus representação no ambiente não formal de educação. De acordo com Richard Schechner, o próprio ato de ensinar pode ser considerado um tipo de *performance*, o que implica o corpo na função de agente e suporte de um saber em processo.

Referências Citadas

CATRA. Favela também é arte. Intérprete: Mr. CATRA. In: **Bonde dos Justos**. Rio de Janeiro: Zambia Fonográfica, 1999. 1 disco sonoro (38 min), Faixa 2 (2min 47s).

CIDINHO & DOCA. Não me bate doutor. Intérprete: CIDINHO & DOCA. In: **Rap das armas**. Rio de Janeiro: Spotlight Records, 1995. 1 disco sonoro.

CONTENTE, Joana I. S. M. **O Ritual Performativo Contemporâneo – A criação da performance artística contemporânea como construção de comunidade**. Dissertação

(Mestrado), Faculdade de Motricidade Humana Universidade Técnica de Lisboa. 2012. 169 páginas.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista do ppg em Artes Cênicas da USP - Sala Preta, v. 8, p. 197-210. 2008.

FERNANDES, Ciane. **O Averso da Travessia: O Espaço-tempo Somático-Performativo**. Revista Performatus. Ed. 9. Ano 2. Março, 2014.

FERNANDES, Sílvia. **Performatividade e Gênese da Cena**. R. Bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 404-419, maio/ago. 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREIRE, J. B. **Educação de corpo inteiro: teoria e prática da educação física**. São Paulo: Scipione, 1991.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

HAYNES, Robert H. **Ecce Ecopoiesis: playing god on Mrs**. New York: Routledge, 1990.

ICLE, Gilberto. O que é pedagogia da Arte? *In*: ICLE, Gilberto (Org.). **Pedagogia da Arte: entre-lugares da escola**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. v. 2. 323p .

_____; BONATTO, Mônica Torres; PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance e Escola**. CADERNOS CEDES (IMPRESSO), v. 37, p. 1-4, 2017.

MORAES, Maria Cândida. **Transdisciplinaridade e educação**. Revista Rizoma Freireano. V.6, 2010.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

_____. **Performer**. *In*: Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.. v.9 p. 333-365, 2010

_____; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner**. R. Educação e Realidade. 35 (2): 23-35. Maio/Agosto 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira et al. **Comunicação Performativa do Corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade**. Doutorado, PUCSP, 2006.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena**. Moringa, João Pessoa, Vol. 1, nº. 1, p. 87-99, 2010.

SOARES, C. L. **Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas: Autores Associados, 2002.

O QUE PODE O TEATRO NA PRISÃO? EXPERIÊNCIAS, DESAFIOS E PERSPECTIVAS

Christina Fornaciari¹
Natália FICHE²
Vicente Concílio³
Viviane Narvaes⁴

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.17

Resumo: Este artigo contém as principais ideias veiculadas na Mesa Temática de mesmo título, cuja proposta é refletir sobre múltiplos aspectos das pesquisas e práticas de artes da cena em prisões, considerando tanto experiências do passado quanto contemporâneas. É nosso objetivo, a partir das discussões apresentadas, identificar os desafios que estão colocados para o atual contexto e as perspectivas futuras deste trabalho. Os integrantes da mesa apresentaram relatos de suas pesquisas, visando provocar o debate. A relevância da temática abordada pelos pesquisadores dialoga diretamente com temas candentes no meio acadêmico e na sociedade em geral: as questões prisionais e o teatro produzido neste contexto são pensados na sua conexão com as heranças coloniais e, portanto, com o enraizamento do racismo estrutural na instituição prisão, nas políticas de segurança pública e no judiciário. Também serão

¹ Profa. Dra. Adjunta da Universidade Federal de Viçosa/MG. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2014). Mestra em Performance pela Queen Mary, University of London (2005) e em Teorias e Práticas Teatrais pela ECA/USP (2008). Graduada em Direito pela Faculdade Milton Campos (2002). Coordena o projeto de extensão *Performance e Direitos Humanos: discursos pela tolerância*.

² Profa. Assistente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), possui mestrado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2009). Especialista em Educação Estética pela UNIRIO. Graduada em Fonoaudiologia pelo Instituto Brasileiro de Medicina e Reabilitação - IBMR. Atualmente é professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no trabalho de Voz e Interpretação Teatral. Especialista em problema de voz, preparadora vocal em peças teatrais.

³ Prof. Dr. Universidade Estadual de Santa Catarina. Licenciado, Mestre (2006) e Doutor (2013) em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Coordena o Coletivo de Teatro do Presídio Feminino de Florianópolis, que faz parte do programa de extensão *Pedagogia do Teatro e Processos de Criação*; e do grupo de pesquisa *Infiltrações das artes cênicas nos espaços de privação de liberdade*.

⁴ Profa. Dra. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Coordena, em parceria com a professora Natália Ribeiro Fiche, o Programa de Extensão *Cultura na Prisão*.

consideradas a ausência de Direitos Humanos e sociais, bem como as políticas de criminalização da pobreza. As relações entre as artes da cena feitas no cárcere e questões sociais possuem uma longa história no Brasil, remontando a experiências teatrais desenvolvidas dentro do contexto prisional desde o período colonial. O conjunto dos pesquisadores reunidos nessa proposta é representativo desse campo de pesquisas, pois abarca essa historicidade, mas também representam algumas experiências de teatro em prisões, que se tornaram referências em diversas universidades brasileiras. Christina Fornaciari (UFV) aborda a utilização da performance em projetos na APAC; Natália Fiche (UNIRIO) analisa a experiência pedagógica na prisão como instância de produção de sujeitos cidadãos; Vicente Concílio (UDESC) aborda o projeto de extensão “Infiltrações das Artes Cênicas em espaços de vigilância” e Viviane Narvaes (UNIRIO) traz um recorte temporal e historicizado das artes nos presídios. Recentemente, o dossiê temático “Artes da Cena atrás das grades”, da revista *Urdimento* e a criação do “Observatório de práticas artísticas no cárcere e em espaços de privação de liberdade” possibilitaram uma maior aproximação de pesquisadores em diferentes regiões, entre eles os autores deste texto.

Palavras-chave: teatro, presídio, coronavírus, Direitos Humanos, performance

Abstract: This article contains the main ideas conveyed in the Thematic Table of the same title, whose purpose is to reflect on multiple aspects of research and art practices in prisons, considering both past and contemporary experiences. Based on the discussions presented, our objective is to identify the challenges that are posed for the current context and the future perspectives of this work. The members of the panel will present reports of their research, aiming to provoke debate. The relevance of the theme addressed by the researchers directly dialogues with burning issues in academia and society in general: prison issues and the theater produced in this context are thought of in their connection with colonial heritages and, therefore, with the rooting of structural racism in prison institution, in public security policies and in the judiciary. The absence of human and social rights will also be considered, as well as policies to criminalize poverty. The relationships between the performing arts carried out in prison and social issues have a long history in Brazil, dating back to theatrical experiences developed within the prison context since the colonial period. Christina Fornaciari (UFV) addresses the use of performance in projects at APAC; Natália Fiche (UNIRIO) analyzes the pedagogical experience in prison as an instance

of production of citizen subjects; Vicente Concílio (UDESC) addresses the extension project “Infiltration of the Performing Arts into surveillance spaces” and Viviane Narvaes (UNIRIO) brings a temporal and historicized cut of the arts in prisons. The group of researchers gathered in this proposal is representative of this field of research, as it encompasses this historicity, but they also represent some experiences of theater in prisons, which have become references in several Brazilian universities. Recently, the thematic dossier “Arts of the Scene behind bars”, by Urdimento magazine and the creation of the “Observatory of artistic practices in prison and in spaces of deprivation of liberty” made it possible to bring researchers from different regions closer together.

Keywords: theater, prison, coronavirus, HumanRights, performance

No atual momento da crise sanitária do Coronavírus é importante pensar sobre as pessoas encarceradas que conhecemos por meio do trabalho teatral nas prisões, que estão adoecendo e sem contato com seus familiares. Ao optar por uma abordagem historicizada, é mister considerar os contextos sócio-políticos e os demais aspectos que envolvem as memórias dos diferentes períodos em que esse teatro foi e é produzido.

No ano que vem fará 30 anos desde a tragédia da Chacina do Carandirú, esse evento cruel que marcou sobremaneira o imaginário sobre as prisões brasileiras. Recentemente me deparei com uma das fotos mais emblemáticas da tragédia, ela mostra o corredor da prisão inundado por um rio de sangue. Esse rio de violência é condição de existência do sistema penal e punitivo. Portanto, nesse exato momento, olhar para uma parte da história do teatro desse estrato social permite enxergar a realidade da pessoa encarcerada com mais humanidade e solidariedade.

Sendo assim, precisamos reconhecer que o que fazemos tem história. Podemos pensar em antecedentes históricos do teatro nas prisões considerando um largo período que vai de 1530 até 1920, sem supor de antemão uma perspectiva totalizante. Esses antecedentes levam em conta tanto a arte produzida pelos trabalhadores escravizados quanto marcos que se referem à construção das prisões no Brasil. As expressões artísticas dos povos originais do Brasil não são apontadas especificamente nas suas relações com o cárcere por merecerem um enfoque que escapou ao fôlego da pesquisa realizada.

A referência mais antiga que encontrei sobre teatro na prisão no Brasil ocorreu durante o Estado Novo, em 1937. A Vila Maria Zélia, na Zona Leste de São Paulo, foi

convertida em prisão política, destinada a sufocar a militância do PCB. “No dia 19 de janeiro, os detentos assistiram a um ‘teatro de variedades’, com cantos e recitações, uma reunião de atores que passaria a ocorrer todos os domingos, dali em diante” (Pericás, 2016, p. 105). É sabido que Paulo Emílio Sales Gomes, enquanto lá esteve preso, escreveu a peça “Destinos” em 1936, no entanto não pude confirmar informações sobre quando foi encenada no local.

Mário Magalhães ao biografar Marighella afirma que entre 1938 e 1939 na ilha de Fernando de Noronha, convertida em prisão, existiram dois grupos de teatro, o *Teatro Tupã – a voz nacional* ligado aos integralistas e o *Teatro de Brinquedo* ligado à Aliança Nacional Libertadora. Marighella fez parte desse último e, ao ser transferido para o presídio de Ilha Grande na Bahia entre 1939 e 1940, criou também outro grupo de teatro.

Em 1943, Abdias Nascimento e seus companheiros de prisão criaram, no interior da unidade prisional em que estavam encarcerados, a Penitenciária do Estado de São Paulo, o grupo *Teatro do Sentenciado*. Realizaram seis encenações, algumas cenas curtas e números musicais.

Em 1969, os artistas do Teatro de Arena passaram por sequestros e prisões e, na prisão de Tiradentes, existia a “Cama do Arena”; portanto esse momento precisa ser assinalado num histórico do teatro nas prisões no Brasil.

De 1969 a 1973, Concilio (2008, p. 39-41) destaca a experiência de Frei Betto, que enquanto esteve preso organizou os *Círculos Bíblicos* que iniciaram-se com reuniões de leituras da Bíblia e posteriormente dialogaram com o teatro.

Em 1978 Maria Rita Freire Costa, Elias Andreatto, Eros Volúcia, Conceição D’Incao, Iolanda Hussak e Ademir Martins realizaram um total de cinco espetáculos. A experiência foi registrada por Costa (1983) no projeto *A arte como processo de Recriação em Presídios*.

Já na década de 80 Concilio ilumina o trabalho de Ruth Escobar e Roberto Lage – este último já havia desenvolvido trabalhos em “presídios de Taubaté, Tremembé, Araraquara e Presidente Bernardes” (Concilio, 2008, p. 52).

A partir de 1991, é importante demarcar os projetos desenvolvidos por Paul Heritage: *Direitos Humanos em Cena*, outro na Penitenciária da Papuda-DF e, por fim, *Drama-DST/AIDS*. O Centro de Teatro do Oprimido também atuou simultaneamente em mais de 30 unidades prisionais. (Concilio, 2008, p. 59-65).

Em 1996, Jorge Rodrigo N. Spínola começou a ministrar uma oficina teatral na Penitenciária de Guarulhos, em seguida mudou a oficina para a Penitenciária Feminina do Butantã e em 1997 iniciou um projeto de Teatro nas Prisões no Centro de Observações Criminológicas do Complexo Prisional do Carandiru.

Natália Ribeiro Fiche e Maria de Lourdes Naylor Rocha fundaram em 1997 o projeto de extensão *Teatro na prisão: uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão*.

Entre 2002 e 2008, na cidade de Porto Alegre, ocorreram oficinas de Teatro na Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul.

Em 2017, o projeto *Teatro no Presídio Feminino de Florianópolis* foi criado por Vicente Concilio.

Esse apanhado visa ressaltar para quem atua hoje, fazendo ou pesquisando o teatro em nossas prisões, que ao conhecer a história deste teatro podemos encontrar matrizes, perspectivar nossas práticas e projetar as estratégias de enfrentamento aos desafios do teatro no contexto carcerário, quiçá contribuindo para um teatro sem prisões.

O projeto “Infiltrações das Artes Cênicas em espaços de vigilância” e as aulas de teatro no Presídio Feminino de Florianópolis

Desde 2001, atuo como professor de teatro em espaços que costumamos associar como o oposto da vida, que são os espaços de privação de liberdade. Nesses espaços, defendemos uma ação artística que propõe, justamente, a vida.

Relato aqui parte da trajetória e o estado atual de nossa atuação no Presídio Feminino de Florianópolis, que integra o projeto de pesquisa “Teatro e prisão: práticas de infiltração das Artes Cênicas em espaços de vigilância” e também se configuram como parte de meu programa de extensão, denominado “Pedagogia do Teatro e processos de criação”, frutos de minha atuação como docente do curso de Licenciatura em Teatro da Udesc.

Destaco aqui o papel relevante que as universidades públicas brasileiras desempenham no contexto prisional, seja por meio de pesquisas que ajudam a compreender sistemicamente as relações que o sustentam, seja por meio de ações

extensionistas e educacionais que visam profissionalizar, formar e agir positivamente no cotidiano das unidades penais.

Mas, por que a privação de liberdade deveria ser um tema para as artes vivas?

Partimos do princípio de que a prisão deveria ser um tema para qualquer área do desenvolvimento humano, pois certamente o desinteresse em articular reflexão crítica sobre nosso modelo punitivo é parte importante do problema que enfrentamos.

As pesquisas atuais apontam para um modelo que alimenta a lógica do encarceramento em massa, ou superencarceramento, o que em sociedades capitalistas pós-coloniais serve como uma estratégia de “gestão da pobreza”, como demonstram os estudos de Loïc Wacquant, sociólogo francês radicado nos Estados Unidos. Esse modelo atua prejudicando determinadas populações, notadamente as pessoas pretas, pobres, periféricas e de baixa escolaridade, que sofrem desproporcionalmente os efeitos do policiamento e as sanções do judiciário, reflexo evidente do racismo estrutural entranhado em nossa sociedade.

Fora isso, é importante frisar que impacto do aprisionamento na vida das mulheres tem consequências específicas: o índice de abandono por familiares é altíssimo, as dificuldades de acesso a medicamentos e artigos de higiene específicos para mulheres são imensas e há uma crescente cultura de medicalização e oferta de ansiolíticos.

Ressaltamos essas especificidades, pois sempre atuei em espaços de privação de liberdade voltados para mulheres. Desde 2017, ofereço uma oficina de teatro no Presídio Feminino de Florianópolis, em aulas que aconteciam aos sábados para um público variável de até 14 participantes. Esse número mudava por razões alheias a nosso controle: integrantes eram transferidas de unidade ou eram liberadas, por exemplo. Também não selecionávamos integrantes: todo esse processo é conduzido pela unidade, que define os critérios de quem pode estar nas aulas.

Ao longo de 2019, período em que o processo conseguiu consolidar suas estratégias, contamos com a coordenação coletiva de 5 docentes. Além de mim, compunham equipe: a pesquisadora e dramaturga Caroline Vetori, a professora Naguissa Takemoto Viegas e, a partir de junho, duas atrizes integrantes do Coletivo Nega, Alexandra de Melo e Thuanny Paes passaram a integrar o processo.

Os impasses provocados por um trabalho conduzido por tantas pessoas foram logo superados por nossas afinidades, fortalecendo o desejo de criarmos um espaço fértil à arte teatral e que estimulasse nossas alunas a desenvolverem uma espécie de

coragem de criar, seja nas improvisações teatrais, seja nos próprios processos de escrita propostos ao longo dos encontros. Esses processos de escrita criativa foram a matriz do texto elaborado por Caroline Vetori, “Estendemos nossas memórias ao sol”. Com esse roteiro inicial em mãos, avançamos da fase das improvisações para o momento de “encenação como prática de aprendizagem”. Pudemos apresentar esse espetáculo em duas ocasiões: a primeira como espetáculo convidado do Festival Floripa Teatro – Isnard Azevedo, principal evento teatral da cidade de Florianópolis, e a segunda nas dependências do Departamento de Artes Cênicas no Centro de Artes da Udesc. Ambas aconteceram fora do presídio, e foram conquistas obtidas graças ao apoio do judiciário e da equipe de direção da unidade.

Nesses momentos, uma mistura avassaladora de sentimentos provocados pelas lembranças de tudo que enfrentamos para conseguir apresentar aquela meia hora de teatro toma conta de nosso corpo.

É impossível não destacar o momento em que presenciamos nossas parceiras de criação assombradas pelo impacto de terem realizado um espetáculo ovacionado pelo público, que foi surpreendido com a entrega delas a um texto que mesclava críticas ao sistema penal (de forma poética, é importante frisar) ao mesmo tempo em que criava espaços para que elas exibissem todo seu aprendizado como mulheres de teatro.

Enquanto elas recebiam seus aplausos, pensávamos nas dificuldades todas enfrentadas por aquelas vidas aprisionadas – e no quanto as artes vivas contribuíram para que elas percebessem o quanto tinham direito também à arte, cultura e educação – e estamos enfatizando o “direito a”, pois nosso papel ali era garantir esse acesso.

O que pode a pedagogia do projeto de extensão “Teatro na Prisão”?

O Projeto de Extensão “Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão”, nasceu em 1997 na Penitenciária Lemos Brito, e posteriormente se expandiu para outras prisões. Surgiu como projeto de extensão e mais tarde tornou-se também um programa de extensão interdisciplinar.

Sua abertura foi concedida pela Lei de Execução Penal, que se apresenta como instrumento de humanização da punição aos presidiários do sistema carcerário. Ela veio implementar direitos e garantias aos condenados, que passaram a ser vistos como sujeitos de direitos. A lei garante a ressocialização e a prevenção da reincidência. É por esse espaço de educação aberto por ela que o teatro chega à prisão.

A penitenciária, com suas regras restritas de vigilância e segurança, potencializa a dor e o sofrimento, aniquila a vontade e a potência de viver. A vida na prisão é uma antecipação da morte. Porque a pessoa encarcerada deixa de ter projetos, possibilidades, escolhas, que são condições da vida em liberdade. As instituições penais ressaltam a manutenção da humilhação. Seja pelo corpo, ou pela palavra. Estabelecem práticas perversas e afetam diretamente o psicológico do indivíduo. O que confirma a idéia de Foucault de que a prisão não tem por finalidade a transformação dos sujeitos.

Ao longo de vinte e quatro anos desenvolvendo atividades teatrais na prisão, alunos dos cursos de Atuação Cênica, Ensino do Teatro, Letras, Estética e Teoria do Teatro, Direção Teatral, Engenharia de Produção, Biblioteconomia, Museologia e Direito participaram do projeto de extensão Teatro na Prisão. A dinâmica do projeto consiste basicamente em realizar dois encontros semanais, sendo um na Unirio e outro nas unidades prisionais.

Nesses anos pesquisamos e praticamos diferentes vertentes dos jogos teatrais. O início do Projeto foi guiado pelos estudos e práticas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1999). Também foram acrescentadas outras experiências metodológicas, como por exemplo: a quebra da quarta parede do teatro de Brecht, os processos criativos de improvisação desenvolvidos nas obras de Viola Spolin (2003), a construção da personagem de Stanislavski (1970), a sensibilização através da Música Orgânica, os quatro indutores e as quatro zonas de consciência de Jean-Pierre Ryngaert (2009) e as contações de histórias. As metodologias vão surgindo e se transformando de acordo com as pesquisas dos discentes e docentes nos diferentes espaços prisionais.

Nessa experiência temos observado como o teatro desperta o estado criativo das pessoas presas, beneficiando as mudanças positivas de comportamento. Através do teatro, o ator pode elaborar os traumas da vida. Trazer à tona situações guardadas e muitas vezes esquecidas facilita compreender os discursos sociais. Descobrir os fluxos comportamentais, das relações, do seu modo de ser.

No fazer teatral, o ator trabalha o corpo, a mente, o pensamento, a vontade, a memória, o sentimento, a imaginação. O que incentiva a descoberta de suas virtudes. Isso favorece o aprofundamento investigatório da construção da personagem junto à própria vida.

A partir da prática coletiva das oficinas de teatro, todas as pessoas envolvidas podem se transformar. O teatro reúne com sensibilidade todas as artes para melhor entender e lidar com o próximo. Envolve o grande mistério da alma humana. O

ato de reinventar a memória, reinventar a vida, redescobri-la. Os corpos que se movimentam na sala, como teia de afetos tecida no espaço, podem levar à construção das cenas pela dinâmica das lembranças.

Muitas vezes, fazer teatro ajuda a superar a solidão. Viver uma situação criativa pode dar um sentimento de pertencimento. O prazer suspende o tempo. Ao trabalhar com a criação de histórias nas prisões, vemos o grande poder das palavras. Percebemos que à medida em que as palavras surgem, cada vez mais o sentido do que somos vem à tona. Constatamos como nos colocamos diante de nós mesmos, dos outros, do mundo em que vivemos e como agimos em relação a tudo isso. As palavras nomeiam o que vemos, como vemos, o que fazemos. À medida que o trabalho vai avançando, observamos o progresso da liberdade das pessoas encarceradas em contarem suas histórias pessoais.

O teatro é, sobretudo, um espaço de acontecimentos. Pode afetar o passado, produzir novos afetos. Nesse sentido olhar, ver e enxergar auxiliam a desenvolver a vivência que a pessoa encarcerada pode ter através do teatro. Tais vivências se dão em variadas dimensões, seja pela passividade, pela receptividade, pela disponibilidade e pela abertura encontrada ao chegar no espaço cênico. Podemos dizer que para trabalharmos dia após dia na imprevisibilidade da prisão, as pessoas envolvidas precisam estar disponíveis para o momento presente. Sem antecipar o resultado, estar abertas para o desconhecido, para o novo. Ao conseguir este estado de prontidão pode se dar a oportunidade de ter uma experiência individual subjetiva e relativa a cada dia, mesmo no cárcere.

Ao longo de suas trajetórias como oficinairos, os discentes envolvidos no projeto buscam recriar as metodologias necessárias diante das situações diárias. Com isso fortalecem suas capacidades como alunos educadores e artistas, tendo oportunidade de trabalhar com pessoas em condições diferenciadas, completamente disponíveis para receber o que é oferecido. Isso implica numa generosidade mútua entre alunos-atores e pessoas encarceradas. Proporcionando a revelação do potencial artístico de ambas as partes, problematizando (se necessário) a dinâmica de ensino e aprendizagem. Nesse caminho do exercício democrático de inclusão das diferenças e decisões coletivas, a construção de suas identidades como sujeitos cidadãos é estimulada.

Corpo atravessado de sentidos: a arte contemporânea na APAC - Viçosa

Este texto tem como objetivo descrever as atividades artísticas desenvolvidas no

Projeto de Extensão “Performance e Direitos Humanos: discursos pela tolerância”, na APAC de Viçosa/MG desde 2017. Buscaremos revelar alguns dos procedimentos adotados nos ateliês artísticos, exemplificando apenas alguns desses encontros, vivos e incertos. Os trabalhos partem de práticas de arte contemporânea, sempre com uma preocupação muito mais no sentido de gerar um processo rico de experimentação do que em criar um produto. E, no fundo, mesmo dentro de um projeto social, a vontade era fazer com que a arte não fosse encarada como tábua de salvação.

Ou seja, minha prática com oficinas de arte na APAC nunca visou que os recuperandos saíssem dos encontros mais pacificados, mais calmos, mais controlados... O que busquei, sobretudo, foi que pudessem ter uma vivência de arte contemporânea, como eu acredito que qualquer um deva ter. É claro que a gente está em um contexto em que, inevitavelmente, esse efeito terapêutico vem, mas o objetivo da oficina em si não é esse. O objetivo é oferecer a esses sujeitos um contato com a arte. É colocar seu corpo, como espaço de potência, em processo de produção de um corpo, sem que o artista que propõe/conduz a experimentação se posicione como quem tem respostas prévias. Acredito que seja na falta de solução que o corpo se resolva, ou seja: a dimensão da existência se dá na experimentação.

O trabalho se desenvolveu de um modo até – podíamos dizer – convencional, uma vez que utilizo o que Ana Mae Barbosa chama de Abordagem Triangular. Nessa abordagem existem três pilares: a contextualização da obra de arte (momento histórico em que foi criada, relação com a vida pessoal do artista, etc.), apresentação da obra (fruição propriamente dita, indo a museus, espetáculos, ou por meio de livros e DVD’s), e, por fim, o fazer (experimentar a técnica ou proposta do artista apresentado).

O processo sempre começa quando eu apresento uma obra de referência: observamos as imagens na internet ou livros. A obra é contextualizada e depois partimos para o fazer. E, dentro desse tripé, eu trabalho com diversas proposições.

Um exemplo dessa abordagem seria a experiência feita com base na obra “divisor” da Lygia Pape, onde ela constrói um corpo coletivo por meio de um tecido longo com vários furos, onde as pessoas participantes colocam as cabeças, fazendo parte de um corpo só. Após apresentar-lhes o trabalho da artista e contextualizá-lo historicamente, recriamos essa instalação com os sujeitos da APAC, dentro das dependências da sede do projeto. E a ideia era que a gente conseguisse criar uma convivência entre os sujeitos, em que a gente não tivesse que falar muita coisa, mas todos estivessem ali, juntos, passeando em um corpo uno. A gente fez um trajeto por todas as dependências

da APAC, entrando nas várias salas, passando pelo jardim, tendo que lidar com esse corpo que não é mais só o corpo de cada um, mas que é um corpo coletivo. Desse modo, a negociação fica implícita, pois como é que se passa numa porta estreita quando se tem 8 cabeças e 16 pernas? Como é que se desce uma escada? E assim por diante...

Então, sem ter que entrar em um discurso psicologizante, a gente vai trabalhando a sociabilidade: como estar junto do outro, como dividir o espaço, como acomodar meu corpo sem atrapalhar o outro, etc. A arte, na sua dimensão relacional, já traz essas questões. O que fazemos nas oficinas é, simplesmente, aproveitar essas obras para explorar isso com os participantes.

Outra atividade, dentro ainda dessa ideia relacional, é propor um trabalho em colaboração, formando duplas ou pequenas equipes. Usando como referência uma obra do artista austríaco Erwin Wurm, chamada “Esculturas de 1 minuto” – que são posições bem difíceis de se conseguir manter por muito tempo, porque o corpo está apoiado em objetos soltos no espaço –, disponibilizamos objetos para que os recuperandos montem suas esculturas. Claro que eu vejo isso como uma metáfora muito forte para a condição desses sujeitos na vida: eles sustentarem o lugar marginal onde eles estão na sociedade por muito tempo não é viável, é uma vida que tem uma instabilidade evidente. Essa precariedade – seu equilíbrio tão instável – é algo presente tanto na escultura do Wurrn, quanto na vida deles – a gente não chega a verbalizar dessa forma tão direta, mas passa por esse lugar. Nessa oficina, eles trabalham em equipes, com uma pessoa que vai ser o sujeito da obra, uma que vai dirigir a coisa toda, e um terceiro que vai fotografar as esculturas. Depois, esses papéis são trocados.

Temos, assim, a oportunidade de trabalhar em conjunto, criar coletivamente, negociar a participação de cada um, sem precisar de uma hierarquia determinada e rígida. A atividade permite a reflexão sobre o esforço que se faz para manter posições e situações que não são de equilíbrio, que não são confortáveis. E eu também entro nas práticas, eu não fico apenas propondo. Eu entro no jogo com eles, o que costuma surpreendê-los e abrir espaço para trocas e questionamentos muito interessantes.

Um dos principais objetivos dessas oficinas seria a de desmistificação da arte. Temos que pensar que esses sujeitos não tiveram, de um modo geral, contato com bens culturais ofertados em museus e galerias de arte, e enxergam a arte como algo que não é para eles, algo chato, que eles não vão entender. Então eu trabalho com alguns artistas que trazem uma linguagem que usa coisas, objetos do cotidiano que os meninos têm em casa. São obras que eles também poderiam fazer. Ou seja, estou

dizendo para eles com a escolha dessa metodologia que arte não é “coisa de artista”. Arte é coisa da vida.

Para trabalhar isso, trouxemos Nino Cais, que é um artista de São Paulo, que cria esculturas sobre o próprio corpo, cobrindo-se com objetos domésticos, objetos da casa, para depois, produzir autorretratos dessas composições. Então a gente passou pelos mesmos passos, de contextualizar o artista, ver obras de referência, etc, para chegar ao fazer. Nesse caso, eu levei uma mala, cheia de objetos de casa. Objetos que todo mundo tem, como vassoura, panela, espanador, colher, vasinho de flor, regador... E aí, de novo, eles trabalharam em duplas ou trios, montando essas composições, tendo alguém como suporte, outro que escolhia os objetos e realizava a montagem da composição, enquanto um terceiro fotografava essa escultura sobre o corpo.

O processo é muito rico e instigante, porque aos poucos vai surgindo uma abertura, uma sinceridade, as máscaras dos meninos vão caindo, e eles vão se permitindo brincar, jogar com o outro, pois a dinâmica vai se tornando divertida. Ao se esconder sob os objetos domésticos, revelam-se. Ao fantasiar, permitem o encontro com o outro. São autorretratos. Esculturas. O rosto escondido, o corpo como parte de uma montagem. Camuflagem (o rosto em meio a massas, cores, volumes e texturas). Jogo doméstico com os objetos do dia a dia, no qual os objetos convidam o corpo a estar ali. O corpo existe como um imã, que capta as coisas do entorno. Corpo-coisa. Corpo-pedestal. Corpo-base.

No jardim da APAC também pudemos realizar diversas práticas. Uma delas se deu a partir da obra “Suturas”, uma série fotográfica do artista mineiro João Castilho. Em suas fotos, Castilho apresenta objetos, corpos e elementos da natureza costurados, remendados. Sempre que olho para essas imagens, me impressiona a beleza que a “cicatriz” confere ao que foi reparado. É como se a história daquele corpo/objeto ficasse mais interessante depois da restauração. Partimos dessa obra para realizar uma prática proposta aos recuperandos. Após vermos e contextualizarmos as obras de Castilho, seguimos para o jardim munidos de linhas, agulhas, grampeador, rendas, pregador de roupa, etc. Com esses elementos passamos a intervir nas folhas, troncos, flores do lugar. À medida em que cada um fazia o melhor para tornar a cicatriz bonita, mais próximos chegávamos da ideia de que, também em nossas vidas, estamos o tempo todo nos remendendo depois de rupturas, separações, perdas. Sem necessidade de trazer um discurso, sentíamos que era possível transformar uma experiência negativa, em algo que enriqueça minha história, que me torne melhor, mais belo.

Outra proposta realizada nesse contexto foi inspirada na obra do artista mineiro Paulo Nazareth, em uma série fotográfica em que ele está quase invisível na paisagem, e com o rosto sempre coberto. Ele se coloca em cenários onde somente o corpo fica aparente, enterrando a cabeça em montes de tocos de madeira ou de pedras, o que faz com sua identidade suma. O rosto é documento, lembrança, identidade. Seu apagamento, um gesto de revolta. Uma denúncia da opressão.

Propusemos essa atividade quando um dos recuperandos chegou com as sobrancelhas totalmente raspadas, de uma forma bastante ostensiva. A imagem do seu rosto revelava uma revolta, uma dor e um não-lugar, que causaram um estranhamento enorme. Discutindo o caso com a equipe da APAC, veio à tona como a raiva, a frustração desses sujeitos sempre se volta contra eles próprios – e muitas vezes, para o rosto. Revolta = rosto raspado. Desencanto amoroso = cortes na pele. Raiva = soco na parede. De modo não verbal, expressa-se no corpo as mazelas decorrentes das complicadas relações sociais. Mas pensamos: “Tem outros modos de fazer isso, sem precisar agredir o seu rosto”. E foi quando optamos por trabalhar com as obras do Paulo Nazareth.

Não há como não ver aí, também, a denúncia de uma invisibilidade anterior ao cumprimento da pena, uma revolta silenciosa contra uma negação incompreensível de direitos e garantias. Um corpo vilipendiado, escondido entre os restos de uma civilização injusta. Por meio da performance e da fotografia, como propusemos, os recuperandos puderam registrar de outro modo seu sentimento de exclusão, muitas vezes indizível para, partindo desse sentimento, produzir um discurso positivo, para a sociedade mas acima de tudo para si mesmos. A busca de sentido não vem de fora deles, mas sim, começa e termina em seus próprios corpos, o que, para nós, é a maior potência dos trabalhos.

Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BUDASZ, Rogério. Teatro e música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

CONCILIO, Vicente. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, 2008.

CORRÊA, Ademir. Teatro em Cadeia. Revista Ocas, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 22 a 25, maio de 2003.

COSTA, Maria Rita Freire. A Arte como Processo de Recriação em Presídios. Catálogo do projeto. São Paulo, 1983.

ESCOBAR, Ruth. Dossiê de uma rebelião. São Paulo: Global, 1982.

FICHE, Natália Ribeiro. Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) UNIRIO. Rio de Janeiro. 2009.

HERITAGE, Paul. Theatre, Prisons and Citizenship: A South American Way. Practices and Perspectives in Prison Theatre. In: THOMPSON, J. Prison Theatre: Perspectives and Practices. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

KOTSCHO, Ricardo. Paulo Freire, Frei Betto: Essa escola chamada vida. São Paulo: Editora Ática, 1988.

LUCAS, Ashley; CONCILIO, Vicente. Uma conversa sobre arte e teatro nas prisões com Ashley Lucas. Urdimento, v. 2, n. 29, p. 145-156, outubro 2017.

MAGALHÃES, Mário. Marighella, o Guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado. Revista Vamos Ler!, Rio de Janeiro: 4 de julho de 1946. p. 4.

_____. Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado. Revista Vamos Ler!, Rio de Janeiro: 11 de julho de 1946. p. 47

PERICÁS, Luiz Bernardo. Caio Prado Júnior: uma biografia política. São Paulo: Boitempo, 2016.

RUSCHE, Robson Jesus. Teatro, gesto e atitude: investigando a prevenção das DST's e AIDS por meio de técnicas dramáticas com um grupo de presidiários. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 2, 2008, São Paulo. Proceedings online... Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000092008000100014. Acesso em: 29 jul. 2019.

PESQUISA COMO RE-EXISTÊNCIAS SOMATO-AMBIENTAIS

Alba Pedreira Vieira¹

Ciane Fernandes²

Deborah Dodd Macedo³

Diego Pizarro⁴

Eduardo Augusto Rosa Santana⁵

Melina Scialom⁶

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.18

Resumo: A mesa correlaciona perspectivas múltiplas que se aproximam em aspectos e questões pertinentes às práticas somáticas associadas à ecoperformance no contexto das vertentes de Prática Artística como Pesquisa, a exemplo da Pesquisa Corporalizada,

¹ Professora do Departamento de Artes e Humanidades/UFV e uma das fundadoras do Curso de Graduação em Dança da UFV. Ph.D. em Dança pela Temple University (EUA), professora e pesquisadora do PPGAC/UFOP e do PPGArtes/UFMG. Diretora artística e intérprete-criadora da Mosaico Cia de Dança Contemporânea. albapvieira3@gmail.com

² Professora titular da Escola de Teatro da UFBA e uma das fundadoras do PPGAC/UFBA. Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada. cianef@gmail.com

³ Doutoranda em Artes Cênicas pela UnB, e mestre em Artes Cênicas por esta universidade. Possui um diploma de Maîtrise em Artes Cênicas – Université Paris VIII. Especialista em Pedagogia Perceptiva do Movimento e em Somato-psicopedagogia pela Universidade Moderna de Lisboa, e diplomada em Dança educação pelo Harkness Dance Centre (USA). conhecer.em.movimento@gmail.com

⁴ Professor da Área de Dança do IFB, onde coordena o Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (CEDA-SI), Doutor em Artes Cênicas pela UFBA, com período sanduíche na University of North Carolina at Greensboro. Professor certificado em Body-Mind CenteringSM, G.D.S, Gyrotonic®, Gyrokinesis® e Esferokinesis®. diego.pizarro@ifb.edu.br

⁵ Doutorando em Artes Cênicas (UFBA) com orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes e Estágio Doutoral - Bolsa Sanduíche/CAPES com a Profa. Dra. Vida Midgelow, na School of Performing Arts and Design - Middlesex University London. Graduado em Psicologia (UFU) e Dança (UFBA). Especialista e Mestre em Dança (PPGDança-UFBA), com formação em Hatha Yoga (Escola Yoga Santosha – Salvador). Artista da dança/performance, integrante do Coletivo A-Feto. Psicólogo/psicanalista. eduardo.a.rosa.s@gmail.com

⁶ Pesquisadora visitante do PPGAC/UFBA (Programa Capes Print n. 88887.569909/2020-00). Doutora em Dança pela University of Roehampton (UK), Especialista em Estudos Coreológicos pelo Trinity-Laban (UK), é performer, dramaturga, diretora e pedagoga da arte do movimento e codiretora e artista integrante do Núcleo Maya-Lila de dança (desde 2005). melinascialom@gmail.com

da Pesquisa Somático-Performativa e da Pesquisa Experiencial. Encontros entre Somática, ecoperformance e Prática Artística como Pesquisa implicam em diversos modos de escuta e sintonia com/no ambiente e seus seres e elementos, fundados em especificidades cosmológicas expandidas a aplicações criativo-pedagógicas de valorização das diferentes formas de ser e estar além do humano. Em imersões ecocêntricas, percebemos e nos sintonizamos com pulsações minerais, vegetais e animais, e em elementos constituintes da própria materialidade como energia ondulatória que se modulam no espaço-tempo, reverberando assim questões de cunho cultural, social e político. Ao amalgamarmos essas forças, integramos sensopercepção e pensamento holístico crítico, criação e(m) pesquisa, ativando múltiplas sabedorias sensíveis invisibilizadas pelo contexto *antropologofalocêntrico*. Essa noção holística potencializa re-existências somato-ambientais, evidenciando que as questões dos direitos humanos são interdependentes das ambientais. As implicações destas perspectivas ecocêntricas atravessam diferentes cosmologias, epistemes, a pandemia, a diversidade, a sustentabilidade, o anticolonialismo e a deficiência, honrando múltiplas singularidades em movimento e seus direitos no campo expandido da ecoperformance como pesquisa.

Palavras-chave: Somática. Ecoperformance. Prática Artística como Pesquisa. Diversidade. Ecocentrismo.

Abstract: The roundtable associates multiple perspectives that approach each other in issues related to somatic practices associated with ecoperformance in the context of the Artistic Practice as Research perspectives such as the Embodied Research, the Somatic Performative Research, and the Experiential Research. The encounter between Somatics, ecoperformance, Artistic Practice as Research imply in diverse modes of listening and tuning with(in) the environment and its beings and elements, rooted in specific expanded cosmologies and creative-pedagogical applications of valuing different forms of being beyond the human. In ecocentric merging we become aware and tune in with mineral, vegetable, and animal pulsing as well as in elements that configure matter's materiality as undulatory energy that molds itself in space-time, thus reverberating cultural, social, and political issues. When we amalgamate these forces, we integrate senseperception to critical holistic thinking and creation and/in research, activating multiple sensitive wisdom that have been made invisible by the *anthropofalocene*. This holistic notion empowers somatic-environmental re-

existences, evidencing that human rights issues are interdependent of environmental ones. The implication of these ecocentric perspectives traverses different cosmologies, epistemes, the pandemics, diversity, sustainability, anti-colonialism, and disability, honoring the multiple singularities in motion and their rights in the expanded field of ecoperformance as research.

Keywords: Somatics. Ecoperformance. Artistic Practice as Research. Diversity. Ecocentrism.

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p. 34)

À beira-mar: apresentação

A mesa virtual, com o mesmo título deste artigo, apresentada no XI Congresso da ABRACE, é o cume de um *hub* – ponto de encontros virtuais coletivo – de Somática, Prática como Pesquisa e ecoperformance, com encontros semanais (mediados pela plataforma Zoom) realizados entre abril e junho de 2021, reunindo oito pesquisadores – Alba Vieira, Ciane Fernandes, Deborah Dodd, Diego Pizarro, Eduardo Santana, Giorrdani Gorki Queiroz, Leonardo José Sebiane Serrano e Melina Scialom.

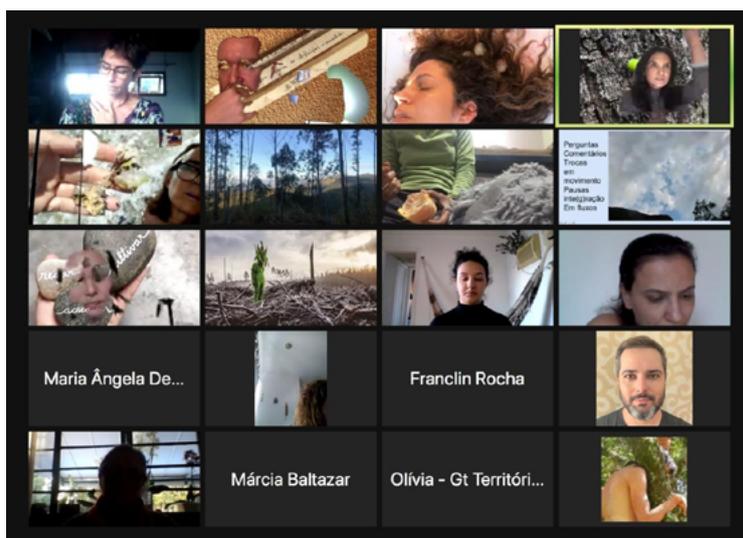


Figura 1: Mesa “Pesquisa como re-existências somato-ambientais”, XI Congresso ABRACE 2021, tela compartilhada com todes, inclusive público participante. Captura de tela durante a teleperformance.

O texto que nestas páginas se desdobra não é visto como atividade separada do *hub*. É a continuidade de tudo que pode o encontro entre artistas-pesquisadores que não priorizam mente sobre corpo ou palavra sobre movimento. Ele tece ideias, dinâmicas, memórias e experiências de maneira horizontal, da mesma maneira que fizemos em nossos encontros e na mesa virtual que aconteceu durante o congresso. Assim como o conceito de dobra de Deleuze (1991), o desdobrar dos encontros presenciais-virtuais em texto é manifestar tal movimento em “coisa distinta”, porém, inseparável da dinâmica que a originou. Seguimos, assim, entre terra e(m) mar, entre performance e(m) escrita, pessoal e(m) coletivo.

Desdobramos o texto seguindo questões ou problemáticas-chave sobre Somática, ecoperformance e Prática Artística como Pesquisa, sem buscar encontrar soluções ou respostas finais, mas sim, enfatizá-las como parte de processos coletivos de trocas e descobertas vivas. Isto é, em constante mudança e inter-relação fluida. Espuma do mar encontrando areia. Aspectos abordados em cada item não são conclusivos ou totais, nem pretendem sê-los. Compartilhamos levantamentos que consideramos pertinentes serem coletivizados em relação a nossas pesquisas e a debates contemporâneos, os quais, muitas vezes, pedem por investigações bem mais extensas, as quais têm sido desenvolvidas em outras obras de referências, algumas aqui citadas, inclusive de nossas autorias.

Reverência: saudação à mãe das águas antes do mergulho

Primeiramente, agradecemos e pedimos licença para escrever sob a benção de nossos ancestrais, ar, terra, água, fogo, ar, e todos os elementos deste cosmos em que estamos, somos, que nos compõem e com os quais ecoperformamos. Solicitamos também permissão para sermos acolhidos pela sua leitura. Mundo é som, célula, átomo, ondas, contraindo e expandindo; vibremos, escutemos, brindemos com águas que permeiam e conectam tudo e todos, que se adaptam e seguem sempre se transmutando. Cuidemos umas das outras, de nossas águas, da terra.

Esse texto flui numa escrita que nasce em (auto-)organização e segue a lógica das marés: um ir e vir que se modula pelo movimento lunar, relações interplanetárias, aproximações e afastamentos, atrações e dispersões, movimentos e(m) pausas, dinâmicas orgânicas entre sons, palavras, silêncios, sorrisos de indivíduos que compartilham espaços-tempos de confinamento doméstico pela ‘peste’ do século XXI.

Inscrevemos nesse outro mergulho, ternamente, palavras, retribuindo seu tempo e corpo-atento por meio de fluxos, de trocas que compõem o ecoambiente desse nosso encontro. Em mesas de congressos, em que se esperam muitas palavras por parte de palestrantes, silêncios podem incomodar, já que se está ali para ouvi-lo/as. O que pode nos dizer o silêncio? O guarani Alberto Alvares (2021, s/p) lembra: “não indígenas é como abelha, zumbindo o tempo todo, guarani aprende no silêncio, observando [...]”.

Escuta somática tem sido parte, também, de nossos processos de criação – que inclui esse texto. Temos percebido o corpo humano imerso no ambiente, humano como ambiente, e também corpos animais, aéreos, aquáticos, vegetais, terrestres, minerais em respeito a cosmologias originárias que se encontram com nossas abordagens ético-estéticas transculturais. Poderiam ser pausas dinâmicas de (supostos) silêncios outras formas de diálogo? Encher e esvaziar. Como quando preenchemos o pulmão para fazer um longo mergulho livre e aos poucos vamos liberando o ar. Ar, mar, mergulhar, esvaziar, liber(ar). Ciclos.

Vocês estão aí? Vocês nos escutam? Como escutar de corpo todo? Como estar/escutar *on-line*? Como uma *line* se transforma em múltiplas linhas de fuga, e agora, numa escrita holográfica? Durante a mesa *on-line*, todos estavam o tempo todo na tela, numa pluralidade de presenças, e não só no enquadramento que revela corpo dos ombros para cima, mas vibrando som, co-movendo conforme instruções, perguntas e estímulos trocados ao longo da mesa-em-processo. Comentários que surgiram no *chat* do Zoom durante a apresentação instigaram também nossos rumos compartilhados em uma ecologia de saberes para além do espaço virtual, instaurando conexões afetivas em espaço-tempo expandido. Quanto mais essa prática da escuta somática na relação *on-line* se afinava, mais trocas subjetivas entre os presentes na mesa, ou em nossa comunidade temporária, como propõe Ailton Krenak (2020b) e Bond (2009), se tornaram palpáveis.

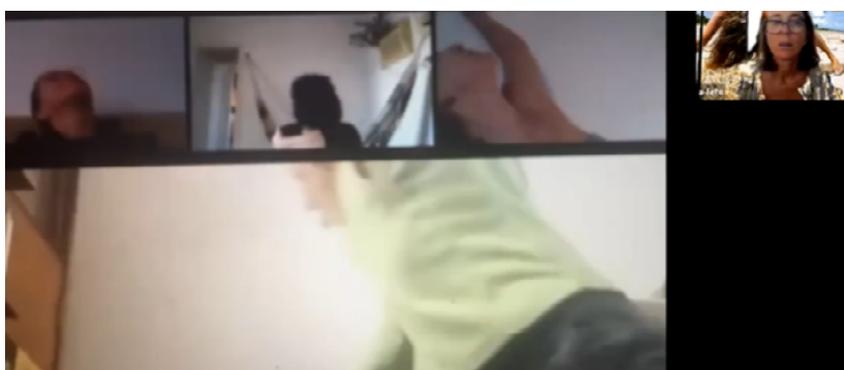


Figura 2: Participantes da Mesa (proponentes e público co-performers) ecoperformando em estado

de co-movência ao longo das falas, XI Congresso ABRACE 2021. Captura de tela do vídeo de gravação.

Salve Odojá, a grande mãe. Somos peixes calmos, mas atentos, movendo diversificadamente em variações sincrônicas. Mudanças bruscas são composições no eco-cenário da “dramaturgia de contrastes” (SCHMIDT, 2000), parte de todo sistema vivo, pois todos os somas tendem concomitantemente “[...] à homeostase e equilíbrio [...] à mudança e desequilíbrio num paradoxo que caracteriza e produz a vida; [...] na ecologia somática, o soma tende à autonomia e independência de seu ambiente [...] e] a desejar e depender dele – tanto social quanto fisicamente [...]” (HANNA, 1976, p. 32). Nestas ondas somáticas contrastantes, seguimos nos umedecendo ao fazermos conexões (HACKNEY, 1998).

Seriam estas conexões uma dramaturgia ecológica que, através dos contrastes, compõe equilíbrios e desequilíbrios em nosso ser-estar-devir ambiente? Eckersall, Monaghan e Beddie (2014, p. 20) explicam que pensar a ecologia em termos de dramaturgia e vice-versa é crucial e destaca a relação existente entre “pessoas, objetos, forças da natureza e suas interações no ambiente humano e natural”. Para confirmar tal proposta, os autores acreditam que a dramaturgia, como uma série de práticas, é uma espécie de ecologia; não metaforicamente, mas materialmente, como “prática ecológica, se abrindo para formas de conexão desterritorializadas” (*ibid*), corpos-territórios que diluem fronteiras, abrem porosidades de/pelos encontros. Além disso, arriscamos também olhar para relações ecológicas – entre materialidades e seres vivos – como dramaturgias.

Pensar a ecologia como organização de prática artística, pesquisa e vida permite, ao mesmo tempo, integrar estas três instâncias em fluxo contínuo e abolir fronteiras que o pensamento logocêntrico impôs nas atividades e na vida dos seres vivos. Além de influenciar a criatividade, como sugerem Eckersall, Monaghan e Beddie (*ibid*), compreender vida, criação artística e pesquisa como ação ecológica sugere outra dramaturgia ao próprio fazer. Articular nesta escrita, viver-performar esta outra dramaturgia – somática, inclusiva e integrada – é nosso interesse. Ao termos o olhar eco-dramatúrgico sobre a práxis por nós construída nos encontros *on-line* e também em imersões ecoperformativas individuais, conseguimos traçar linhas de força, equilíbrios e desequilíbrios, narratividades, inícios, meios e fins, entre outros elementos dramatúrgicos. Assim, os encontros do grupo se tornaram eventos ecoperformativos guiados pela auto-organização somática dos indivíduos e do/em coletivo colaborativo.

A ecologia dramatúrgica com a qual trabalhamos se revela por meio da conectividade e da complexidade de elementos que nos interessa como indivíduos e também coletivo de pesquisadoras ao compartilharmos nossas práticas, universos de pesquisa e vidas (especialmente pelo espaço doméstico que cada uma ocupa durante os encontros pelo Zoom). Encontros em fluxo somático sugerem novas ecologias de pesquisa e também a necessidade de novas dramaturgias – como organizarmos essa interação ecossomática de nossos encontros também nesse artigo. Como lembra Kerkhoven (2009), dramaturgia é movimento constante.

Maré seca: eco-consciência no contexto pandêmico

Quando a maré está no máximo de baixa, especialmente na lua cheia, acontece um fenômeno interessante em algumas praias, pois podemos chegar até longe dentro da zona marítima pela areia seca, por vezes até quilômetros. Sensação estranha não poder nadar onde há apenas algumas horas fluía tanta água. Estamos meio assim, desde março de 2020. Peixes fora d'água, em plena atividade na seca de contato presencial, esperando a maré trazer-nos de volta ao vigor.

Já muito antes da pandemia, havia o alerta para a dependência de dispositivos e à invasão de aparente e enganosa fluidez, de fato, meramente midiática, enquanto nossos corpos seguiam cada vez mais congelados, numa terceira catástrofe (BAITELLO JÚNIOR, 2012) da (es)história/mito da dita evolução humana rumo à suposta civilização, que, de fato, tem se mostrado ao longo dos séculos como a naturalização de violências coloniais em uma “não-ética de guerra” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 247).

Depois de um ano e meio, estamos exaustos de telas, porque não há ou é mínima a troca de energia vital entre seres, e muitos têm experienciado medo e até mesmo pânico de contágio pelo contato. Ainda assim, temos resistido, encontrado modos de con-viver, criando aos poucos mais e mais laços neste campo expandido virtual, em práticas somático-performativas que integram arte, vida e pesquisa, fundamentais em extrapolar a “nulodimensão” das telas (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 64). Energia vital é também de cura. Ela exige outros sentidos além da visão e outras cognições além da mental.

O predomínio da visão no mundo das atividades *on-line* remete a um outro termo, ‘cosmovisão’, o qual comumente usamos no Ocidente para nos referirmos à filosofia

de vida embaixadora da lógica cultural de determinada comunidade ou sociedade. Oyèrónké Oyèwùmí (2021) tensiona esse termo, pois encerra questões de poder e privilégio ocidental acerca do olhar. Olhar o corpo do outro que não se enquadra nos parâmetros da normatividade eurocêntrica, pode levar a outras denominações como corpo deficiente, corpo feio, corpo desorganizado, corpo pecaminoso. Ela propõe uma mudança no fluxo dessas águas pensantes, ao sugerir o termo ‘cosmosensação’ que se refere à descrição e compreensão de concepções de mundo, seres, natureza, cosmos das diversas etnias e grupos culturais pela via dos sentidos do corpo holístico.

A existência não se finaliza com a crise (KRENAK, 2020a). Tem sido preciso inventar outras temporalidades, espacialidades, relações e formas de re-existência. Mantermo-nos em pé, para além da bipedia compulsória (CARMO, 2020) e também do assentamento sanitariamente imposto, contornando obstáculos cada vez mais desafiadores, aprendendo a crescer como os galhos das árvores ainda em pé, tem sido um grande desafio desde março do ano passado. Precisamos nos mover na contracorrente do genocídio e do epistemicídio dos corpos invisibilizados, do ecocídio e, também, como afirma Viveiros de Castro (2019), do etnocídio dos povos originários; a correnteza de todos esses “cídios” desembocam em uma espécie de suicídio coletivo.

Laços artísticos vitais: como nossas conexões afetivas têm sido efetivas como raízes que insistem em crescer na água (primeiro slide da mesa performativa), e seguem se apoiando mutuamente. Como afirma María Puig de la Bellacasa (2012), em suas discussões feministas sobre a localização ou contextualização do conhecimento:

O conhecimento é situado [...] conhecer e pensar são inconcebíveis sem uma multitude de relações que também fazem possível os mundos com os quais pensamos. [...] Relações de pensamento e conhecimento requerem atenção ou cuidado [*care*]. Vale a pena enfatizar que esta premissa é embasada em solos ontológicos ao invés de morais. Pois não apenas relações envolvem cuidado, cuidado é em si mesmo relacional. [...] Cuidar e relacionar-se, portanto, dividem ressonância conceitual e ontológica. Em mundos feitos de interdependentes e heterogêneas formas e processos de vida e substância, importar-se [*to care*] sobre algo, ou por alguém, é inevitavelmente criar relação. Deste modo, cuidado implica na significância peculiar de uma ‘obrigação não-normativa’ [...] é concomitante à vida – não algo forçado sobre seres vivos por uma ordem moral; no entanto, obriga, pois para a vida ser vivível, ela precisa ser promovida. (BELLACASA, 2012, p. 198; tradução nossa)

É nesta construção coletiva colaborativa on-line que recuperamos a conexão com o ambiente, enquanto modo eminente de criação de (re)conhecimento e(m) cuidado recíproco e compartilhado. Em especial, nossos encontros no *hub* tornaram-se

momentos de convívio e de trocas sensíveis. Transgredimos, assim, o ambiente on-line imposto como norma sanitária, contaminando-o de pulsões imprevisíveis e cada vez mais diversas, num manifesto anti-hegemônico e anti-cídios.

Maré enchendo: Prática Artística como Pesquisa, Somática e Ecosomática

A Prática como Pesquisa, sendo ela artística ou não, é uma epistemologia que se configura em um conjunto de metodologias que visam articular um conhecimento através de atividades que envolvem um *know-how* de um indivíduo ou coletivo. O pesquisador inglês Robin Nelson (2006), que vem se dedicando por sistematizar essa epistemologia de pesquisa, explica que o *know-how* é um conhecimento de se fazer coisas, ou seja, é um conhecimento prático que envolve uma técnica ou uma habilidade de se realizar algo. É um conhecimento que está no corpo e no movimento e que só pode ser adquirido através da realização de determinada atividade relacionada a este conhecimento.

A Prática Artística como Pesquisa aponta para as atividades artísticas como sendo um conhecimento a ser articulado na geração de outros conhecimentos. Entender estas atividades enquanto epistêmicas e também como metodologias inaugura um universo de possibilidades para as pesquisas em/e através das artes. As artes enquanto *know-how* e não somente como objeto de pesquisa, cria um terreno fértil para conhecimentos advindos do corpo. Essa proposta paradigmática avança com a possibilidade de olhar para o leque de práticas corporais e somáticas como modo de pesquisa, como geradoras de *know-how* e como portais para articulação e geração de novos conhecimentos.

Quando o corpo é visto para além da matéria e passa a ser considerado como soma, integrando também as dimensões espirituais, mentais, emocionais, físicas e energéticas sempre em relação ao ambiente, como citou Diego Pizarro durante a apresentação da mesa, o entendimento de conhecimento também se modifica. Para compreender essa perspectiva multidimensional como integrante do *modus operandi* de uma pesquisa, ou do seu *know-how*, temos, por exemplo, o que Fernandes (2019) vem chamando de Somática como Pesquisa, Bond (2009) de Pesquisa Experiencial e Vieira (2020) de Pesquisa In-Ex-Corporada.

A Somática é campo transdisciplinar, atravessado por, ao menos, arte, saúde, educação e filosofia. Nesse sentido, há uma compreensão corporalizada de que, ao mesmo tempo em que estamos criando a partir de um conhecimento celular profundo, estamos lidando também com processos de saúde, transformação e reflexão que surgem

do próprio tecido antes de surgir da cognição do córtex frontal. Este é propriamente o lugar do não saber em que Bonnie Bainbridge Cohen (2012) nos convida a mergulhar. Na verdade, já estamos dispostos organicamente a este não saber, como se já estivéssemos cobertos até o pescoço pela maré alta, mas, enquanto a cabeça fica de fora da água, sobrevive a crença de que existe um controle central predominante outorgado às regiões corticais do cérebro. E de fato a urgência da sabedoria celular já está presente desde sempre, desde a primeira bactéria de bilhões de anos atrás; no meio fluido em que estamos dispostos neste mundo, basta cedermos para que possamos imergir nessa experiência de corpo inteiro. O próprio processo artístico já traz em sua gênese este lugar do não saber, e a Somática está necessariamente nesse lugar. Soma, nesse sentido, não é somente corpo vivo, conforme a simplificação do termo recuperado por Hanna (1970, 1976, 1980) e sua complexificação na articulação de um campo emergente, mas assume um significado mais transcendental e multissignificativo.

A implicação polissêmica de *soma* é nítida nos diversos significados que assume no Rig Veda (GRIFFITH, 1896). A partir da revisão terminológica feita por Pizarro (2020), tem-se que soma (Sânscrito: सोम) na cultura védica é, ao mesmo tempo, um sumo inebriante, uma planta, um corpo celeste (a lua), um rei e um deus, mas isso “[...] não tem em si nada que perturbe o pensamento védico. Em sua manifestação real, Soma foi o primeiro de uma dinastia – a dinastia lunar – que atravessa toda a história mítica da Índia até o Mahabharata.” (CALASSO, 2016, pos. 5526).

O corpo somático é holístico (SMUTS, 1926), isto é, integrado, inclusivo, processualmente amplo, permeável à fluidez dos processos das vidas; sem lugar para mecanicismos e metáforas instrumentais que criam dicotomias totalizantes. A Somática nos convida a uma sobreposição de camadas de sentido e existência, ampliando o convite para diferentes modos de estar no mundo na coabitação com o ambiente e os outros seres que compõem este *continuum* relacional. Entre bichos, plantas e minerais, fluímos numa espiral relacional de acoplamentos estruturais (MATURANA; VARELA, 1992) de co-criação e co-dependência. Nesse sentido, a petulância humana que sonha com uma superioridade evolutiva não passa de uma miragem egossomática.

A complexidade somática nos convida a outra especulação: embora o termo tenha sido cunhado pelo norte-americano Thomas Hanna (1970), suas práticas se aproximam muito daquelas referentes aos povos originários ameríndios, africanos e asiáticos, principalmente no que diz respeito às intersecções entre somática e

ecoperformance. Shirley Krenak (2021) reforça que “natureza e meio ambiente fazem parte da questão somática, no nosso corpo corre água e somos terra, [...] todo alimento que comemos vem da terra, então somos terra também. Tudo isso faz mover nosso âmago [...] nossa consciência e forma de pensar”.

Encontrar esse campo expandido da somática em sintonia com a ecoperformance é uma forma muito singular. Exige tempo e outros modos de estar no mundo, de trilhar jornadas reflexivas acerca de experiências vividas. A ecossomática consiste numa vertente ou categoria do campo da Somática, apesar de que poderíamos questionar tal denominação, já que a Somática é, por definição, ecológica, ao englobar práticas que enfatizam o processo interno em relação a três fatores que agem em um todo sinérgico: consciência, biologia e meio ambiente (HANNA, 1976). Assim, não se pode reduzir a Somática a abordagens voltadas ou com enfoque apenas no indivíduo, mesmo que todas elas tenham ênfase nas singularidades e diferenças pessoais. O campo emergente da Somática tem se desdobrado em múltiplas configurações. O posicionamento mais crítico sobre as abordagens somáticas, iniciado por Johnson (1992) e as práxis elaboradas nas três últimas décadas, como a teoria social somática proposta por Jill Green (1993, 2015), por exemplo, despertam a atenção para as forças internas e os paradoxos desse campo de conhecimento. Ambos os autores evidenciam o aspecto social da Somática, demonstrando de que modo nossos corpos são formatados pelas culturas em que vivemos, além de problematizar a noção equivocada de Somática como campo do individual/individualismo.

Assim, o termo ecossomática parece esgarçar a predisposição da Somática para a sintonia com o ambiente e com os seres multiformes vivos e não-vivos. Importante, contudo, perceber que a Imersão Corpo Ambiente (FERNANDES, 2013), na natureza, não se configura como uma fuga dos aspectos macropolíticos que envolvem, por exemplo, sexo, gênero, etnia e classe. Antes, permitem repadronizações de esquemas pulsionais para que novas articulações micro e macro políticas sejam engendradas com a potência que precisam. Novamente, a Somática como campo de conhecimento transdisciplinar é, por definição, relacional e enfatiza a interação seres-ambiente, imbricando questões de cunho social e político, ou seja, associando técnica corporal e diversidade étnica e cultural (D. H. JOHNSON, 2018; R. JOHNSON, 2017).

De fato, a Somática como a temos experienciado, especialmente em versões e desdobramentos em nosso país (CUNHA, PIZARRO, MAIA et al, 2019;

FERNANDES, PIZARRO, SCIALOM, 2020; VIEIRA, 2016, 2018a) é tudo menos hegemônica ou eurocêntrica, individualista ou romantizada, e seus princípios abertos vêm há muito dialogando com modos transculturais de criar conhecimento corporalizado (FERNANDES, 2011; MACEDO, 2020).

Assim, não podemos mais separar, por exemplo, uma técnica somática oriunda de detalhados estudos anatômicos em movimento (COHEN, 2012), adaptada e vivenciada por cada indivíduo em seu momento e lugar muito próprio, e os processos anticoloniais – ou seja, o desmonte de hegemonias sócio-político-culturais – que essa técnica promove. Isto porque, por exemplo, uma anatomia experiencial e dançada, como as aulas de embriologia de Bonnie Bainbridge Cohen, parte do princípio de que cada célula, assim como cada tecido e sistema corpóreo, tem uma “mente”, entendida como um todo de sentir-perceber-agir (COHEN, 2012), e percebemos ou nos damos conta desta sabedoria celular justamente através da prática vivencial performativa. Revisitando/redançando processos embriológicos, por exemplo, percebemos e vivenciamos como o cérebro em formação segue o movimento iniciado pelo coração, que em seu percurso está acima do cérebro e guia todo o processo. Ou seja, a posição ereta da bipedia com o cérebro no topo não pode ser assumida como um modelo hegemônico no qual os demais órgãos e sistemas são secundários a um pensamento puramente mentalmente cognitivo (se é que isto existe). Além disso, a descoberta de uma rede neuronal intraespecífica atuante tanto desde os intestinos como do coração, possibilitando uma autorregulação localizada a partir desses órgãos, são evidências científicas atuais já experienciadas anteriormente desde uma perspectiva somática, de que a consciência celular, logo tecidual, é subjacente a um controle central dito “superior”.

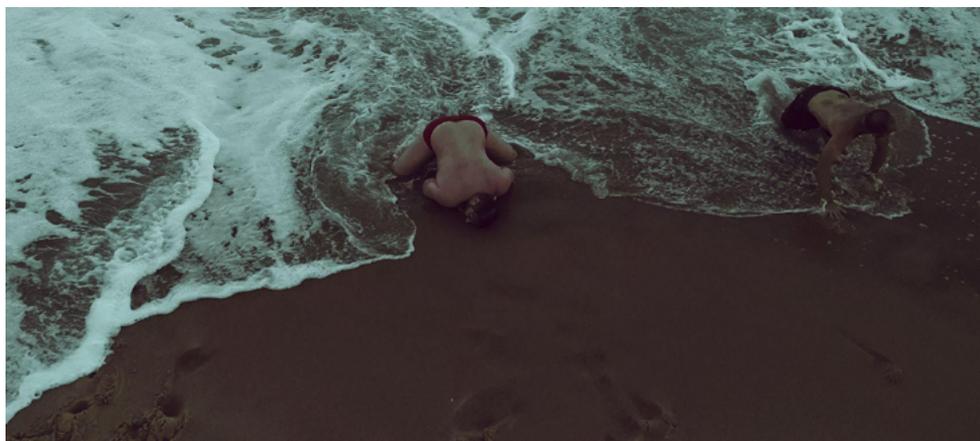


Figura 3: Diego Pizarro e Elia Mrak em Imersão Corpo Ambiente experimentando aspectos do desenvolvimento ontogenético: da concepção ao primeiro ano de vida. Praia de Imbassá, Bahia, julho de 2021. Foto: Tom Lima.

O modo de escuta somática que experienciamos em práticas de *Body-Mind Centering*SM Somato-psicopedagogia, Movimento Autêntico, entre outras, ativa nossa percepção de sabedorias em movimento, tecidos vivos e interconectados em complexos sistemas e camadas de texturas, volumes, ritmos e fluxos variados, numa ecologia de atenção, percepção e interrelação corpo (como) ambiente. Esse estado se aproxima do que Vieira (2018b, 2020) observou como ‘escuta profunda’ em culturas indígenas do país quando, em grupo com outros humanos e seres, o corpo holístico vibra energia positiva e vibra o universo, há equilíbrio de fluxos e forças e aproximação com a cura (KRENAK, 2021), seja ela qual for, e com o senso de ‘com-unidade’.

Maré cheia: Pulsão, dinamosfera e o campo somático

Segundo o *Rig Veda* (GRIFFITH, 1896, pp. 368-420), *soma* representa essencialmente “um estimulante e pulsão mental não físicos (...) uma força motivadora”, e ainda, “[r]eserva de conhecimento científico de buscas que são fonte de capacidade como uma facilitadora de ações para a prosperidade da sociedade” (HINDU REVOLUTION, 2011, s.p., tradução nossa). Ou seja, soma engloba a associação entre motivação pessoal e relevância social. Neste sentido, aproxima-se às duas categorias criadas por Rudolf Laban, a Eukinética (impulso interno – *Antrieb* – e combinações de nuances expressivas) e a Corêutica (traçados, percursos e escalas espaciais), que juntas compõem o espaço dinâmico ou dinamosfera.

O espaço dinâmico vai além dos seres vivos – constituídos pela substância *soma* – para conectar todas as gradações de materialidades e(m) energia. O espaço dinâmico é característica constitutiva de existência no mundo (LABAN, 1921; 1974). Já Nagatomo reconhece que o mundo está repleto de atividades da energia da vida (*ki*) e, portanto, passa a denominar essa conexão relacional entre ser e meio como parte de um “campo somático” (*somatic field*) (1992, p. 202), onde inserem-se.

O termo pulsão, na psicanálise, contribui para um descentramento da forma humana em direção a outras formas de vida. Em meio a um debate sobre a tradução direta de *Trieb*, do alemão para o português brasileiro – a primeira, feita pelo baiano Paulo César Souza (2010), pois até então líamos traduzido do inglês – os conservadores defendiam uma separação para “instinto” (parte animal) e “pulsão” (parte humana), enquanto o tradutor afirma que, na letra freudiana, não existe essa separação. Esse esforço de cisão entre o humano e o animal é ainda advertido, como lembra esse autor,

por de Nietzsche (2012, Aforismo 224, p. 159): “Receio que os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a sadia razão animal – como o animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz.”

O reino vegetal, por sua vez, é 85% da biomassa do mundo, e dependemos totalmente dele (apesar de seguirmos destruindo-o, inclusive nos oceanos, onde reside a maior floresta do planeta, já que o fitoplâncton é responsável por 50 a 85% do oxigênio da atmosfera). Plantas possuem modos muito específicos de memória, que as faz moverem-se em conexão com diversas forças e ritmos planetários distintos, e árvores de uma floresta, por exemplo, possuem uma complexa rede de conexão entre si, mesmo sem possuírem cérebro ou músculos (MANCUSO, 2019).



Figura 4: Corpo humano, corpo árvore, corpo vento: conexões. (Viçosa/MG 2018). Alba Vieira, ecoperformance “Cosmologias” (disponível em <<https://youtu.be/mfo6fWBCLtw>>. Captura de tela, imagem de Drone.

Já o reino mineral é tudo menos inerte, e vibra, ressoa, afunda e se espalha em paisagens imensas, entre rochas tectônicas, cavernas e estalactites, até o centro do planeta. E em meio a estas formações estratificadas complexas e milenares, materialidades diversas ganham movimento em ecoperformances de Imersão Corpo Ambiente, a exemplo de um olho-prótese de um dançarino/autor meio cego, totalmente co-movido pelo desequilíbrio de montanhas rochosas num penhasco grego, ao som constante do vento e ondas quebrando com força, ao pôr do sol.



Figura 5: Impulsos num contínuo entre corpo, luz solar, rocha, vento e presença na dança de Eduardo Rosa, em Koufonisia (Grécia, 2015). Câmera-testemunha: Ciane Fernandes.

Naquele dia, em Koufounisia, me lembro que antes dessa concavidade ondulante no plexo, eu me dou conta dos meus olhos. Da paisagem: rochas, poças, areia, mar... e testemunhando, recuado, sinto uma diferença na sensação ocular. A densidade do órgão. E para ambos aparecem uma imagem cinestésica convexa. Mas me deparo que o ambiente visualmente restringe-se ao olho direito. É quando a atenção desvia-se da paisagem para a concavidade ocular do meu olho cego, o esquerdo, abaixo da prótese que o cobre. Percebo o fundo da prótese também como concavidade. Em espirais com os braços, tomo a prótese do olho esquerdo, livrando a concavidade dele como espaço tátil para a presença do vento. Poder ver com o tato do olho. Informar-me do lugar que a vida me traz, agora por essa outra cava. E, nesse contínuo, assumo a caverna da boca como uma nova acoplagem da prótese, deixando a íris cega da peça simular uma observação testemunha a partir dos lábios. Enquanto isso, as solas dos pés estão receptivas com a formação rochosa e arenosa do solo, cujo padrão compõe-se de pequenos buracos, sutilmente cavados na dureza da areia condensada. Numa ventania inestancável, a presença dos pés é estimulada... uma leve dor e, às vezes, incômoda ao ponto de, esquivando-me da sensação, entrar em desequilíbrio, o que faz surgir um novo momento dançado entre cava do chão, cava do olho, cava da prótese, cava da boca e cava do esterno. Encadeamentos integráveis, entre conhecer rocha e prótese, com liberações que absorvem o vento e esquivam do incômodo, imersos em performance (Eduardo Rosa).

Impulso de mover a atenção. Impulso de livrar da prótese o olho ao vento. Impulso de esquivar da dor na pisada. A imersão escapa de realizar uma dança a ser feita em uma cenografia natural/ecológica. A dimensão da natureza está sobretudo nessa abertura à natureza que se é. E deixar que ela guie na extensão que se apresenta,

momento a momento. A fonte disso é inencontrável. Toda vez que algo aparece como encontrado, trata-se apenas de uma apreensão do imaginário. A boca que sorve um gosto, o olho que capta uma imagem, o ouvido que retém uma sonoridade... Sempre provisório, diante da imposição em que a natureza flui.

Voltando-nos agora do lado biológico à observação a partir da vida anímica, então nos parece a “pulsão” como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida de exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal. (FREUD, 1915/2013, p. 25).

Do mesmo jeito que Freud assume a dimensão biológica, com estimulações provenientes do interior do corpo como a pressão anímica do sujeito, ele segue se desimplicando desse nível da experiência, que segundo ele, estaria fora do escopo de observação de um psicanalista. O que poderia ser lamentável se a evolução da psicanálise não fosse justamente a de conferir autoridade àquilo que justamente existe lá onde o olhar fica fora. Ao recuperar a psicanálise da primazia do Ego a que os pós-freudianos a levaram, e refundar a causa freudiana em relação ao inconsciente e a linguagem, Lacan tira o inconsciente das (metáforas de) profundezas, e o estende na superfície: “A ex-sistência se define por relação a uma certa consistência, se a ex-sistência não é no final das contas senão esse fora que não é um não-dentro, se essa ex-sistência é de certa maneira esse em volta do que se evapora uma substância” (LACAN, 1974-75, aula 14.01.1975).



Figura 6: No penhasco de Koufonisia, ouço o Mar Mediterrâneo e me vejo estranho, com elementos familiares, pela forma que assumo com a ordem pulsional. Câmera-testemunha: Ciane Fernandes.

É assim o real: o impensável, por isso, imponderável, imprevisível. Ele é fonte, a qual se supõe conter as pulsões. Um manto pulsional extenso e pululante. Supõe-se, porque quando se sabe, já não se trata mais do real, e sim do imaginário em suas sensações e representações. Sinto o movimento chegar pela coluna, me puxando pela torácica, e a ondulação segue pela cervical até o topo da cabeça, já continuando pelo esterno, me puxando para frente, periodizando esse movimento ondulatório, onde antes só era pausa, luz, rocha, mar. Por que o movimento não entrou pelos pés que tocava a rocha? Por que não por uma torção de tronco, acompanhando o fluxo da ventania? Alguma coisa em mim, selecionou a coluna torácica como destino do impulso. E eu recebi.

Sua ex-sistência consiste fora do imaginário. Uma imensidão a que, desde onde a prática tem se mostrado, é passível associar o real e a natureza. Talvez grandezas gêmeas, talvez dois nomes, duas representações para uma mesma imensidão que nos toca, nos perpassa. Recolhemos seus saberes, mas muito pouco sabemos que os sabemos. Ele independe de nossa alienação para nos mover. Nesse sentido, a fonte é como uma mina d'água. Para quem está diante dela brotando, a verá como a causa do rego de água e sucessivamente até o riacho. Mas para a imensidão da qual ela existe (lençol freático, filtragem da terra, firmeza da terra pela vegetação...), a mina é apenas um furo. Um furo de passagem, daquilo que está fora da percepção/sensação para dentro dela, diante do olhar de quem testemunha a água brotar dali.

Esse lugar em que amplamente somos, e que justamente por ser vazio de sentido e pleno de movimento, anima-nos a buscar os instantes de vida a seguir. É assim, uma fonte performativa, interessada em gerar percursos, tomando neles aquilo que nos atualiza e transforma, entre a pressão para viver e os alívios provisórios dos encontros, das satisfações.

Em sintonia somática (NAGATOMO, 1992), desintegramos separações dualistas entre pessoal e social, pulsional e espacial, humano e não-humano, como uma complexa rede interneural, ou ainda, como um contínuo sistema fluido que conecta células, vasos, artérias, órgãos, alimentação, excreção, trocas, absorções, rejeições, corpo e(m) ambiente, pesquisa e(m) criação, aliás, Imersão como Pesquisa (FERNANDES, 2019). Não aceitamos mais o achatamento do pensamento cartesiano. Somos “corpo-em-movimento-em-ambiente-mutante”, como afirma Sandra Reeve (2011, p. 47), para quem um corpo ecológico é um sistema e não uma entidade isolada. Assim, movimento e(m) mutação de corpos, coisas e espaços desestabilizam qualquer noção que interrompa o fluxo das potências particulares e coletivas.

Maré vazante: pausa, sensibilização e uma somatopolítica transversal

A Prática Artística como Pesquisa fomenta ambientes multimodais afetivos para além da tela bidimensional (de fato, da nulodimensão *on-line*), rumo à ativação das sensações e sentidos, da corporalidade e da espiritualidade, em conexão com os saberes ancestrais e visionários da terra. Por isso, durante a mesa, compartilhamos também momentos de alimentação e hidratação, saboreando texturas diversas entre líquido e sólido, enquanto também dançávamos seguindo o movimento conectivo dos tecidos fasciais. Nos encontros, além da alimentação, valorizamos a pausa, o descanso, os movimentos corporais e da casa como sendo passíveis de serem o foco principal, em meio a debates variados.

A valorização do conhecimento tácito nos encontros permitiu que os conhecimentos do *soma* iluminassem as ideias, e não o contrário. Das vibrações somáticas do coletivo surgiram propostas de experimentação coletiva de diferentes práticas, como por exemplo a vivência de pausa e movimento a partir das fâscias guiada por Deborah Dodd em um dos nossos encontros, além da Prática de Dança Contemplativa, de Barbara Dilley (2015), conforme sugerida por Diego Pizarro, entre a meditação e a improvisação. Dramaturgias que emergiram da ecologia dos encontros que não somente respeitavam a individualidade dos participantes, mas também as incluíram como ação principal do coletivo.

A pausa do mover visível não significa o silenciar da escuta sensorial. Muito pelo contrário, a pausa, assim como o mover lento, está essencialmente voltada a expandir essa sensorialidade que continua se desprendendo na relação corpo-ambiente. Segundo Danis Bois (2008, 2019), a pausa e o paroxismo sensorial formam juntos um apoio para que outras informações subjetivas, o Sensível, aflore e se desenrole durante a relação de atenção plena da pessoa à sua experiência vivida. A pausa pulsa, escuta, serpenteia, envolve e corpa-se. Da pausa que continua-se em movimento e do movimento que continua-se em pausa, acontecem relações ecossomáticas que engendram um corpo-devir. Ou seja, corpo sensível que está em constante transformação ao fluir de dentro para fora, de fora para dentro, de pausa para movimento de movimento para pausa. Tim Ingold argumenta que são nos fluxos e contrafluxos de movimento, como no “de dentro para fora e o de fora para dentro”, e não na dicotomia fora, dentro, que os “seres vivos são exemplificados no mundo” (INGOLD, 2019, p.139). As relações sensório-motoras ecossomáticas vinculam os seres ao ambiente e a si, simultaneamente, num processo que também produz corpo.

Essa percepção holística potencializa re-existências somato-ambientais, evidenciando que as questões dos direitos humanos são interdependentes das ambientais. A relevância em tecer reflexões sobre o corpo sensível e a ecologia, em imersões ecoperformativas, baseia-se no pressuposto de que composições sensório-poéticas são chave para expressar mudanças na percepção humana sobre a vida na terra. Pensar a crise ambiental a partir da relação subjetiva com o mundo, em contínuo fluxo com o meio ambiente (INGOLD, 2019), é uma reflexão premente.

Segundo Bruno Latour (BASSETS; LATOUR, 2019), há uma angústia coletiva ao percebermos que estamos “perdendo o mundo”. Haveria angústia maior que a queda do céu apontada por Davi Kopenawa (2019)? A crise climática está posta desde os anos setenta. Desde a COP 92, as notícias correm e movimentam sociedades. Mas os apelos dos cientistas parecem anêmicos perante a forma *antropologofalocêntrica* de estar no planeta e de lidar, ou negar, os problemas da era do antropoceno. Nos últimos cinco anos, esses efeitos nocivos da atividade humana na terra tem se expressado de forma cada vez mais violenta, voraz e abrangente. A crise pandêmica de 2020 é mais um desses efeitos que, por sua vez, acelerou o processo nos expondo ao luto, aos traumas e despedidas de pessoas, de hábitos, de ecossistemas, assim como ao acirramento das desigualdades econômicas e a polarização político/social típicos de tempos de angústia e escassez. A recente comprovação dos cientistas da autoria humana nos efeitos climáticos, presentes no novo relatório do *Intergovernmental Panel on Climate Change* – IPCC da ONU (2021), não nos chega como surpresa, mas como perplexidade. Segundo especialistas climáticos, temos nove anos de muito trabalho, adaptação e transição para conseguirmos reverter o destino antropocêntrico do planeta. Não queremos voltar a 2019. Buscamos sair desta pausa traumática, imposta à humanidade, transformados.

Para Guattari, a resposta para a crise ecológica requer uma revolução que envolva também “os domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (GUATTARI, 2019, p. 9). Paul Preciado aponta o campo da experiência vivida, em sua dimensão somática, como fonte primordial de novas organizações políticas: “A revolução vindoura coloca a emancipação do corpo vivo vulnerável no centro do processo de produção e reprodução política [...] Somente uma revolução somatopolítica transversal será capaz de desencadear uma alternativa real.” (PRECIADO, 2020, p. 9-10)

As implicações de perspectivas ecocêntricas atravessam diferentes cosmologias, epistemes, a pandemia, a diversidade, a sustentabilidade, o anticolonialismo e a deficiência, honrando múltiplas singularidades em movimento e seus direitos no campo expandido da ecoperformance como pesquisa. No *Hub*, interessou-nos a potencialidade de reorganizações somáticas não só das práticas artísticas, mas também das sociedades; práticas de (re)existências e (re)organizações para uma prosperidade ecossomática. Uma terceira via política que ao invés de basear-se na produção de bens – organização tanto da via direita (monopólio capitalista da produção), quanto da via esquerda (divisão da produção) –, afirma a necessidade de uma política baseada na vida, a biopolítica. Como nos aponta Ailton Krenak, na cosmovisão indígena do Bem Viver:

A Terra é um organismo vivo, [...] ela não é uma coisa. E isso, fundamentalmente, distingue o que é bem-estar do que é Bem Viver. O Bem Viver não é distribuição de riqueza. Bem Viver é abundância que a Terra proporciona como expressão mesmo da vida. A gente não precisa ficar buscando uma vantagem em relação a nada, porque a vida é tão próspera que é suficiente para nós todos. (KRENAK, 2020a, p. 17)

Essa distinção entre biopolítica e as políticas produtivistas/ extrativistas ficou clara nas crises desencadeadas pela covid-19. Uma organização biocentrada desdobra-se e é desdobrada por uma bioética, que vivencia valores como a diversidade, a pluriculturalidade, coexistência entre formas de existências singulares, sutis e/ou periféricas. A ecologia, se não for um estado experiencial advinda de uma relação corpo ambiente ecossomática, será sempre tratada como um parâmetro econômico produtivo, que os países cuidam, ou dizem cuidar, durante encontros políticos internacionais. Precisamos nos lembrar de que “[a] vida é para além do Planeta Terra, mas para os humanos a Terra é a nossa ecologia! Esse maravilhoso organismo da Terra é a ecologia que existe em nós, no nosso corpo.” (KRENAK, 2020a, p.17)



Figura 7: Terra organismo vivo em fluxos de trocas no/com o entre do devir humano. (Viçosa/ MG 2018). Alba Vieira, ecoperformance “Cosmologias” (disponível em <<https://youtu.be/mfo6fWBCLtw>>. Captura de tela, imagem de Drone.

Assim, esta mesa de Prática Artística como Pesquisa propôs levantar algumas questões e aspectos-chave através da ecoperformance somática, em busca de reativar modos de (re)existências pulsionais e resistências a automatismos limitantes, numa (auto-) organização afetiva relacional de transformação ética-estética-coletiva, fundada na consciência ecocêntrica corporalizada (conforme explicitado no diagrama a seguir).



Figura 8: (Re)existências e (Re)organizações eco-somáticas para a prosperidade. Diagrama apresentado no XI Congresso ABRACE 2021. Arte: Deborah Dodd.

E no meio do cerrado, durante quatro luas secas, no Jardim Botânico de Brasília, aconteceram as performances Sonhares (2019), espetáculo dirigido por Rita de

Almeida Castro, em que Deborah Dodd performava em uma piscina em formato de gota d'água de dois metros de diâmetro...

Éramos olho d'água cerratense, envolvidas de mato vermelho, de tambores e de memórias. Na intimidade de uma tenda azul cetim, numa pequena comunidade de dez testemunhas humanas e suas águas — líquidas, geladas, va(porosas), intersticiais — havia uma gota d'água flamejante. Parte da beleza estava no viver perigosamente, em apneia. Seus mistérios aquáticos, minhas transformações mamíferas e gravitacionais, envolviam a todos os presentes. Meus pés não guiavam mais a navegação... mas uma espiral semovente tomava conta de mim. Nela e dela eu era espuma. O que é essa sinfonia silenciosa? Vozes aquáticas no vórtex de um corpo aquático feroz? Na pele da água um filete vermelho tinge seus vincos, suas fâscias que sobem nossas bordas, e afundam nossos centros gravitacionais. Somos consanguíneas... nossos fluxos intersticiais se espiralam. Linhas tramadas e círculos se deixam levar pelo fluxo do hemisfério sul. A direção é o pulso, o desejo é simples. A gravidade do buraco negro que a água tece com nossas consanguinidades, transborda e vai molhar os olhos dos que nos observam, e se observam nesse turbilhão circular...

Águas afundando e emergindo, coisa instigante de se ver. Oráculo aquático move as pessoas que mergulham no seco e inspiram o molhado. O furo d'água voraz parece engolir o tempo de todas as entidades presentes. Olho no olho. Lago no lago. Se contemplam, se continuam, se compõem. Ao final da turbulência estamos todos em fluxo, marinados... gotas que descem pelas narinas, criam o céu da boca e envolvem as peles dos corpos. Afundávamos vazias, emergíamos cheias. Pausa que pulsa, dança aquilo que não se fala.



Figura 9: (Cavalcante, GO, 17/01/2021). Vórtex das águas do córrego cerratense em ecoperformance. Câmera-testemunha: Deborah Dodd.

Referências Citadas

ALVARES, A. Fala na Roda de Conversa: “Cinema entre Mundos: viagem, o sonho e a retomada da terra.” Festival de Inverno da UFMG em 24 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rd2i4tBIF5M>. Acesso em: 13 ago. 2021.

BAITELLO JÚNIOR, N. **O Pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

BASSETS, M.; LATOUR, B. O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo. **El País**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/29/internacional/1553888812_652680.html Acesso em: 06 de agosto 2021.

BELLACASA, M. P. de la. Nothing comes without its world: thinking with care. **The Sociological Review**, v. 60, n. 2, p. 197-216, 2012.

BOIS, D.; ESCHALIER, I. **La méditation en pleine présence**: les sept voies d'accès à la chaleur humaine. Paris: Eyrolles, 2019.

_____. **O Eu Renovado, introdução à Somato-psicopedagogia**. Aparecida: Ideias & Letras, 2008.

BOND, K. E. The human nature of dance: Towards a theory of aesthetic community. In: MALLOCH, S.; TREVARTHEN, C. (org.). **Communicative Musicality**: exploring the basis of human companionship. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009. p. 401-422.

CALASSO, R. **O Ardor**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2016.

CARMO, C. E. O. do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **Ephemera**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020.

COHEN, B. B. **Sensing, Feeling and Action**: the experiential anatomy of Body-Mind Centering®. The collected articles for Contact Quarterly dance journal 1980-2009. 3ª edição. Northampton: Contact Editions, 2012.

CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; MAIA, E.; VILELA, L. F.; VELLOZO, M. A.; CAETANO, Patrícia; GERALDI, Silvia (Org.). Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, 1, 2018, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Editora IFB, 2019. 406 p. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/113>>. Acesso em: 02 ago. 2021

DELEUZE, Gilles. **A Dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas, SP. Papius, 1ª Edição, 1991.

DILLEY, Barbara. **This Very Moment**: teaching, thinking, dancing. Boulder: Naropa University Press, 2015.

ECKERSALL, P.; MONAGHAN, P.; BEDDIE, M. Dramaturgy as Ecology: A Report from The Dramaturgies Project. In: TRENCSENYI, K.; COCHRANE, B. (Org.). **New**

Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2014. p. 18–35.

FANON, F. **Pele negra máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. **Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa.** Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. Im(V)ersões Corpo Ambiente e a Criação Coreo-Videográfica. **Cena**, Porto Alegre, n. 13, p. 1-14, 2013.

_____. Merger matters: environmental elements as source of somatic-performative research. In: BIRINGER, J.; FENGER, J. (orgs.), **Tanz der Dinge / Things that Dance: Jahrbuch TanzForshung 2019.** Bielefeld, Germany: Transcript Verlag, 2019. p. 27–35.

_____. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOSO, M. A. (Orgs.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em Criação, Pesquisa e Performance.** Brasília: Editora IFB, 2019. v. 1, p. 121-137.

_____. Culturas e Ritmos do Corpo. In: TOUTAIN, L. M. B.; GEFFROY, Y.; SERAFIM, J. F. (Orgs.). **Perspectivas em informação visual: cultura, percepção e representação.** Salvador: EDUFBA, 2011. p. 225-248.

FERNANDES, C.; PIZARRO, D.; SCIALOM, M. Introduction to Somatics in Brazil. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, v. 12, n. 1, p. 3-12, 2020. <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 10 out. 2020.

FREUD, F. **As pulsões e seus destinos.** Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 1915/2013.

GREEN, J. **Fostering creativity through movement and body awareness practices: a postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process.** 1993. 303f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Ohio State University, 1993.

_____. Moving in, out, through, and beyond the tensions between experience and social construction in somatic theory. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, UK, v. 7, n. 1, p. 07-19, 2015. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

GRIFFITH, R. T. H. (Trad.). **The Hymns of the Rigveda.** 2. ed. Kotagiri (Nilgiri), Índia, 1896. Disponível em: <<http://www.sanskritweb.net/rigveda/griffith.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2014.

GUATTARI, F. **As três ecologias.** 21a edição. Campinas: Papirus, 2012.

HACKNEY, P. **Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals.** Amsterdam: Gordon and Breach, 1998.

HANNA, T. **Bodies in Revolt**: a primer in somatic thinking. Novato: Freeperson Press, 1970.

_____. **The body of life**: creating new pathways for sensory awareness and fluid movement. Rochester: Healing Arts Press, 1993 [1980].

_____. The field of somatics. **Somatics**, Novato, CA, v. 1, n. 1, p. 30-34, 1976. Disponível em: <https://somatics.org/library/htl-fieldofsomatics>. Acesso em: 16 dez. 2019.

HINDU REVOLUTION. On soma: what it is and what it does. Disponível em: <http://hindurevolution.blogspot.com.br/2011/03/soma-in-vedas.html>. 2011. Acesso em: 08 abr. 2013.

HOGHE, R. The Theatre of Pina Bausch. **The Drama Review**, 24, n. 1, p. 63-74, março, 1980.

INGOLD, T. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2019.

IPCC, 2021: Summary for Policymakers. In: **Climate Change 2021**: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [Masson-Delmotte, et.al]. Cambridge University Press. In Press. Disponível em: <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/downloads/report/IPCC_AR6_WGI_Full_Report.pdf>

JOHNSON, D. H. Introduction: Borderlands. In: JOHNSON, D. H. (Ed.). **Diverse bodies, diverse practices**: toward an inclusive somatics. Berkeley: North Atlantic Books, 2018. p. 1-19.

_____. **Body**: recovering our sensual wisdom. 2ª. edição. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1992 [1983].

JOHNSON, R. **Embodied social justice**. New York e Londres: Routledge, 2017.

KERKHOVEN, M. V. European Dramaturgy in the Twenty-first Century. **Performance Research**, v. 14, n. 3, p. 7-11, 2009.

KOPENAWA, D.; ALBERTO, B. A. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

_____. #InspiraUnB. Palestra inaugural do primeiro semestre de 2020 da Universidade de Brasília, 10 de março, 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cAcneFjNm0g>. Acesso em: 11 ago. 2021.

KRENAK, S. Djukurnã. Sons que curam. Live em 26 de junho de 2021 no II Encontro Internacional Somática e Dança. Brasília, DF. Disponível em: <https://youtu.be/>

CgjbWsuDCy8. Acesso em: 06 ago. 2021.

LABAN, R. **Die Welt des Tänzers**. Stuttgart: Walter Seifert, 1921.

_____. **The language of movement: a guidebook to choreutics**. Boston: Plays, 1974

LACAN, J. **Seminário 22: RSI 1971-1975**, aula 14.01.1975, Inédito.

MACEDO, D. D. Brazil-Denmark dance education encounters: a case study of intercultural artistic coexistences in higher dance education contexts. In: SVENDLER-NIELSEN, C.; BURRIDGE, S.; ROBINSON, K.: **Dancing Across Borders: Perspectives on Dance, Young People and Change**. Routledge, 2020. v.1, p. 196-199.

MALDONADO-TORRES, N. On the coloniality of being. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, 2007.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **The tree of knowledge: the biological roots of human understanding**. Boston and New York: Shambhala, 1992.

NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

NELSON, R. Practice-as-research and the Problem of Knowledge, **Performance Research**, v. 11, n. 4, p. 105-116, 2006. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160701363556>. Acesso em: 21 mar. 2012.

NIETZSCHE, F. **A Gaia e a Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PIZARRO, D. **Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. 418 f. il. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro / Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

PRECIADO, P. Estávamos prestes a fazer a revolução feminista... e então chegou o vírus. Disponível em: <https://bub.liberation.fr/edition/numero-2/nous-etions-sur-le-point-de-faire-la-revolution-feministe/> Acesso em: 20 mai. 2020.

REEVE, S. **Nine ways of seeing a body**. Devon, UK: Triarchy Press, 2011.

SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. In: SCHMIDT, J. et al. **Tanztheater today: thirty years of German dance history**. Seelze; Hannover: Alemanha, Kallmeyersche, 2000. p. 6-15.

SMUTS, J. C. **Holism and Evolution**. New York: The MacMillan Company, 1926.

SOUZA, P. C. de. **As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VIEIRA, A. P. Princípios do yoga e da somática em processos criativos, composições e performances em dança. In: COIMBRA, I. (org.). 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. **Anais [...]** CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26305022/PRINC%C3%8DPIOS_DO_YOGA_E_DA_SOM%C3%81TICA_EM_PROCESSOS_CRIATIVOS_COMPOSI%C3%87%C3%95ES_E_PERFORMANCES_EM_DAN%C3%87A_1. Acesso em: 10 ago. 2021.

_____. Processos Criativos e Dança: diálogos em movimento. In: SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. de (org.). **Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018a. p. 209-237.

_____. Escuta Profunda. **Rebento**, São Paulo, n. 9, p. 177-202, 2018b, Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/274>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

_____. Trocas in-ex-corporadas na formação em artes: uma proposta que valoriza formas de conhecimento do corpo e de povos originários. **Teatro: criação e construção de conhecimento**, Palmas, v. 8, n. 1 e 2, p. 203-218, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11805/18523> Acesso em: 10 ago. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. On models and examples: engineers and bricoleurs in the Anthropocene. **Current Anthropology**, v. 60, n. 20, p. 296–308, 2019.

EXPERIÊNCIAS COM O ENSINO REMOTO EMERGENCIAL NO ENSINO SUPERIOR DE TEATRO

Davi de Oliveira Pinto¹
Francisco André Sousa Lima²
Maurilio Rocha³
Mileni Vanalli Roéfero⁴
Rossana Della Costa⁵
Simone Carleto⁶

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.19

Resumo: Em consonância com a proposta da mesa temática intitulada “Experiências com o ensino remoto emergencial no ensino superior de Teatro”, apresentada no XI Congresso da Abrace, esse texto visa partilhar e discutir distintas experiências com o ensino remoto desenvolvidas por docentes em seis diferentes instituições brasileiras de ensino superior que oferecem cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro. A partir dos olhares de professores provenientes dessas instituições, foi possível traçar um breve panorama do que vem sendo realizado até o momento no âmbito

¹ Professor na graduação em Teatro da UFSJ. Ator, diretor, dramaturgo e compositor de canções para teatro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1593-0780> E-mail: ddolpi@ufsj.edu.br

² Docente titular nos cursos de Lic. em Teatro e Lic. em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Ator, dramaturgo e professor de teatro. Licenciado em Teatro, mestre e doutor em Artes Cênicas pela UFBA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2536-8675>. E-mail: francisco.lima@uesb.edu.br

³ Professor na graduação em Teatro e no PPG Artes da UFMG e no ProfArtes. Compositor de música cênica e autor de livros didáticos de Arte para a escola básica. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7625-8222> E-mail: mauriliorocha13@gmail.com

⁴ Professora colaboradora no curso de Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá e atriz; mestranda em Teoria e Prática do Teatro pela ECA - USP, orientada pela professora Dra. Maria Sílvia Betti. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-3938>. E-mail: vanallimileni@gmail.com

⁵ Professora adjunta do Curso Licenciatura em Teatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a Université Paris Nanterre. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4469-6447> E-mail: rocacor@gmail.com

⁶ Artista-pedagoga, atriz e professora de teatro. Professora colaboradora da Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual Paulista - Unesp; pós-doutoranda em Artes Cênicas, orientada pelo professor Dr. Alexandre Luiz Mate. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9045-6957> E-mail: simone.carleto@unesp.br

universitário e na educação básica no ensino de teatro nessas diferentes regiões do país. Metodologicamente, tomou-se pontos em comum entre as experiências citadas, associados à noção de tecnovívio de Jorge Dubatti, para então realizar apontamentos sobre o ensino de teatro em modo remoto emergencial, abarcando aspectos da educação básica com pontos de toque com o ensino superior, como o momento dos estágios supervisionados, das ações práticas dos trabalhos da expressão corporal e da voz no teatro. Os limites e possibilidades nesses apontamentos são objeto dessa reflexão construída coletivamente. Conclui-se que as múltiplas possibilidades do ensino remoto estão em construção permanente, desafiando a questão ontológica do teatro e expandindo as formas de seu ensino/aprendizagem.

Palavras-chave: Ensino remoto emergencial; Ensino de teatro; Ensino superior; Tecnovívio.

Abstract: In consonance with the proposal of the thematic table entitled “Experiences with emergency remote teaching in higher education in Theater”, presented at the XI Congress of Abrace, this article aims to share and discuss different experiences with remote learning developed by teachers in six different institutions higher education institutions offer Licentiate and Bachelor’s Degree courses in Theater. Based on the views of professors from these institutions, we outline a brief overview of what has been done so far in theater in the university and in basic education spheres in these different regions of the country. Methodologically, common points were taken up between the aforementioned experiences, associated with Jorge Dubatti’s notion of tecnovívio⁷, to then make notes on the teaching of theater in emergency remote mode, covering aspects of basic education with touch points with higher education as the moment of supervised internships, practical actions of bodywork and body expression, voice and music for theater. The limits and possibilities in these notes are the object of this collectively constructed reflection. It is concluded that the multiple possibilities of remote teaching are under permanent construction, challenging the ontological issue of theater and expanding the forms of its teaching/learning.

Keywords: Emergency remote teaching; Theater teaching; University education; Tecnovívio.

⁷ Tecnovívio é a expressão cunhada por Jorge Dubatti em espanhol. No entanto, a tradução para a língua inglesa aponta para os termos *coexistence*, *techno-existence* ou *technoviviality*. Ainda que a tradução de um artigo do autor na revista *Rebento* traga o termo *technoviviality* associado à concepção de coexistência, optamos por manter o termo em língua portuguesa, considerando a estrutura das línguas latinas e aguardando o avanço das discussões.

A pandemia de COVID-19 paralisou as aulas presenciais nas Universidades brasileiras desde março de 2020. Por conta disso, os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro têm se deparado com o desafio de oferecer disciplinas, em grande parte práticas, aos seus estudantes, de forma remota pela internet. Tal desafio possui dois aspectos, pois implica repensar tanto processos de ensino/aprendizagem quanto questões ontológicas do campo teatral.

A discussão apresentada nesse artigo parte da nossa perspectiva como autores, ou seja, como professores de seis instituições de ensino superior do Brasil: UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), UFSJ (Universidade Federal de São João Del-Rei), UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), UEM (Universidade Estadual de Maringá) e UNESP (Universidade Estadual Paulista). Metodologicamente, com intuito de organizar a escrita deste texto considerando a multiplicidade caleidoscópica de perspectivas apresentada na mesa temática intitulada “Experiências com o ensino remoto emergencial no ensino superior de Teatro”, apresentada no XI Congresso da Abrace, os apontamentos aqui expostos são balizados pela noção de tecnovívio de Jorge Dubatti. Dessa forma, objetivamos problematizar as limitações e potencialidades do Ensino Remoto Emergencial (ERE) na atuação dos professores de teatro. Interessamos, portanto, a promoção de trocas e reflexões em um contexto que está sendo desbravado por professores e estudantes de cursos presenciais.

A partir das discussões realizadas na mesa temática, decidimos organizar este texto em três momentos. O primeiro diz respeito ao campo conceitual que apresenta a noção de tecnovívio e suas potencialidades para a discussão que desejamos desenvolver. O segundo trata do ensino de teatro em Ensino Remoto Emergencial (ERE) – nos processos de formação do professor de teatro – ao considerar os componentes curriculares dos estágios e práticas pedagógicas em teatro na educação básica (abarcando algumas questões correlatas também a esse nível de ensino). O terceiro diz respeito às possibilidades e desafios para os trabalhos de corpo, expressão corporal, trabalhos com a voz e música para teatro.

A noção de tecnovívio e suas implicações para o ensino de teatro

Jorge Dubatti⁸ (2020b) considera o período de distanciamento social imposto

⁸ Jorge Dubatti é crítico, historiador e professor universitário, especializado em Teatro e Artes. Doutor em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio Academia Argentina de Letras da Melhor Graduação em 1989 da Universidade de Buenos Aires. Professor titular regular de História do Teatro

ao mundo um excelente laboratório para pensar o teatro na atualidade. Tal atitude já evidencia a direção apontada pelo pensamento deste filósofo do teatro: os artistas, em momentos de crise, criam. Buscando olhar nessa direção, observamos que seu pensamento engloba a pedagogia teatral em diferentes contextos. Do laboratório de pensamento deste autor interessa, para este artigo, as suas publicações mais recentes, nas quais ele busca apresentar e desenvolver as implicações da cultura tecnovivial para o fazer teatral e seu ensino.

Na tentativa de circunscrever a noção de tecnovívio de forma objetiva, tomamos o seguinte trecho:

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico [...] (DUBATTI, 2020b, p. 11).

A partir da citação acima, observamos que a cultura tecnovivial possui características específicas: as relações são necessariamente mediadas pela tecnologia, a noção de desterritorialização e a noção de presença telemática. A partir dessas características, Dubatti é assertivo ao afirmar que não se trata de comparar o convívio e o tecnovívio. Ainda que percebamos o descontentamento com os aspectos tecnoviviais no ensino do teatro em ERE, não se trata de definir qual cultura é melhor ou pior, porque tais configurações estão postas sobre bases epistemológicas distintas. Nessa operacionalização, a cultura convivial abrange a tecnovivial, mas o inverso não ocorre.

Isso posto, tomaremos a primeira característica da cultura tecnovivial que é a mediação tecnológica. O uso de tecnologias não é uma novidade no campo teatral e já estava cada vez mais presente nas encenações contemporâneas. A questão que se coloca parece ser o fato do uso da tecnologia deixar de ser opção estética para ser a única via possível. Tal situação redimensiona os usos da tecnologia e tensiona o próprio conceito de teatro e seus processos de ensino/aprendizagem. Observamos o fenômeno do afastamento dos interlocutores próximos e da facilitação de contato síncrono com pessoas distantes, criando pontes virtuais entre outras cidades e países. Nesse sentido, a noção de desterritorialização e de presença parecem estar imbricadas em um processo também de redimensionamento. A desterritorialização é mais do que

(Career of Arts, UBA). Diretor do Institute of Performing Arts “Dr. Raúl H. Castagnino”, da Faculdade de Filosofia e Letras da UBA. (Apresentação do autor constante na Revista Rebento (DUBATTI, 2020b, p. 09)

um encontro telemático do qual o corpo físico participaria de forma virtualizada em necessária mediação tecnológica. A sofisticação do pensamento de Dubatti indica que o processo de desterritorializar implica em um rompimento, uma abertura de outra possibilidade na qual o próprio fenômeno da presença se desloca e não se aprisiona na noção clássica de tempo e espaço. As práticas síncronas e assíncronas para o teatro constituem-se em um grande ponto de interrogação que podem gerar desconfortos: se as conhecidas medidas referenciais do tempo e espaço estão suspensas, como pensar essas unidades a partir de agora?

Como professores de teatro, artistas que criam, acolhemos o desafio de aceitar que há “[...] ilimitados mundo poéticos, um pluriverso dramático e teatral, e a percepção disso depende do olhar filosófico para o pluralismo, aquele que acentua a diversidade de perspectivas” (DUBATTI, 2020c, p. 139)(tradução nossa). Com o olhar voltado para a diversidade, sem negar as dificuldades, o autor aponta para a função do espectador como a posição potente daquele que cria enquanto participa e especta.

Segundo o Dubatti (2020c), há uma virada epistemológica na filosofia do teatro, que, ao conceber o teatro como modo de existência, desafia os professores de teatro a criarem outros modos e possibilidades. É deste desafio que nos ocuparemos a seguir ao trazer alguns tópicos dentro das nossas práticas de ensino do teatro em ERE.

Redimensionar as práticas do ensino de teatro: desafios do ensino remoto

Os componentes curriculares dos estágios supervisionados configuram-se como dispositivos educacionais previstos nos cursos das licenciaturas e que se constituem como marcos na trajetória de formação de professores. Também constituem-se como elos de ligação entre o ensino superior e a educação básica e suas implicações. Nesse momento do curso, o futuro professor regressa ao ambiente escolar a partir de outra perspectiva e função. No caso da formação do professor de teatro, a práxis pedagógica em campo se torna ainda mais fundamental, especialmente pelos desafios que o setor enfrenta no cotidiano escolar. É atravessando os muros das unidades escolares, que esses docentes em formação podem perceber as micropolíticas, a cartografia espacial das escolas, em especial na educação pública, os conflitos de interesses e convergências oriundas da diversidade das áreas de conhecimento.

Devido a esses e outros aspectos, a prática de campo constitui um momento

estruturante no percurso de professoralidade⁹ de artistas licenciandos. Os estágios regulares geram variáveis que lançam docentes orientadores, estagiários e seus discentes numa teia complexa de relações que catalisam a construção ou afirmação da autonomia por meio da vivência dos desafios de ensino-aprendizagem. No campo, a sala de aula poderia ser concebida no ensino presencial como o espaço-tempo no qual os licenciandos têm a oportunidade de transformar idealizações sobre habilidades e competências relacionadas aos processos de ensino e aprendizagem em conhecimento.

Pela importância e delicadeza desse momento na formação do professor de teatro, os estágios curriculares mostraram-se campo profícuo para as discussões que pretendemos desenvolver sobre o ERE. Por que aí se encontram em relação: o futuro professor e suas questões formativas; o professor orientador de estágio e as questões relacionadas ao ensino superior e formação docente em teatro; e o professor da escola básica e sua práxis pedagógica. Essas três instâncias foram drasticamente alteradas a partir do evento da pandemia do COVID 19.

“Contudo, poder-se-ia discutir o pressuposto de que a escola, ou qualquer outra instituição quejanda, é um espaço fixo e imóvel, e que é a crítica ou a intervenção que a coloca em movimento” (DUSSEL, 2017, p.90), quando, atualmente a pretensa fixidez foi rompida pelo distanciamento social. A escola, tal como a conhecíamos já não existe mais. As mudanças preconizadas no livro *O Elogio da Escola* de Jorge Larrosa (2017) sofreram um processo de catalização. Instauram-se os elementos do tecnovívio em relação ao ERE, observa-se a redimensão de tempo e espaço escolares: a casa virou a escola para aqueles que tinham acesso à tecnologia. Isso implica na participação de pais e responsáveis durante as atividades. Aos alunos que não possuem tal acesso instaura-se um processo de exclusão, a partir do momento em que ‘caem do sistema’ gerando implicações sociais (DUBATTI, 2020a).

Para os professores que se ocupam do campo teatral um duplo desafio se instaura: a realização das atividades teatrais e o próprio ERE com o desenvolvimento de ambientes virtuais de aprendizagem (AVAs). Pode-se dizer que aparecem aqui três fatores do ensino remoto que interferem no estágio supervisionado em tempos

9 [1] O termo professoralidade vem sendo abordado em perspectivas auto-etnográficas do campo da educação para situar a dimensão fenomenológica da formação de professores. Essa abordagem considera que o percurso de formação docente se dá de maneira implicada, relacional, cognitiva e afetiva. Professoralidade seria: “[...] um processo que implica não só o domínio de conhecimentos, de saberes, de fazeres de determinado campo, mas também a sensibilidade do docente como pessoa e profissional em termos de atitudes e valores, tendo a reflexão como componente intrínseco ao processo de ensinar, de aprender, de formar-se e, conseqüentemente, desenvolver-se profissionalmente” (BOLZAN, ISAIA, 2006, p. 491).

de isolamento social: uma certa alteração na percepção do tempo, a coexistência do síncrono com o assíncrono intrinsecamente ligada à dificuldade de conexão via internet e o incômodo de estagiário se deparar com uma porção de quadradinhos indicando câmeras e microfones desligados. Alguns estagiários fizeram seu primeiro estágio já no ensino remoto. Outros tinham feito um ou mais estágios no ensino presencial. Mas a dificuldade de tomar pé dessa nova configuração do trânsito entre universidade e escola de Educação Básica era muito parecida. Professores de teatro na universidade, na escola básica e os estagiários enfrentam os desafios dos testes de adaptação dos jogos teatrais ao ambiente virtual, experimentando e criando possíveis metodologias.

Um exemplo¹⁰ que escolhemos trazer para ilustrar essas possibilidades metodológicas em ERE sobre o processo de formação durante o estágio supervisionado em Teatro é a utilização de protocolos verbo-imagéticos (compostos por palavras escritas e imagens de diversos tipos) como meios de expressão de sentimentos e pensamentos dos estagiários a respeito dessa situação. Essa metodologia de avaliação da aprendizagem é inspirada em proposta de registros do processo artístico-pedagógico delineada por Ingrid Dormien Koudela. Ao invés de adentrarmos na especificidade da função do protocolo no contexto teórico-metodológico do jogo teatral com a peça brechtiana, escolhemos somente destacar o que cabe a essa publicação. No caso, trata de tomar o protocolo como um dispositivo que “[...] possibilita maior delimitação do foco de investigação em cada momento da aprendizagem [...] [adquirindo] a função de registro, assumindo não raramente o caráter de depoimento (KOUDELA, 2015, p. 147-148).

Dessa forma, seguiremos com a descrição dos registros: um dos protocolos verbo-imagéticos possuía como imagem um meme¹¹ muito divulgado do rosto da atriz brasileira Renata Sorrah, em quatro diferentes expressões faciais, tendo à sua frente fórmulas matemáticas que fazem alusão à confusão mental do personagem representado pela atriz. Como escrita, o aluno dizia: *No momento em que vivemos, por conta das incertezas que a pandemia gerou, minha cabeça vive em constante confusão em dias, horários, obrigações e angústias*¹²

¹⁰ Trata-se aqui de um exemplo retirado de um conjunto de protocolos hospedados coletivamente no site Padlet e que eram seguidos pelos comentários do respectivo orientador de estágio, no caso, integrante do corpo docente do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei.

¹¹ Meme é um termo grego que remete à imitação, mas que no universo da internet trata da combinação de imagem e texto ou símbolos gráficos em uma mesma composição com a finalidade humorística e crítica.

¹² Arquivo pessoal do professor.

Um segundo exemplo continha um *print* da tela com os protocolos em mosaico, ao que a estagiária acrescentou: *Apanhado (que pega/recolhe algo)/ resolvi olhar o padlet/ por lá identifiquei um punhado de coisas/ um punhado de ideias; um punhado de pensamentos/ um punhado de saberes/ e por lá consegui reviver aulas que eu nunca vivi/ não sei qual o motivo do dia/ seria chuva?/ Tristeza?/ Internet?/ Ou depressão?*¹³

Por fim, um terceiro protocolo apresentava a figura do quadradinho comum em diversos sites de reunião virtual, com fundo em cor preta e escrito no centro: *câmera desligada. Um poema da estagiária completava: Interação. / -ação / comunicação entre pessoas que convivem; / diálogo, trato, contato. / remoto. / assíncrono. / câmera. / só consigo mandar áudio professora. / só chat. / desligados. / off. / on. / ação?*¹⁴

Tais registros ocorrem tanto nos espaços de bate-papo ou pelo compartilhamento de tela que são ferramentas oferecidas pela maioria das plataformas virtuais para a troca e interação dos presentes nas salas virtuais. Os registros descritos acima dão vazão aos processos de construção de sentido oriundos de uma prática poético-pedagógica. Além das ferramentas citadas, o formato das plataformas virtuais e a composição de quadradinhos que marcam a presença ou a ausência do aluno no momento da aula tornam-se o espaço da sala de aula. O aluno opta por ligar ou não vídeo, mas seu quadradinho permanece ali e as interações entre esses espaços virtuais, configuram-se no laboratório de experimentação. Apesar do receio que perpassa a trajetória da disciplina prática em dimensão remota, os processos que tangenciaram essa experiência apontaram para resultados positivos especialmente quando adotaram ferramentas que são próprias da esfera virtual, como o abrir e fechar das câmeras, a gravação de vídeos e a brincadeira de interação entre os quadrados das câmeras na videochamada.

A partir do exposto, interessa observar e apontar para o esforço dos componentes envolvidos no processo de estágio, em problematizar o ‘como’ seguir com as aulas de teatro. Entendemos, com Dubatti (2020b), que não se trata de realizar uma transposição para a cultura tecnovivial de jogos e seus princípios forjados na cultura convivial. Antes, o desafio consiste no desenvolvimento dos processos criativos teatrais na atual configuração epistemológica.

Com relação ao ensino de teatro na Pós-graduação buscou-se igualmente a adaptação ao contexto pandêmico. Acrescentamos a esse contexto o movimento que já estava acontecendo sobre abordar práticas teatrais que envolvam os eixos de debate

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

senso comum/preconceito, cultura, história, memória, engajamento/militância política e teatro. É possível verificar que as pesquisas com as quais temos contato¹⁵ têm focado processos de criação, formas de organização de grupos e/ou processos pedagógicos envolvendo a criação artística. Verificamos ainda que os imbricamentos entre poéticas de criação comuns ao ensino, pesquisa e produção artísticas apresentam possibilidades de mobilizar afetos intensificados, mesmo à distância. Nesse sentido, verificam-se também caminhos de gerar, em contexto tecnovivial, vínculos e afetos possíveis.

A expressão corporal e vocal em tecnovívio: possibilidades e desafios

Assim como o estágio supervisionado, cuja presença convivial se afigurava, até então, como essencial, as disciplinas práticas das licenciaturas precisaram se adaptar à realidade do ensino remoto, tentando manter o mesmo nível das relações de aprendizagem sem, contudo, passar pela experiência do contato físico.

Nesse sentido, a arte teatral sempre esteve atravessada pelos avanços tecnológicos como a iluminação elétrica, os estudos sobre acústica de ambientes etc. É natural que esses atravessamentos de alguma maneira tensionem e provoquem os limites ontológicos do Teatro. Porém, a pandemia de COVID-19 acelerou no Brasil as discussões sobre Teatro e internet que há tempos vêm sendo apresentadas em outros países (CASTILLA, 2013; MUNIZ & ROCHA, 2016). Mais uma vez, a virtualidade que caracteriza a contemporaneidade deixa suas impressões sobre o Teatro e suscita discussões. Teatro remoto, transmitido pela internet, continua sendo Teatro?

Por outro lado, desde a invenção do fonógrafo em 1877 as sociedades se acostumaram a ouvir vozes humanas, faladas e cantadas, gravadas em tempos e locais diversos daqueles da escuta. A difusão de equipamentos de gravação e reprodução de voz gravada naturalizaram de tal maneira o hábito de escuta, que atualmente não acompanhamos discussões sobre o fato de uma música gravada poder ser ou não considerada como música de verdade. Música gravada e transmitida de maneira remota é música. Música pela internet é música, mesmo que se prefira ouvi-la ao vivo, em shows e concertos presenciais.

Desde o início do isolamento social, pareceu-nos que disciplinas relacionadas ao ensino/aprendizagem da voz e do corpo no teatro poderiam ser adaptadas ao ERE,

¹⁵ Trata-se de observação concernente ao curso de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, relativa à disciplina “Seminários de Pesquisa I”.

especialmente pelos resultados encorajadores que já havíamos colhido em atividades remotas realizadas antes da pandemia e que resultaram, por exemplo, no *podcast* Palavra Falada¹⁶.

No campo da voz¹⁷, além de abordar aspectos técnicos de aquecimento e espacialização da voz, pronúncia e dicção, o trabalho se baseou especialmente em aspectos interpretativos por meio da compreensão e prática de técnicas de visualização de imagens a partir do texto, tomando como referência os textos publicados por Maria Knebel, colaboradora de Stanislávski (KNEBEL, 2016).

Apesar de preservarmos alguns procedimentos utilizados nas aulas presenciais, como o trabalho coletivo de mesa sobre os textos, por exemplo, sua realização online era constantemente ressignificada. Em vez de comprometer o trabalho, os exercícios de interpretação dos textos realçaram as expressões das vozes dos estudantes, uma vez que a visualização da corporalidade que costumava acompanhá-la estava, de alguma forma, prejudicada pelas telas dos dispositivos eletrônicos.

Para Brook (1994), para que o Teatro se instale só é preciso um espaço vazio, um ator que o atravesse e um espectador que o observe. Já Dubatti (2007) aponta que a *poiesis* teatral, ou seja, a criação de outro mundo metafórico, surge do encontro entre o acontecimento da expectativa e o da metáfora (a cena) durante o convívio em um mesmo espaço e tempo. Interessa-nos menos o nome que se possa dar às experiências vividas em ERE, do que os significativos acontecimentos de imaginação, afetos e subjetividades vivenciados nos processos relatados, em um convívio ampliado no espaço e no tempo pela internet.

Apesar dos receios que perpassam as trajetórias das disciplinas práticas em dimensão remota, os processos em que se circunscreveram as experiências vocais e corporais apontaram para resultados positivos especialmente quando adotaram ferramentas que são próprias da esfera virtual, como o abrir e fechar das câmeras, a gravação de vídeos e a brincadeira de interação entre os quadrados das câmeras na videochamada.

¹⁶ Confira em <https://soundcloud.com/mariana-muniz-288105407> os oito episódios do podcast Palavra Falada, projeto interdisciplinar produzido pelos professores da UFMG Maurilio Rocha e Mariana Lima Muniz em 2020, em que estudantes e artistas da cena teatral leem textos literários escolhidos por eles.

¹⁷ Para mais informações sobre as experiências com o trabalho vocal aqui citadas, confira ROCHA et. al., 2021.

Considerações finais

A partir das discussões desenvolvidas acima, concluímos que, da mesma forma que novas possibilidades de interação surgiram ainda mais potentes na modalidade virtual, algumas abordagens não se adequam ao remoto e perdem expressividade quando da tentativa de adaptação. A conclusão a respeito dessas experiências é a de que foi possível construir conexões consolidadas apesar do distanciamento social. Para que os exercícios práticos e as discussões sobre o estágio fossem aproveitados ao máximo, fez-se necessário compreender as particularidades dessa modalidade de ensino e entender a nova dimensão de interação que se estabeleceu, sem tentar realizar um espelhamento entre o ensino remoto e o presencial.

Referências Citadas

BOLZAN, Doris Pires Vargas; ISAIA, Silvia Maria de Aguiar. (2006). Aprendizagem docente na educação superior: construções e tessituras da professoralidade. In: *Revista Educação*, vol. 29, nº 03. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/489>

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 1994.

CASTILLO, Jose Romera. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madri: Verbum, 2013.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos estudos teatrais - la pregunta epitemológica en los estudios teatrales. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, v. 3, n.1, 2012. Disponível em <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12753>> Acesso em 03 de agosto de 2021.

DUBATTI, Jorge. Artes conviviales y artes tecnoviviales: enseñar y estudiar en el actual contexto. *Fórum de Estágios de Docência em Teatro*, 2020a. Disponível em <https://farol.ufsm.br/transmissao/forum-de-estagios-docencia-em-teatro-2020?fbclid=IwAR3TX6LKVO4-oiOQ1N5Kbi7Gtx6zwW9MWznLxyQfggoCUXZFDHsxgng_sg> Acesso em 03 de agosto de 2021.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Revista Rebento*, São Paulo, n.12, p. 8-32, jan-jun 2020b. Disponível em <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>> Acesso em 05 de agosto de 2021.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: convívio, experiência, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona: Gedisa, 2020c.

DUSSEL, Inês. Sobre a precariedade da escola. In: LARROSA, Jorge (org). *Elogio da escola*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

KNEBEL, Maria. Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Protocolo. In: _____; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões (orgs). *Léxico da Pedagogia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. *Revista Pós*: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242 - 254, 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15750>>. Consultado em 11 ago 2021.

ROCHA et al. Experiências de visualização do texto falado na prática teatral. *Voz e Cena*: Brasília, v. 2, n. 01, p. 200–215, 2021. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37206>>. Consultado em 11 ago 2021.

3

**Críticas Cronotópicas,
Alteridades e Ações em
Fuga Pandêmica**

O CORPO É A CASA, O TEMPLO E O PALCO: YOGA, ARTES DA CENA E CUIDADO DE SI

Ludmila Rosa¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.20

Resumo: O artigo se propõe a traçar algumas articulações entre a prática de yoga e o trabalho do ator-performer na contemporaneidade. O estudo parte de uma investigação teórica da corporeidade do sistema yóguico, sob a perspectiva do conceito de cuidado de si dada por Michel Foucault em “A Hermenêutica do Sujeito”. Busca-se refletir como a prática de yoga pode potencializar o trabalho do artista sobre si mesmo, no intuito de gerar dispositivos de criação, de não subserviência e, sobretudo, de liberdade. A proposta é apresentada através de uma triangulação entre yoga, cuidado de si e artes da cena. A iconografia da *Trimurti* hindu é usada para representar os princípios da criação (*Brahmā*), preservação (*Viṣṇu*) e transformação (*Śiva*) – não apenas como uma inspiração poética ou mítica, mas também como uma afirmação da postura metodológica que considera a indissociabilidade entre os elementos retratados. A partir dessa tríade, abordo as relações corpo-mente dentro do sistema de yoga e suas reverberações com o trabalho do artista sobre si mesmo.

Palavras-chave: yoga, arte, performance, ator, performer, corpo-mente, cena, cuidado de si, espiritualidade.

Abstract: This article intends to draw some articulations between yoga’s practice and the performer’s work in the contemporaneity. The study starts from a theoretical investigation of the body-mind relationship in the yoga system, under the perspective of ‘care of the self’ concept given by Michel Foucault in “The Hermeneutics of the Subject”. One of the main goals is to reflect how yoga’s practice can potentialize the

¹ LUDMILA ROSA é Mestre em Artes da Cena pela UFRJ, atriz, dramaturga e yogini. No teatro, trabalhou com Antunes Filho, Gerald Thomas, Domingos Oliveira, Enrique Diaz, Pedro Brício, entre outros, tendo atuado em diversos espetáculos. Escreveu e atuou no solo *Desabotoa Minha Gola, Solo Um Aprendizado* e na peça infantil *A Menina do Dedo Torto*. Participou de produções no cinema e na tv. Na sua trajetória, estudou e praticou técnicas de trabalho corporal sempre buscando desenvolver consciência e expressão íntegra do corpo/mente. É instrutora de yoga e ministra oficinas e treinamentos para o ator-performer.

artist's work on himself in the pursuit of generating creation devices, non-subservience and, above all, freedom. The proposal is presented through a triangulation between yoga, care of the self and performing arts. The hindu *Trimurti* iconography is used to represent the principles of creation (*Brahmā*), preservation (*Viṣṇu*) and transformation (*Śiva*) - not only as a poetic or mythical inspiration, but also as an affirmation of the methodological stance that considers the inseparability between the elements depicted. From this triad, I approach the body-mind relationships within the yoga system and its reverberations with the artist's work on himself.

Key words: yoga, performing arts, performer, actor, body-mind, self-care, spirituality.

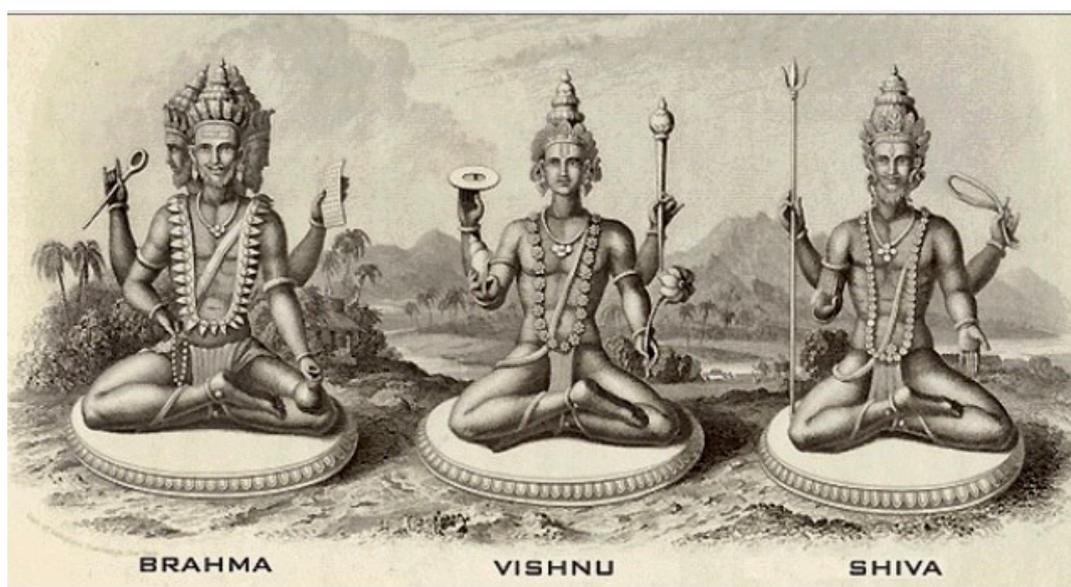


Figura 3. *Trimurti* hindu de 1840. (Fonte: Antigua Print Galery)

Trimurti é uma palavra sânscrita que significa três formas. Na cultura hindu, a *Trimurti* é a parte manifesta das representações de uma unidade absoluta, no intuito de revelar os diferentes estados do universo. Simboliza a natureza impermanente dos fenômenos do mundo, já que tudo que existe tem necessariamente um nascimento, uma duração e uma dissolução. Nessa iconografia, a trindade é composta por três deuses preponderantes da mitologia hindu: *Brahmā*, *Viṣṇu* e *Śiva* - cada um sustentado por seu aspecto feminino, a *shakti* - que representam, respectivamente, os princípios de criação, preservação e destruição.

Essa simbologia serve como inspiração para abordar a triangulação que permeia este trabalho: yoga – cuidado de si – artes da cena. A forma triangular, que sugere

harmonia e equilíbrio, é aqui um campo de encontro, de troca e também de fricção, ou seja, cria-se um campo onde ocorre o diálogo entre os elementos propostos. Dentro desse entendimento, o conceito do cuidado de si é o elemento que conectará os outros lados dessa triangulação: yoga e artes da cena.

Na mitologia hindu, a *Trimurti* é a responsável pelo equilíbrio das forças do mundo. Instaure-se, assim, uma espécie de jogo cósmico de infinitas possibilidades, que acontece no mundo dos fenômenos. Antes, sem forma. Agora, nas formas visíveis, tanto as que conhecemos como as que não conhecemos. Depois, sem forma novamente. Trama-se uma grande dança que envolve criação, conservação e transformação contínuas, em ciclos de intermináveis existências.

É justamente com a ideia de jogo – também muito aplicada aos procedimentos artísticos contemporâneos – que evoco aqui os três princípios da tríade hindu. Com isso, procuro investigar como a prática de yoga pode ser um instrumento para potencializar o trabalho do artista sobre si mesmo e, dessa forma, modificar não só o próprio artista, mas também suas criações.

Princípio da Transformação

Ao resgatar a noção grega de *epiméleia heautô*, ou do latim *curai si* (cuidado sobre si mesmo), tal qual apresentado em “A Hermenêutica do Sujeito”, Foucault (2018) traça uma análise histórica do conjunto de práticas filosóficas e espirituais na Antiguidade greco-romana, que permite ao sujeito ter “acesso à verdade”. Essas práticas se constituem de experiências tais como purificações, ascetes, renúncias, conversões de olhar e modos de existência, ou seja, técnicas que dariam condições para que o sujeito pudesse ter uma acepção mais profunda do real. Mais do que adquirir um conhecimento meramente intelectual sobre os fenômenos, ocupar-se de si é uma maneira de “estar no mundo, de praticar ações e estabelecer relações com o outro. Cuidar de si é uma atitude – para consigo mesmo, para com o outro, para com o mundo” (FOUCAULT, 2018, p.11).

É esse conjunto de práticas de si que o filósofo chama de espiritualidade. Para ele, a espiritualidade demanda uma modificação do sujeito, uma abertura para uma dimensão existencial do conhecimento. Ou seja, para alcançar a verdade, é necessário que o sujeito se transforme, se destitua de uma identidade fixa e preconcebida. Tal conversão ou transformação pode acontecer através de um movimento brusco de ascensão – que ele designa como *éros* (amor) – que arrebatava o sujeito, desacomodando-o

de sua condição ordinária e iluminando-o. A outra forma de ter acesso à experiência do que é verdadeiro se dá através de um trabalho, de uma elaboração de si, que ocorre de maneira progressiva, em que o sujeito é o próprio responsável por essa atividade, que se configura numa ascese (*áskesis*).

Foucault faz uma espécie de mapeamento do amplo conceito de cuidado de si, resumindo-o esquematicamente em três características. Primeiramente, ele considera que o cuidado de si é uma atitude, uma maneira de encarar as coisas do mundo. No segundo atributo, o cuidado de si é também uma forma de atenção, uma conversão do olhar que se conduz do exterior para si mesmo, ou seja, é preciso estar atento e observar o que se passa nos pensamentos. Por último, o cuidado de si também se constitui através de ações para si, isto é, de práticas e exercícios que são maneiras de assumir e modificar quem somos. Em outras palavras, o cuidado de si é um conjunto de técnicas que auxilia o sujeito a se liberar de uma identidade fixa para que possa experimentar outros modos de resistir ao jogo das determinações morais e padronizadas das sociedades.

Todo esse trabalho de modificação do sujeito pode ser considerado uma busca por práticas de liberdade, que envolvem escolhas éticas no sentido de potencializar a vida e de constituir uma espécie de “arte de viver”. O cuidado de si almeja uma vida plena, ou seja, uma vida que não é moldada pela supervalorização do ego ou pela afirmação de um sujeito que busca controle e domínio sobre a realidade, cuja subjetividade é reduzida a hábitos de consumo, à aparência ou a uma determinada noção de sucesso. As práticas de si afirmam o direito à vida em sua essência de potência criadora, cujo alvo é a reapropriação da força vital.

A procura por uma nova ética, assim como o esforço para afirmar a própria liberdade, indica também a possibilidade de uma estética da existência, na direção de dar forma a sua própria vida. Nesse sentido, a experimentação artística provoca a transformação da sensibilidade, inventando procedimentos que permitem renomear, sentir e perceber o mundo de outras maneiras. Isso implica tomar a vida como obra de arte, através de uma constante produção de subjetividade e autotransformação. Sob essa perspectiva, cuidar de si é criar a si, construindo, assim, uma relação dinâmica e indissociável entre ética e estética.

Por conta de tais características, o princípio da transformação² da *Trimurti* é usado para abordar o conceito de cuidado de si, com o qual podemos traçar

2 Não usarei a palavra destruição por entender que, nessa concepção, destruir não significa acabar, mas passar de um estado para outro.

articulações com as práticas de yoga e o trabalho do artista sobre si mesmo. Na tríade hindu, a destruição/transformação é simbolizada pelo deus *Śiva*, que – numa das suas variadas formas – é considerado o grande yogue, uma vez que representa as disciplinas associadas aos ascetas. *Śiva* é o destruidor da ignorância, aquele que passa por todos os esforços e conquista uma mente límpida, livre de limitações.

É nesse contexto que se pode olhar para a prática de yoga como uma *āskeis*, ou seja, um exercício de liberdade. Há, na investigação de Foucault, um campo comum que nos permite dialogar com outras práticas antigas, seja na Grécia ou na Índia, pois ambas promovem uma transformação do modo de ser dos praticantes, através de procedimentos diversos. Em outras palavras, pode-se dizer – tanto na espiritualidade da tradição greco-romana quanto na indiana – que o conhecimento da verdade não é um valor em si, mas, sim, um meio de transformação do sujeito que o levará a ter uma existência plena e liberta.

Há nas práticas de *āskeis* – incluindo o yoga – um processo permanente de formação de si, mas que não aponta para uma identidade fixa, essencial e indissolúvel. Contrariamente, a atividade reflexiva desse “eu” indica um movimento constante, em que o sujeito passa pelo processo de esvaziamento de sua subjetividade já conhecida e é atravessado por outras percepções, de modo a encontrar um novo si. Instaura-se uma circularidade – criação, conservação, dissolução –, um fluxo de produção de si, de um *ethos*, em que a constituição de um sujeito não se confunde mais com os papéis sociais que desempenha.

O Yoga é um conjunto de técnicas que se constitui como um sistema filosófico – ou uma filosofia prática – em que a noção do trabalho sobre si mesmo é preservada até os dias de hoje como um aspecto fundamental desse sistema. Segundo tal visão, todo ser humano é essencialmente livre, portanto o que se tem a fazer é reconhecer a natureza ilimitada do ser e, para tanto, é preciso se libertar da ilusão da realidade aparentemente limitada. É preciso retirar o véu da ilusão (*māyā*), na medida que possamos enxergar o mundo tal qual ele é.

No entanto, antes de qualquer passo nessa direção, é preciso reconhecer o embotamento de nossas percepções, para assim começar o trabalho que nos levará à liberação. É preciso empenhar-se em discernir os conflitos mentais, os estados de ignorância e o sofrimento, no intuito de abrir espaço para um sentido mais profundo de liberdade. O caminho do yogue deve criar a capacidade de dissolver a identificação com a aparência e com os inúmeros papéis que inexoravelmente desempenhamos

na vida. Essa tomada de consciência transforma radicalmente a maneira como nos relacionamos com o mundo.

É inevitável aqui a metáfora do ator interpretando seus personagens. Ele desempenha o seu papel, vive a realidade do contexto da cena, mas o sujeito-ator está sempre lá como testemunha. Ele sabe que se trata apenas de um papel ou de um jogo, inclusive nas performances em que não existe a noção de personagem, mas ainda assim há algum nível de desdobramento de representações.

O conjunto de práticas intrínsecas ao cuidado de si pode impulsionar processos de reinvenção de si mesmo e questionamentos de certezas naturalizadas com as configurações sociais. O desejo de criar uma estética da existência, isto é, um terreno que propicie a realização de uma vida mais libertária e menos colonizada, se dará sempre num contexto relacional, não apenas na relação consigo mesmo, mas também – e sobretudo – buscando uma alteridade em que as relações de confiança e colaboração são componentes imprescindíveis, já que somos seres interdependentes.

Princípio da Preservação

Este princípio é usado aqui para discorrer sobre o yoga como uma prática de si – e mais especificamente sobre a noção da corporeidade no yoga. Tal poder é simbolizado pelo deus *Viṣṇu*, considerado o mantenedor do universo, protetor da ordem e do *dharma*. Nesse caso, a preservação é fundamental em se tratando de um sistema milenar, certamente múltiplo e dinâmico, que chegou até os dias de hoje através de uma rede de conhecimento de uma tradição passada de mestre para discípulo.

Yoga é um dos seis sistemas filosóficos do pensamento hindu, conhecidos como *darśanas*. A palavra *darśana*, que vem da raiz sânscrita *drs* (ver, contemplar, compreender), significa visão ou ponto de vista. Não é exatamente um sistema filosófico no sentido ocidental, mas um conjunto de afirmações coerentes, relativas à experiência humana, que tem como finalidade “libertar o homem da ignorância” (ELIADE, 1997, p.21). Cada um desses sistemas oferece uma perspectiva particular sobre a mesma verdade, ou seja, o princípio de que existe uma realidade eterna, suprema ou transcendente.

O yoga foi sistematizado pelo mítico sábio *Patanjali*, na obra *Yoga Sutras*, por volta do século IV a.C., que compilou as técnicas yóguicas antigas do período védico

(4.500 a 2.500 a.C.) e pré-védico (6.500 a 4.500 a.C.)³ e as organizou em forma de pequenos aforismos ou sutras - que literalmente significa fio. Os *Yoga Sutras* constituem uma espécie de costura de todo conhecimento já existente até então, de forma que essas frases curtas fossem facilmente apreendidas, auxiliadas pela memorização. Esse sistema ficou conhecido como o Yoga Clássico.

Há ainda outras correntes filosóficas como o Tantra, que coexistem paralelamente desde o período pré-védico e que também incluem práticas yóguicas. Esse modo antigo de yoga foi revisitado na idade média indiana, por volta do século XII d.C., e bastante popularizado através do *hatha yoga*. Esta é a modalidade que interessa nesta pesquisa, visto que as técnicas de *hatha* – que significa esforço – tratam o corpo como um veículo para a liberação, em contraposição aos aspectos mais espirituais do yoga clássico. Sendo a corporeidade o maior instrumento do ator-performer, é salutar que me detenha em tal prática.

No Tantra, o interesse por uma fisiologia assemelhada aos cosmos faz com que o corpo humano adquira uma importância primordial. O corpo deixa de ser um obstáculo ou uma fonte de sofrimento para ser, de fato, um veículo de purificação⁴.

Yoga não é algo fixo, pré-estabelecido. Yoga é criação. [...] Nós todos temos experiências diferentes, bagagens diferentes, perspectivas diferentes sobre o yoga e porque ele é importante para nós. Não é surpresa que pessoas diferentes encontrem ideias diferentes num mesmo ensinamento de yoga, dependendo de seu interesse. (DESIKACHAR, 2007, p. 31).

A concepção de corporeidade dentro do yoga é complexa e retrata um corpo que não é feito apenas de matéria densa, mas que é constituído por outros corpos de energia sutil, que se interpenetram, evidenciando sua impermanência. Esses corpos são chamados *koshas*, ou invólucros do ser. São cinco camadas que apreendem o corpo anatômico, corpo energético, corpo mental, corpo intelectual e o corpo extático ou espiritual.

A demarcação dos diferentes invólucros é apenas hipotética, visto que, segundo o yoga, somos seres integrais. No entanto, para se alcançar essa completude, o interno

³ Essa cronologia e periodização apresentada é especulativa, ou seja, as datas são aproximações estabelecidas de acordo com escavações arqueológicas e referências astronômicas encontradas nas escrituras. Alguns estudiosos, no entanto, recuam ou avançam esses marcos históricos. Uso aqui a datação apontada no livro “A Tradição do Yoga”, de Georg Feuerstein (2006).

⁴ É importante salientar que a palavra purificação nesta cultura tem um sentido que denota estar livre de obstáculos e condicionamentos que impedem uma visão clara sobre a natureza fundamental do indivíduo. Não há aqui nenhum julgamento moral sobre pensamento ou sentimento puro ou impuro.

deve se comunicar com o externo e vice-versa. Em outras palavras, quando esses corpos estão desalinhados ou entram em conflito uns com os outros, nos sentimos fragmentados e alienados. Por outro lado, quando conseguimos harmonizá-los, a fragmentação desaparece e nos sentimos íntegros e plenos.

O ser humano é um *continuum* – não há fronteiras tangíveis entre os *kośas* assim como não há fronteiras entre o corpo, a mente e a alma. Contudo, por uma questão de conveniência, e para auxiliar nossa jornada, o ioga nos retrata com essas camadas distintas – que se mesclam umas às outras como as cores do arco-íris. (IYENGAR, 2007, p.33)

O corpo denso (*annamayakośa*) é o mais grosseiro, corresponde à camada física ou anatômica, do nível da matéria. É nesse corpo que acontecem as trocas do externo/interno. É o lugar onde percebemos e expressamos todas as experiências, sejam elas prazerosas ou dolorosas. É através do corpo físico que se pode vislumbrar as camadas mais sutis. O corpo físico é o nosso palco, é o laboratório da vida, um campo de experimentação e pesquisa constantes.

O corpo energético (*prāṇamayakośa*) está relacionado ao *prāṇa*, que significa energia vital. No yoga, *prāṇa* é a origem de todas as formas de energia como o calor, luz, gravidade, eletricidade, magnetismo. Essa energia permeia, envolve e nutre toda a nossa corporeidade, das camadas densas até as mais sutis. Quando o *prāṇa* enfraquece, o corpo adoece, quando o *prāṇa* abandona o corpo físico, ele morre. É a própria vitalidade, é considerado o veículo da consciência, uma espécie de condutor que carrega a percepção para todos os invólucros do ser.

Os corpos mental (*manomayakośa*) e intelectual (*vijñānamayakośa*) envolvem os aspectos do que chamamos de mente. Na filosofia yogue, a mente é um conjunto de características constituinte do corpo, ou seja, é uma das camadas da nossa corporeidade. Nesse sistema, a mente é compreendida como um instrumento interno (*antaḥkaraṇa*).

Esse instrumento interno, por sua vez, é dividido em quatro aspectos, sendo que cada deles se refere a uma natureza específica do fluxo de pensamentos. São eles:

- ♦ *Manas* (mente), o aspecto de oscilação entre um pensamento e outro; é por natureza instável, incapaz de fazer escolhas e gerar juízo;
- ♦ *Buddhi* (intelecto), o aspecto decisório, associado à inteligência e ao discernimento, é a parte reflexiva, que pode ter percepções objetivas e analíticas;
- ♦ *Citta* é a memória, o aspecto que armazena as experiências vividas;

- ♦ *Ahaṅkāra* é o ego ou a noção do eu; é a percepção e a identificação de cada um com sua própria singularidade, com o pensamento de estar no centro de tudo. Essa noção de individualidade não é fixa e está em constante movimento, sempre contraindo ou expandindo o formato do eu.

Segundo Iyengar (2007), o yoga distingue o corpo mental, onde ocorre os incessantes pensamentos da vida humana, e o corpo intelectual, onde se encontram a inteligência e o discernimento, aspectos mais concernentes à intuição e aos *insights*. Esse instrumento interno é tanto perceptivo como ativo. A mente abrange todo o corpo e se conecta aos órgãos do sentido (visão, olfato, tato, audição e paladar) – dos quais ela obtém grande parte de suas informações – e também aos órgãos de ação (mãos, pés, língua, órgãos genitais e excretórios) – que ela controla e, por meio deles, age.

Por fim, há o corpo causal ou espiritual (*ānandamayakośa*), do qual dependem os outros. Para o yoga, é nesse invólucro que habita o espírito, e aqui trato essa camada como o templo, a conexão com o Todo. Embora a palavra espírito venha sempre permeada de conotações religiosas, é importante esclarecer que no sistema yóguico ela significa o *continuum*, ou seja, aquilo que é permanente e que compreende tanto a transcendência quanto a imanência. O corpo causal é inexplicável, sem começo nem fim, e sua forma é livre de dualidade (SHANCARACHARYA, 2016).

Todas essas divisões e camadas são formuladas para facilitar o entendimento lógico do todo, numa abordagem que difere dos termos filosóficos ocidentais. O fundamental aqui é perceber que não existe uma dualidade entre corpo e mente. A mente é vista como um instrumento interno e é considerada uma das camadas sutis do corpo.

O *hatha yoga* trabalha com o equilíbrio e o alinhamento dos *kośas* ou invólucros. A prática de posturas (*āsanas*) é a forma psicofísica para que essa disciplina ocorra, respaldada pela conexão com a respiração (*prāṇāyāmas*) e apoiada também por outros elementos como as lacraduras energéticas (*bandhas*), práticas de purificação sutil (*kriyās*), visualizações, concentração e meditação.

Há, tanto na prática do yoga quanto no trabalho do ator, uma demanda para equilibrar o movimento interno com uma atividade externa, de modo que o corpo esteja totalmente presente enquanto atua ou, no caso da yoga, enquanto realiza as posturas. O yogue – ou o performer – que produz a ação é também aquele que contempla a ação que realiza. Esse estado de duplicidade gera uma sensação paradoxal de envolvimento/afastamento, uma certa passividade que dialoga com atividade. Vejamos agora, como

essas estados e práticas de integração corpo/mente podem influenciar na criação e no trabalho sobre si.

Princípio da Criação

Este é o princípio sob o qual alguns aspectos relativos aos processos do ator-performer serão abordados, levando em conta a prática de yoga como instrumento de transformação do artista. O deus que simboliza o princípio da criação é *Brahmā*, representado pela imagem de um ser com muitas faces, que retrata a inteligência criadora do universo. Como a visão do universo hindu é cíclica, *Brahmā* está sempre disposto a recriar o mundo, enquanto ele é preservado por *Viṣṇu* e destruído por *Śiva*.

A importância da dimensão existencial dos processos criativos do artista ganha força desde a modernidade. A arte moderna inaugura uma época em que o “produto”, a obra acabada e a “vida vivida” não habitam mais em terrenos separados. Criar é também inventar a si mesmo, deixar-se atravessar pelas forças do mundo, investigar-se e modificar-se. As fronteiras que separam o artista da obra ficam borradas, fazendo com que os gestos, os relatos e alguns modos de existência recebam a mesma atenção que uma escultura, uma peça ou um filme.

Assim acontece no teatro quando, por exemplo, Stanislavsky (2008) começa a criar uma série de exercícios práticos, dos quais surgem os procedimentos da preparação do ator. O tema do “trabalho do ator sobre si mesmo” – expressão usada pelo próprio – adquire relevância e será posteriormente retomado e atualizado por inúmeros encenadores, criando pedagogias em que conceitos como “presença cênica” e “estado de atenção” começam a brotar.

Aparece a noção de que o ofício do ator é um trabalho que envolve uma sensibilidade mais abrangente, em que é preciso conhecer os processos interiores e invisíveis do humano para que a ação exterior – ou a técnica do ator – tenha uma expressão mais autêntica, ultrapassando a mera representação de um papel. Ou seja, o ator terá que lidar com sua própria subjetividade e passar por transformações. Esse processo também atingirá a qualidade da relação do performer com a plateia, gerando uma conexão mais vital e direta entre eles.

É nesse sentido que desejo pensar sobre as possibilidades do yoga aplicado ao trabalho do ator-performer como uma forma de cuidado se si ou transformação de si. O trabalho psicofísico da prática yogue cultiva uma visão integral do corpo-

mente – como foi visto na relação dos *kosás* – além de investir nos estados de atenção e presença e no descondicionamento de hábitos, tornando o praticante mais perceptivo aos diferentes tipos de afetos.

O yoga trabalha de maneira holística com posturas em pé, sentadas e deitadas, que envolvem flexões, extensões, equilíbrio, torções e inversões. A combinação de posturas pode ser tanto ativa como receptiva, fomentando relações entre força e flexibilidade, equilíbrio e precariedade, além de consciência corporal, lubrificação de articulações, conexão intensa com a respiração. O conjunto desses elementos compõe uma prática contemplativa dentro da ação, uma espécie de meditação em movimento. A experiência do corpo se assentando nas posturas muda a dinâmica emocional, num trabalho dentro-fora, fora-dentro contínuo e intenso.

Há no yoga, assim como nas artes da cena, a noção de uma corporeidade perceptiva, íntegra, consciente. O yoga dá centro, eixo, estrutura para o equilíbrio psicofísico, estabelecendo uma conexão vertical com a potência criadora. O artista se movimenta em todas as direções, troca, circula, se expõe ao público e retorna para si. Embora esse contorno dentro-fora seja dinâmico, fluido e poroso, é preciso considerar, como afirma Desikashhar (2007), que o yoga pode ser radicalmente diferente do teatro ou da dança, visto que nas práticas yogues não se cria algo para que outros possam assistir. O yogue se exercita apenas para si mesmo, ou seja, o praticante é o observador e o observado ao mesmo tempo.

Apesar da diferença relacional, creio que podemos transpor esse estado aparentemente paradoxal para tratar também do trabalho do ator-performer. Retomo aqui à metáfora do ator interpretando seus personagens, que desempenha os papéis, vive aquela realidade ficcional da cena, estando sempre lá como testemunha. Ele sabe que se trata de um jogo de máscaras, de um desdobramento de representações. A noção de jogo entre múltiplas realidades está sempre presente.

Nessa perspectiva, o treinamento do ator-performer, assim como a prática do yoga, são realizados para promover uma integração entre corpo e mente. Quando o ator atinge um certo grau de integralidade, a presença cênica é potencializada, uma vez que a atenção é dirigida ao aqui e agora. A busca por uma consciência mais ampla relacionada ao espaço-tempo, ao outro e a si mesmo cria a necessidade do artista se deslocar de uma existência desvitalizada e alcançar modos de percepção e ação distintos do habitual. A construção desses estados de atenção e presença, bastante significativa no teatro contemporâneo e nas artes da performance, coloca em questão

os próprios limites da representação do real, tornando-se um elemento importante nos processos de criação da cena.

Tendo em vista tanto as premissas do cuidado de si quanto a noção de corporeidade da prática de yoga, abordo em seguida dois pontos de reflexão a serem explorados na conexão entre yoga e arte da cena. São eles: estados de presença e atenção e a relação observador e observado.

1. Estados de presença e atenção

A investigação sobre presença ocupa um lugar importante na cena contemporânea, que não opera necessariamente com certas convenções teatrais, como a existência de uma história, enredo, personagens, texto, etc. Parte significativa dessa cena teatral propõe questões sobre o limite da própria ideia de teatro como uma forma de representação do real, investindo na cena como um espaço-tempo em que se desenvolve uma ação ou acontecimento, que, entretanto, difere de ações ou acontecimentos cotidianos, não estando tampouco relacionadas às maneiras tradicionais de ficção (QUILICI, 2015). A problematização da presença, assim como da “presentificação” em oposição à representação, se tornaram elementos relevantes na criação artística.

Um corpo presente é um corpo que vibra, que sofre, que está vulnerável, que se transforma com a passagem do tempo, que é permeável ao encontro com o outro e que não se coloca indiferente às forças do mundo. Nesse sentido, é preciso que haja um esvaziamento do corpo para que ele possa habitar no mundo sabendo lidar melhor com todos os atravessamentos, seja do mundo como forma (manifesto) ou do mundo como força (não manifesto).

Para a pesquisadora e artista Eleonora Fabião (2010), esse fluxo relacional abre uma outra dimensão temporal, “o presente do presente”. A capacidade de conhecer e habitar esse “presente dobrado” determina a presença do ator. A corporeidade que tal tipo de cena exige está vinculada a uma atenção múltipla sobre si mesmo, ao outro e ao meio. O corpo se apresenta aberto e conectado com o todo, estabelecendo uma constante comunicação de afetos. Afeto aqui como movimento, como relação que se localiza no entre, no encontro, nos espaços de disponibilidade dos corpos.

Nesse tipo de situação, sucede a formação de um estado de atenção fluido que, por sua vez, propicia um estado de presença relacional. A maneira como percebemos o entorno vai influenciar nossa atuação no mundo, produzindo uma conexão íntima entre

percepção e ação. Busca-se, assim, um determinado estado de presença e de atenção que modifique a qualidade das ações. Mas que tipo de atenção é essa? Certamente não é uma atenção apenas voltada para si, mas uma atenção sensorial, perceptiva e receptiva, aberta aos atravessamentos da vida, sem, no entanto, se deixar dispersar.

Eleonora Fabião afirma que a atenção se torna um pré-requisito da ação cênica, uma espécie de tensão relaxada ou alerta destensionado. O “corpo cênico” deve estar atento a si, ao outro e ao meio, promovendo uma sensorialidade aberta e conectiva. Essa conexão atenta é transformadora, pois desconstrói as etapas do processo expressivo, ou seja, dilui as fronteiras entre o dentro/fora, externo/interno, colocando o corpo em situação de fluxo. Esse estado de atenção permite que a percepção do micro e do macro sejam exploradas, operando num outro nível que geralmente escapa nas ocupações do cotidiano. “Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos” (FABIÃO, 2010, p. 322).

O princípio de que a percepção está intrinsecamente relacionada à ação é um dos fundamentos da prática yóguica. Desikachar (2007) define o yoga de três maneiras: yoga como ação com atenção inteira e ininterrupta; yoga como ato de unificar, reunir duas coisas; e yoga como o movimento de um ponto a outro, mais elevado. Em todas essas definições, há um elemento em comum que é a ideia de mudança. Praticam-se *āsanas* (posturas psicofísicas), *prāṇāyāmas* (exercícios respiratórios) e meditação para provocar uma transformação na nossa percepção, para direcionar a atenção para o presente, para mudar a qualidade das nossas ações e da nossa interação com o mundo.

Esses elementos se configuram como um movimento de ruptura com um modo de existência autômato e podem constituir uma via de acesso de transformação radical do sujeito. As práticas de si, como é o caso do yoga, colaboram para a construção da presença cênica, pois ajudam o praticante a superar a mecanicidade tantas vezes presentes na rotina cotidiana.

Quando o corpo está condicionado a uma repetição autômata de hábitos, a ação fica dissociada do pensamento e da atenção, tornando sua presença enfraquecida e fragmentada. A atenção é a qualidade da percepção que funciona como uma espécie de filtro dos estímulos ambientais, examinando quais são os mais relevantes e priorizando os focos de interesse para um processamento mais profundo. A atenção, portanto, é uma ferramenta fundamental para gerar presença, já que a qualidade dessa percepção contribuirá para uma corporeidade integral, em que o pensamento está “alinhado” com a ação. Nesse sentido, a atenção é um elemento que podemos

controlar, direcionando-a ora para um determinado objeto, ora para uma percepção múltipla. É esse domínio do direcionamento da atenção que interessa para o trabalho do ator-performer, assim como para o yogue.

No yoga, esse tema também é tratado em sua complexidade. No Aṣṭāṅga (oito membros)⁵ – que consiste numa espécie de caminho que o yogue percorre para alcançar *mokṣa* ou liberação –, há alguns componentes em que se pode praticar e experimentar uma variação de estados de atenção. Portanto, vamos observar aqui três desses membros que tratam diretamente do domínio da atenção. É importante salientar que, embora haja uma ordem estabelecida, tais membros se interrelacionam o tempo todo, são disciplinas a serem contempladas no caminho e não funcionam isoladamente.

Os princípios éticos, as posturas e os exercícios respiratórios configuram os primeiros passos do Aṣṭāṅga. O quarto membro é a prática de *pratyāhāra* (recolhimento dos sentidos) em que o foco está totalmente voltado para o interior. A palavra é traduzida como “afastar-se daquilo que nutre os sentidos” (DESIKACHAR, 2007, p.166). Isso significa que os sentidos param de se alimentar do que os estimulam, ou seja, exercita-se a capacidade de romper a ligação entre os órgãos dos sentidos e a mente, direcionando a atenção para um foco interno, proporcionando o silêncio mental.

Desikachar afirma que *pratyāhāra* cria uma condição de domínio mental, em que os sentidos não reagem mais aos objetos, o que não significa suprimir os sentidos, mas mantê-los retraídos, sem deixar que dominem a mente. É um estado em que nos encontramos tão absortos em algo que não nos importamos com desejos e ruídos externos. Configura-se como um retiro de si mesmo, uma espécie de ausência presente. Certamente esse não deve ser o estado do performer em cena, mas pode ser uma prática pré-expressiva de resistência, no sentido de superar a dispersão dos sentidos e a fragmentação da sua corporeidade. Uma maneira de se conectar com a inteligência intuitiva para “retornar ao mundo” com mais liberdade de agir e não apenas “re-agir” aos estímulos externos.

Um outro *anga* é o poder de concentração ou *dhāraṇā*. Significa sustentar o foco numa determinada direção. Com a prática de *dhāraṇā*., cria-se as condições para que a mente focalize a atenção num só ponto, num só objeto, experimentando, assim, uma

⁵ O caminho do Aṣṭāṅga é formado por oito membros e foi sistematizado nos Yoga Sutras de Patañjali. São eles: *Yamas*, *Nyamas* (os princípios éticos), *Asanas* (posturas), *Prāṇāyāmas* (domínio da respiração), *Pratyāhāra* (recolhimento dos sentidos), *Dhāraṇā* (concentração), *Dhyāna* (meditação) e *Samādhi* (absorção no êxtase).

contemplação mais intensa e profunda. Em *dhāraṇā*, se estabelece contato direto com o que estamos focando, como, por exemplo, a respiração, um som ou mantra, uma imagem, etc. Para Iyengar (2007) a verdadeira concentração é um fio de percepção contínuo. Nessa perspectiva, *dhāraṇā* é um fluxo que leva a uma percepção elevada, quando se consegue explorar e sustentar cada novo ponto e “com efeito, a própria consciência se difunde de maneira uniforme por todo corpo” (IYENGAR, 2007, p. 42).

Para o ator-performer, essa atenção focada pode se alternar com uma atenção mais aberta e conectiva, tanto no processo de preparação, quanto na cena em si – o que se torna muito claro num set de cinema, por exemplo, quando há um enorme ruído externo, movimento de máquinas, câmeras, microfones, uma grande logística acontecendo em torno da cena. O ator é mais um elemento no meio da estrutura montada. Para se “proteger” da dispersão, o ator deve estar bastante concentrado na ação dramática, num determinado estado emocional, nos outros atores ou no movimento da câmera. Essa situação exige uma concentração extrema, mas ao mesmo tempo fluida, porque a qualquer momento é necessário mudar o foco de atenção para novos pontos. É uma concentração intensa, mas que precisa ser receptiva.

O outro estado de atenção é *dhyana*, que é traduzida como meditação. No estado meditativo, na acepção do yoga, a mente se move numa direção, como num rio tranquilo. Há uma interação entre sujeito e objeto, ou seja, a mente se vincula ao objeto e sustenta esse vínculo, com o qual se comunica de maneira contínua. Segundo Desikachar (2007), *dhāraṇā* precede *dhyana* porque a mente precisa primeiro focalizar o objeto antes que a conexão possa ser estabelecida. *Dhāraṇā* é o contato, *dhyana* é a conexão. Nesse estado, o eu é tanto o que percebe quanto o que age.

Podemos ler nos textos antigos: *Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá.* Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única. (GROTOWSKI, 1987)

Essa passagem do texto “O Performer”, de Grotowski, escrito no período em que

pesquisava a “arte como veículo”, serve para elucidar essa conexão duplicada e fluida entre sujeito e objeto. Só que no caso do “eu-eu”, o sujeito também é o objeto observado. O eu-eu a que o autor se refere não significa que o performer está fragmentado, mas que está receptivo na ação e ativo na percepção, ao contrário do habitual. Ativo no sentido de estar presente. Presente como um eu-testemunha alinhado com um eu-agente que executa a ação. Esse tipo de atenção refinada e silenciosa amplifica a percepção do corpo, das ações e de si mesmo. Seguiremos um pouco mais nessa direção, que muitas vezes pode soar paradoxal. E como todo paradoxo não se resolve, deixemos que a fricção aconteça e que as contradições sejam vivenciadas.

2. Observador e observado

Existe na prática de *āsana* e *prāṇāyāmas*, assim como em algumas técnicas meditativas, o cultivo de uma percepção em que o indivíduo é o observador e o observado ao mesmo tempo. Essa implicação é bastante rica nos procedimentos do ator-performer. Aquele que observa – que no yoga é chamado de *puruṣa* ou *Ātma*, a consciência pura presente do indivíduo – mostra-se com um eu-testemunha, que cultiva uma percepção receptiva e alerta. Esse observador não deve ser confundido com um juiz ou um manipulador, ele apenas está presente e contempla. Sua natureza é o próprio estado de presença, o aqui e o agora. Por outro lado – que é apenas uma dobra do mesmo “lado” –, há o observado que é o eu-atuante, aquele que se engaja no mundo, com o qual comumente nos identificamos.

Em sânscrito, a palavra *sakṣi* designa exatamente essa noção de testemunha silente ou de “consciência testemunha”. O yogue deve manter uma atitude equânime perante qualquer pensamento, emoção ou sensação. Cultivar a consciência-testemunha é manter uma atitude de atenção plena em tudo, significa desprender-se das próprias identidades e das próprias experiências, sejam elas positivas ou negativas. Essa “desidentificação” só é possível através do desenvolvimento de uma qualidade de presença desinteressada, que não está vinculada à noção de um “eu” que controla, mas que observa os fenômenos sem julgamentos preconcebidos. Tal atitude não significa renunciar ao mundo nem se alienar dele, mas, ao contrário, leva o praticante a participar ativamente da vida, sem se deixar consumir pelos acontecimentos.

O diretor Antunes Filho, com quem eu trabalhei durante alguns anos no CPT-Centro de Pesquisas Teatrais, em São Paulo, desenvolvia uma visão semelhante. Um dos fundamentos do seu método de trabalho era a concepção de um certo

distanciamento que o ator deveria ter ao atuar. Não se tratava de um distanciamento no sentido brechtiano do termo, mas do cultivo de um espaço vazio entre o ator e suas ações, entre o ator e a personagem. Ele usava a imagem de uma pessoa manipulando uma marionete. O performer era o manipulador e a marionete ao mesmo tempo, tendo que assim escolher a todo momento – através desse espaço vazio de observação – o movimento seguinte a ser realizado.

Mesmo que já houvesse uma dramaturgia prévia, uma partitura ensaiada, o ator sempre teria uma infinidade de novas escolhas à sua disposição. Para Antunes Filho – e minha experiência com a técnica confirma tal visão –, esse exercício deixa o ator livre para brincar com o próprio corpo e voz, o que provoca uma constante renovação no estado de atenção e presença do performer. Tal espaço vazio é onde se encontra o “mundo das dez mil coisas”, o universo não manifesto, o contato com a unidade múltipla, o lugar do qual surge todas as ações, todos os gestos e todas as palavras da existência.

A percepção simultânea de um observador e um observado pode se desdobrar em diversos procedimentos, como o proposto pela diretora Dorinda Hulton (2016), chamado de “*body-mind dialogues*” (diálogos corpo-mente). O exercício é realizado com uma dupla de atores que se movimentam conjuntamente, sendo que um deles se posiciona atrás e tem a função de guiar os movimentos, mas sem comandá-los, apenas percebendo para onde o corpo do ator que está na frente deseja seguir. Os participantes devem sustentar esses estados de “receptividade atenta” e “atividade quieta”, com o propósito de perceber as imagens que surgem desse espaço relacional.

Essa conexão observador/observado se estende em múltiplas relações: interno/externo, ator/personagem, performer/ação, ator/ator, ator/performer, performer/espectador, ator/dramaturgia, performer/espaço, personagem/objeto e assim sucessivamente, ativando variadas sobreposições. Uma presença porosa emerge do “entre”, do espaço-instante que se abre nas interações com a cena.

Nesse sentido, a famigerada “presença do ator”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluídos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entre-lugares de presença. (FABIÃO, 2010, p.322)

O aparente paradoxo de ser, concomitantemente, observador e observado está intimamente conectado com o princípio da não identificação com os papéis que desempenhamos na vida e na arte. Não é no sentido de negar essas identidades,

personas ou personagens, mas de se tornar consciente da existência de *lila*, o grande jogo do universo, uma dança cheia de atravessamentos, vetores, aventuras. Viver no mundo sem ser do mundo. Habitar e fluir.

Para concluir, aponto aqui alguns elementos básicos no processo de empregar a sabedoria das tradições indianas no trabalho do artista da cena, tendo em vista que o corpo é o laboratório para as experiências na arte e na vida.

- Despertar, ativar e fazer a energia vital interna circular;
- Integrar os corpos, os invólucros do ser (*kośas*): quando mente-corpo-espírito operam em sintonia, o praticante atinge um estado psicofísico para além do dualismo;
- Estar presente e disponível para agir: quando a consciência psicofísica aumenta, a atenção no momento presente também se eleva.
- Agir e contemplar ao mesmo tempo. Desenvolver a habilidade de realizar uma ação e, simultaneamente, poder observar e ajustar essa ação.
- Desenvolver uma consciência múltipla, porosa e perceptiva.

Os aspectos apresentados até aqui constituem um campo fértil para a investigação de si, nas aproximações arte e vida e na criação dos espaços de liberdade. Práticas psicofísicas como o yoga despertam para uma experimentação de outros modos de perceber e criar o corpo, outros modos de existência que auxiliam no processo de autoconhecimento e autoexpressão.

Referências Bibliográficas

ARIEIRA, Glória. **O Yoga que Conduz a Plenitude**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

DESIKACHAR, T. K. V. **O Coração do Yoga**. São Paulo: Jabuticaba, 2007.

ELIADE, Mircea. **Yoga, imortalidade e liberdade**. São Paulo: Palas Athena, 1996.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: **Revista Contrapontos – Eletrônica**. V.10, n. 3, p. 321-326, set/dez 2010.

FEUERSTEIN, Georg. **A Tradição do Yoga: história, literatura, filosofia e prática**. São Paulo: Pensamento, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Performer**. Tradução: Celina Sodré. Workcenter of Jerzy Grotowski, 1987.

HULTON, Dorinda. KAPSALI, Maria. **Yoga and Acting Training**. London, New York: Routledge, 2016.

IYENGAR, B. K. S. **A Luz na Vida**. São Paulo: Summus, 2007.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SRI SHANKARACARYA; ARIEIRA, Glória (tradução e comentários). **Tattvabodhah**. Rio de Janeiro: Vidya Mandir, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

YOGENDRA, SWATMARAMA. **Hathayoga Pradipika**. (Tradução Pedro Kupfer). São Paulo: Câmara Brasileira de Livros, 2018.

"TÁ RINDO DE QUÊ?!": REPRESENTAÇÕES CÊNICAS DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAIS NA COMICIDADE CONTEMPORÂNEA

Elison Oliveira Fanco¹
Maria Sílvia do Nascimento²
Daniel Marques da Silva³

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.21

Resumo: O artigo apresenta uma discussão e reflexão sobre as formas estéticas de derrisão e os usos ofensivos do cômico e do riso na contemporaneidade, sobretudo por meio do preconceito de gênero e raça-etnia, perpetrado contra as mulheres e a população negra e afro-brasileira, estabelecendo um breve percurso histórico de algumas dessas práticas artísticas e socioculturais, a fim de propor atos criativos e usos não ofensivos da comicidade. Para tanto, parte de análises teóricas e empíricas, também no contexto da pandemia do novo coronavírus, para levantar um debate sobre os direitos humanos nas representações cênicas, pedagógicas e estéticas, em uma perspectiva feminista e antirracista.

Palavras-chave: comicidade; riso; preconceito; questões de gênero; educação para as relações étnico raciais

¹ Mestre em Artes (2014) e Licenciado em Artes Cênicas (2009) pela Universidade de Brasília - UnB, é professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Ator e palhaço, tem focado suas pesquisas nos seguintes temas: Pedagogia das Artes Cênicas, Cômico, Jogo, Riso, Brincadeira, Aprendizagem Lúdica e Educação para as Relações Étnico-Raciais. Contato: elisonarte@gmail.com

² Mestra em Artes (2017) e Licenciada em Artes-Teatro (2014), ambas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Graduada em Administração pela Universidade de São Paulo - USP (2019). Artista, palhaça, educadora e produtora cultural. É fundadora e integrante da Cia. Asfalto de Poesia (2007), que pesquisa comicidade feita por mulheres, palhaçaria e ativismo em direitos humanos. Contato: maria.silvia@unesp.br

³ Doutor (2004), Mestre (1998) e Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral (1989) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Pós-Doutor em Artes pela UNESP (2014). É Professor Titular de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Foi Coordenador do Grupo de Trabalho História das Artes do Espetáculo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE entre os anos de 2014 e 2018. Desenvolve pesquisas e leciona na área das Artes da Cena, com especial dedicação aos estudos sobre o trabalho do ator, a arte do palhaço, circo, comicidade, teatro brasileiro, e cultura popular. Contato: danielmarquesdasilva04@gmail.com

Title: “*What are you laughing at?!*”: scenic representations of the gender and race in contemporary comicality.

Abstract: The article presents a discussion about the aesthetic forms of derision and the offensive uses of comicality and laughter in contemporary times, especially in gender and race-ethnicity prejudice perpetrated against women and the black and afro-brazilian population, establishing a brief historical path of some of these artistic and sociocultural practices, in order to propose creative acts and non-offensive uses of comicality. Therefore, it starts from theoretical and empirical analyses, also in the context of the new coronavirus pandemic, to raise a discussion about human rights in scenic, pedagogical and aesthetic representations, in a feminist and anti-racist perspective.

Keywords: comicality; laughter; prejudice; gender issues; education for ethnic-racial relations

O contexto pandêmico

A pandemia do COVID-19 tornou ainda mais visível, tanto em contexto nacional quanto global, manifestações e demonstrações que revelaram, sem os filtros e dissimulações que usualmente obnubilavam a visão do que sempre ocorreu: o enorme abismo social, político e econômico na qual está inserida a população brasileira. Mais do que isso, as diferenças entre classes sociais, gêneros, raças-etnias e mesmo entre países agravaram-se muito, tornando-se ainda maiores.

O necessário isolamento social, resposta sanitária ao avanço da pandemia, acabou por fazer eclodir manifestações pelo mundo afora, que evidenciaram os descontentamentos com os novos rumos que os interesses neoliberais tentam impor às relações humanas no globo terrestre. Ainda que diante do imperativo “fique em casa”, muitas pessoas não tiveram escolha e precisaram sair às ruas para trabalhar. As mulheres, ainda, foram mais sobrecarregadas com os cuidados com a casa e com as crianças. Além disso, tornou-se ainda mais visível que a realidade dos lares brasileiros nem sempre oferece conforto e segurança para quem ali mora: os índices de violência doméstica se agravaram.

Ao longo da pandemia, pode-se assistir imagens de violência contra a mulher

amplamente veiculadas: um músico famoso agredindo a esposa em casa⁴; documentários sobre um médium que abusava das mulheres que dizia “curar”⁵; um julgamento no qual a mulher vítima de abuso sexual sofre humilhações por parte do advogado do acusado⁶; uma menina de 10 anos, grávida devido a abuso sexual cometido pelo tio, sendo alvo de ataques de grupos extremistas contra a realização do aborto legal⁷. E, ainda, foi grande a repercussão do caso do diretor de televisão acusado de assédio moral e sexual por funcionárias⁸.

Também foram veiculadas diversas ações violentas contra a população negra e afro-brasileira, por vezes em ações artísticas ou de apelo dito pedagógico, mas que se utilizavam de recursos racistas. Foram registradas e exibidas muitas situações polêmicas em redes sociais, plataformas digitais e outros veículos de comunicação, que expuseram características presentes em nossa contemporaneidade pandêmica e espetacularizada.

O movimento *Black lives matter*, desenvolvido nos EUA, replicou-se em solo brasileiro e em noticiários com situações de preconceitos raciais e violências em comunidades vulneráveis, festas e, especificamente, em conflitos interpessoais, de cunho racista, em grandes redes de supermercados⁹. O público, em seu domicílio por causa do distanciamento social, pode acompanhar a tentativa de invisibilização desta pauta identitária no Brasil por meio de um *reality show* de uma grande emissora de

⁴ G1. Pamela Holanda relata agressões de DJ Ivis: ‘Pegou uma faca na gaveta da cozinha. A funcionária dele segurou o braço dele’. 19/07/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/07/18/pamella-holanda-relata-agressoes-de-dj-ivis-pegou-uma-faca-na-gaveta-da-cozinha-a-funcionaria-dele-segurou-o-braco-dele.ghtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

⁵ FOLHA de São Paulo. Série documental que culminou com prisão de João de Deus chega à TV aberta. 26/02/2021. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2021/02/serie-documental-que-culminou-com-prisao-de-joao-de-deus-chega-a-tv-aberta.shtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

⁶ BARDELLA, Ana. “Cenas assim são frequentes”: advogadas comentam audiência com Mari Ferrer. Site Uol. 03/11/2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/11/03/eticamente-questionavel-advogadas-comentam-defesa-de-aranha-em-audiencia.htm>>. Acesso em 07 de ago. de 2021.

⁷ G1. Menina de 10 anos que engravidou após estupro deixa hospital em Pernambuco. 19/08/2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/08/19/menina-de-10-anos-que-engravidou-apos-estupro-deixa-hospital-em-pernambuco.ghtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

⁸ BATISTA JR, João. O que mais você quer, filha, para calar a boca? O assédio sexual, a queda do humorista Marcíus Melhem e o silêncio da Globo. *Revista Piauí*. Edição 171. Dezembro de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-que-mais-voce-quer-filha-para-calar-boca>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

⁹ MARTINS, Rodrigo. Violência, racismo e supermercados: quem são os bandidos?. *Carta Capital*. 08 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/carta-capital/violencia-racismo-e-supermercados-quem-sao-os-bandidos/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

televisão, no qual um grupo de pessoas negras foi isolado em uma casa com outros participantes, o que contrastou com o sentido da luta pelos direitos humanos da população afro-brasileira diante dos comportamentos que foram veiculados¹⁰. Até houve comemoração em massa, com fogos de artifícios, devido à eliminação de uma das concorrentes, negra, e que foi chamada, pejorativa e ofensivamente, de “preta” e “macaca” pelo público eufórico e enfurecido. Um professor de uma faculdade de medicina quis ensinar aos seus alunos os procedimentos necessários para atender a pacientes pobres. Para isso, ele usou, como um questionável recurso pedagógico, uma máscara preta, com falas e trejeitos estereotipados, na tentativa jocosa de passar o seu conhecimento. Acabou sendo contestado e denunciado por racismo pelo grupo de estudantes que acompanhava a aula *on-line*¹¹.

Como uma justa reação a este agravamento das tensões, questões ligadas aos direitos humanos foram ecoadas em protestos que movimentaram debates sobre os conflitos étnico-raciais, e/ou sexistas, sobretudo em nações historicamente estruturadas pelo racismo. Conforme aponta o filósofo Silvio Almeida, as questões de raça e etnia – e podemos incluir aqui as de gênero – sempre pautaram as grandes crises, sobretudo política e economicamente (ALMEIDA, 2021, p.201).

Consideramos que a comicidade e o riso são recursos estéticos, artísticos e comunicativos importantes em fluxos históricos e seus entraves. Para a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, a manifestação do riso nas histórias do mundo acabou se tornando uma maneira compartilhada de amenizar os conflitos que surgiam no dia a dia de determinadas culturas: “o riso surge nos momentos mais dramáticos, como válvula de escape nas tensões do grupo. Os antigos perceberam isso e o riso sempre fez parte de rituais sagrados” (CASTRO, 2005, p.18).

Cabe aqui destacar também que, diante de todo este grave contexto, muitos artistas, grupos e coletivos artísticos tentaram viabilizar e trazer à população alguma forma de conforto e amenização nos densos cotidianos pandêmicos e para um modo (re)atualizado de convivência em encontros familiares, profissionais, *shows*, aulas, apresentações artísticas, em transmissões em tempo real, as chamadas *lives*, ou registradas para um posterior acompanhamento na internet.

¹⁰ PALMARES, Dandara. A genialidade da Rede Globo. *Carta Capital*. 11 fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://midia4p.cartacapital.com.br/a-genialidade-da-rede-globo/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

¹¹ Ver as reportagens em: <https://www.youtube.com/watch?v=W9F_kCKLnxY> <<https://www.gazetaweb.com/noticias/brasil/alunos-acusam-professor-de-usar-mascara-preta-para-simular-paciente-pobre/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

A propósito: não sabe por que tá rindo?

A eloquência do exposto linhas atrás faz com que fique mais evidente a necessidade de revisão ou reformulação de modos perpetrados, por exemplo, de humor racista ou sexista, que evidenciam a violência com a qual grupos sociais são tratados por uma visão hegemônica – e reacionária – de sociedade.

Contudo, necessário é frisar que este movimento, ainda que tornado imperativo pelo agravamento destas condições provocado pela pandemia, já vinha sendo feito por parte da sociedade brasileira. Pode ser destacado, por exemplo, a elaboração da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento normativo que pauta os rumos da educação básica brasileira, e que indica a necessidade do cumprimento urgente das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, pois elas determinam o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena em sala de aula (BRASIL, 2003, 2008). Estas ações pedagógicas, de caráter afirmativo e incisivo, têm por principal objetivo a desconstrução de estereótipos degradantes que tantas vezes estiveram incorporados aos livros didáticos e reforçados em processos de ensino e aprendizagem na educação do país.

Neste mesmo sentido, as conquistas legais da criação da Lei Maria da Penha (2006), a PEC das Domésticas (2013), os programas de distribuição de renda, cotas nas universidades e no mercado de trabalho, deixaram evidente a importância de políticas para a reparação dos abismos sociais do Brasil. As causas relacionadas à igualdade de gênero e à reparação histórica do racismo estrutural da sociedade brasileira tomaram o debate público, intensificado pelo ativismo digital, por uma série de denúncias de violência e pela busca de representatividade e diversidade nos meios de comunicação. Contudo, quase de modo simultâneo, um pensamento conservador e reacionário ganhou espaço por meios institucionais e não-institucionais. Desde então, é enorme a disputa no campo das questões de gênero e étnico-raciais.

Esta disputa se evidencia, por exemplo, na reação ao *blackface* utilizado pelo professor citado anteriormente. Tão internalizada estava esta prática ofensiva, que, apesar de já ser bastante questionada, foi introduzida como duvidoso recurso pedagógico. Mas, apesar da reação dos estudantes, temos de advertir que esse expediente ainda é empregado por humoristas que insistem em utilizá-lo com a falaciosa justificativa de ser uma homenagem a alguém. A prática do *blackface* como parte do “entretenimento” teve início nos EUA no século XIX, e sempre teve como principal objetivo ridicularizar

pessoas de ascendência africana¹².

Neste sentido, essa disputa instaurada também fica manifesta na ironia presente – ou em um sintoma explícito – no fato, anteriormente citado, do diretor de televisão acusado de assédio sexual e moral ser, até então, o artista conhecido como o responsável por “reformular” o humor de sua grade de programação.

Como pode ser percebido, a necessidade de enfrentamento desse ideário retrógrado também se dá no campo do humor. Na última década, a ideia de reformulação do humor ganhou vulto, sob as expressões “politicamente correto/ incorreto” e “limites do humor”, por exemplo. Esse novo patamar de discussões se dá a partir da considerável mudança no debate público sobre desigualdades, ou, como aponta a filósofa e feminista Djamilia Ribeiro: “[...] Devemos lembrar que este não é um debate individual, mas estrutural: a posição social do privilégio vem marcada pela violência, mesmo que determinado sujeito não seja violento” (RIBEIRO, 2019b, p.33).

Assim, a revisão do cômico precisa questionar manifestações de humor que contenham preconceitos, reforcem estereótipos e estigmatizem grupos sociais historicamente invisibilizados, que são objetificados e ridicularizados. Essas criações reforçam uma visão hegemônica que perpetua racismo, xenofobia, misoginia, capacitismo, LGBTQIA+fobia, dentre outras formas de exclusão social.

As artes cênicas também têm sido palco para tais debates e se intensificam tais discussões. No circo e na comicidade, essa temática ocupa diferentes meios: festivais, espetáculos, processos de formação de artistas e pesquisas acadêmicas, incluindo o GT-Circo e Comicidade, cujo início das atividades se deu em 2016 no IX Congresso da ABRACE em Uberlândia-MG.

No âmbito do GT-Circo e Comicidade, os debates acerca dos marcadores sociais de gênero e étnico-racial, estão presentes nas pesquisas e pautam a apreciação de criações artísticas e processos de ensino e aprendizagem. Para tratar aqui do tema do XI Congresso da ABRACE, 2021, *Artes Cênicas e Direitos Humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia* foram eleitas duas abordagens, na perspectiva do espaço legítimo e de direito a outras pautas: a trajetória das mulheres palhaças na cena contemporânea no Brasil e uma breve revisão histórica acerca das relações entre

¹² Ver mais informações em: <<https://www.geledes.org.br/por-que-o-blackface-e-uma-forma-de-racismo/>>, e, ainda <<https://www.geledes.org.br/o-humor-brasileiro-e-uma-tragedia-racial/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

derrisão e preconceito, sobretudo o étnico-racial.

Palhaças: pelo direito de rir, fazer rir e de não rir

Entendemos que a trajetória das mulheres palhaças pode ser representativa para as demais artistas, escancarando barreiras de atuação e propondo processos de agenciamento e lugares de potência. Por isso, pretendemos refletir sobre: o que dificultou/a a atuação das mulheres como palhaças? O que elas têm feito e/ou podem fazer nesse campo como formas de enfrentamento das regras que lhe foram impostas?

As pesquisas acerca das palhaças visam entender quais as restrições historicamente impostas para as mulheres nessa arte; quais são suas referências; quais os caminhos a serem percorridos para conquistar protagonismo; como se pode contestar estereótipos de gênero muitas vezes reiterados pela comicidade; e como apresentar novas formas de representação, nas quais seja possível uma forma de contestação de práticas opressoras.

Para entender o percurso histórico das mulheres palhaças, Sarah Monteath dos Santos (2014) apresenta o advento das escolas de circo¹³, nos anos 1980, como um marco da formação das mulheres como palhaças. A partir de então, a arte circense, que antes era transmitida de geração em geração, no âmbito familiar do circo, passou a ser ensinada em escolas para estudantes de diferentes origens, não necessariamente circense. A arte do palhaço, que antes era tida como própria dos homens, passou a ser ensinada também para mulheres. Na mesma época, também aumentaram os interesses de artistas provenientes do teatro pelas formas populares de cultura, pelas máscaras teatrais, pela *Commedia dell'Arte* e pelo Circo. Esses conhecimentos, então, passaram a integrar o conteúdo de suas formações. O período também é marcado por novas conquistas das mulheres, decorrentes da chamada segunda onda feminista, e pela abertura política do país, em um ambiente que propiciava novas formas de expressão.

Antes disso, apenas homens atuavam como palhaços, porém, existiam exceções à regra dominante, como a emocionante trajetória do palhaço Xamego, interpretado por Maria Eliza Alves, mulher, negra, filha de João Alves, proprietário do circo Guarani, e que se apresentou nas décadas de 1940 a 1960, em São Paulo-SP (GABRIEL, 2015). Quantas outras “Xamegos” podem ter existido e não tiveram suas histórias contadas?

A historiadora Ermínia Silva (SILVA, 2007) descreve o trabalho artístico circense

¹³ Academia Piolin de Artes Circenses funcionou de 1978 a 1982 na cidade de São Paulo-SP; Circo Escola Picadeiro, criada em 1984, em São Paulo-SP; Escola Nacional de Circo criada em 1982, pelo Governo Federal, no Rio de Janeiro-RJ; Escola Picolino de Artes do Circo fundada em 1985, em Salvador-BA.

principalmente pelos modos de produção do circo-família, no qual todos os membros fazem parte do processo de trabalho, desde a montagem da lona até a apresentação como artistas. As artistas do espetáculo não se restringiam apenas ao âmbito privado e doméstico. Elas também ocupavam o espaço público e do trabalho, todavia, ainda de forma desigual em comparação aos homens.

Havia restrições para a atuação de mulheres, principalmente, em dois tipos de tarefas: a de “fazer a praça” e a “de palhaço” (SANTOS, 2014). “Fazer a praça” significa preparar toda a documentação, infraestrutura e logística no processo de itinerância, incluindo negociações com instituições e autoridades das cidades. Além do contexto cultural, as mulheres eram impedidas de realizarem esses procedimentos administrativos por conta da restrição de seus direitos civis no período de consolidação do modelo empresarial do circo-família. Já com relação à palhaçaria, as causas encontram-se apenas na esfera do espetáculo, pois o palhaço era compreendido como um personagem exclusivamente masculino, assim, a figura da palhaça contrariava o que seria socialmente aceito para as mulheres. Essa arte lida com: o lugar do improvisado, o contato direto com o público, ser o sujeito do riso, ter liberdade com o corpo e com a sexualidade.

No entanto, havia mulheres cômicas no circo-teatro, como as personagens caricatas, *soubrettes*, as caipiras e ainda as atrizes cômicas e vedetes do teatro e grandes comediantes do cinema, rádio e televisão. Mesmo com atuações distintas, podemos considerá-las antecessoras das palhaças e, certamente, grandes referências para se pensar a comicidade feita por mulheres.

Muitas dessas artistas ainda são invisibilizadas, porém, suas memórias são fundamentais para a compreensão da formação cultural do país. Em uma busca de raízes ainda mais ancestrais, pesquisadoras também reverenciam as atrizes da *Commedia dell'Arte*, da ópera, bufonas, bobas da corte e, ainda, entidades do riso, Baubo, Uzume, Pomogira, e os rituais sabáticos (BRONDANI, 2021), por exemplo.

Teóricos da comicidade alegaram que as mulheres não provocariam o riso (MINOIS, 2003), apoiados no fato de haver poucas mulheres cômicas. Afirmaram ainda que elas só são cômicas quando perdem a “feminilidade”. Esses autores ignoram as desigualdades entre homens e mulheres e avaliam como inata uma situação que é construída socialmente. O apagamento de mulheres na comicidade se dá por mecanismos de coerção social, por discursos que se proliferaram a fim de normatizar a conduta das mulheres, impedir o prazer do riso, do gozo e o acesso pleno ao local

público, tanto do trabalho quanto da festa (NASCIMENTO, 2017). No entanto, ao mesmo tempo em que esses autores inferiorizam as mulheres, eles acabam por corroborar com a ideia de que a “feminilidade” não é algo natural das mulheres, pois elas podem “perdê-la”. Sendo assim, deixam evidente o caráter socialmente construído da “feminilidade” e, por consequência, da “masculinidade”. E ainda acrescentamos: “feminilidades” e “masculinidades”.

Por meio de processos de generificação, os discursos que determinam o que é ou não socialmente aceito são sedimentados nos corpos das mulheres. Discursos que versam sobre as relações de poder e que colocam as mulheres em posição não apenas como diferentes dos homens, mas como inferiorizadas. Na vida cotidiana e na esfera espetacular, as mulheres lidam com esses padrões de feminilidade construídos socialmente, como: fragilidade, emotividade excessiva, delicadeza, incapacidade. Seus comportamentos estão sob regras determinadas e sob a vigília coletiva. Seus corpos são compreendidos como local do prazer alheio, são objetificadas e hipersexualizadas.

Ao longo do tempo, com o espírito de sua época e o imperativo de agradar ao público, o circo e a comicidade acabaram, muitas vezes, sedimentando valores de uma sociedade premissa pelo cristianismo, machismo e racismo. As dramaturgias e desempenhos acabam, muitas vezes, reproduzindo os valores morais que associam as mulheres à fragilidade, à passividade, a uma noção de beleza padronizada, à falta de inteligência e de capacidade, à negação de seu desejo e de sua independência. Nelas, a valorização das mulheres se dá apenas pelo olhar masculino e, muitas vezes, elas são tratadas como mercadorias a serem trocadas. Certamente, muitas mulheres, com suas existências e resistências, encontraram fissuras nesse sistema e combateram, por meio de sua arte, essa posição imposta, porém, tratamos aqui do que é hegemônico.

Ao adentrar a arte da palhaçada, as mulheres contestam esses lugares e propõem uma revisão do repertório consolidado ao longo do tempo. Elas realizam releituras de cenas, *gags* e esquetes ditos “tradicionais” e ainda produzem suas próprias dramaturgias, uma vez que, na palhaçaria, o fator subjetivo e individual da artista é essencial para seu êxito cômico. Assim, as palhaças utilizam suas experiências de “serem mulheres” – em sua diversidade – como forma e conteúdo para a criação. Elas denominam seu campo de atuação de “comicidade feminina”, termo adotado pelas artistas para se diferenciar da comicidade feita anteriormente.

Essa conquista gera um terreno compartilhado entre as artistas, um espaço de reflexão e a necessidade de uma visão crítica do que foi e é considerado como

próprio do feminino. Isto porque tratar a “comicidade feminina” como excludente e exatamente oposta à masculina, muitas vezes, pode reforçar uma ideia de “feminino” criada justamente por uma sociedade patriarcal. Isso resultaria também no reforço da divisão binária de gênero. Ou seja, essa posição pode colocar homens em uma “caixinha” e mulheres em outra. Porém, a ideia é que masculinidades e feminilidades não são absolutas e sim relativas e variáveis. As pessoas também podem se identificar com uma gama maior de possibilidades de gênero e suas experiências passam por diferentes sexualidades, relações étnico-raciais e com deficiências. As palhaças podem então deslocar essas ideias pré-concebidas do que é masculino e feminino, alargar suas barreiras, subverter suas regras e apresentar novas possibilidades de vida.

O desempenho das palhaças pode representar uma desestabilização dos padrões de comportamento impostos. A arte da palhaçaria possui o corpo como princípio. É a representação de um corpo fora do padrão, ligado ao grotesco, que lida com o baixo ventre, a sexualidade, a fome, a excreção e joga com a desproporção e a descontração. Dessa forma, a atuação das palhaças possui um grande potencial de atrito com os discursos que constituem o “corpo feminino” ao longo da história. As ações de palhaças podem funcionar como “paródias de gênero” que, para Judith Butler (2015), são “atos performativos subversivos” com os quais é possível desmascarar as estruturas de poder que “erguem” as fronteiras binárias de gênero. Esses atos parodiam o que seriam as características “originais” dos gêneros masculino e feminino, mas, mais do que isso, escancaram que não há realmente um “original” a ser parodiado.

[...] o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revela seu status fundamentalmente fantástico. (BUTLER, 2015, p. 252 e 253)

No entanto, uma vez que a palhaça trabalha com o ridículo de si, com o que destoa das normas, com o fracasso e o deslocamento social, essa potência da atuação também pode gerar um riso autodepreciativo. Neste caso, *se ri da* palhaça e não *com* ela. Entretanto, a atuação consegue se afastar dessa conotação na medida em que se deixa evidente que o fracasso do qual se ri não é o da mulher, de forma individual, mas dos modelos hegemônicos de gênero – e outros marcadores de desigualdade social –, em uma efetiva crítica social.

É, então, por intermédio de uma prática pedagógica parodística que as palhaças evocam a máscara, possibilitando um posicionamento crítico de si,

ao mesmo tempo que uma crítica social. Dessa forma, abrem a possibilidade de se afastar de uma comicidade autodepreciativa, de um riso preconceituoso e destrutivo, aproximando-se de uma comicidade de si, de uma paródia de si libertadora. (FUCHS; ICLE, 2020, p.12).

Em busca de um repertório próprio, as palhaças enfrentam, por um lado, um grande desafio e, por outro, uma grande liberdade de criação. Como desenvolver sua própria forma de expressão e ainda conservar os recursos adequados da linguagem, que perduraram por séculos? Como reverenciar quem veio antes e ainda dialogar com o seu próprio tempo? Quais são os adversários e os aliados na busca por igualdade? Quais são as maneiras eficazes de mobilização e como realizar os processos de criação, encenação e trocas entre artistas de diferentes identidades?

Risos cômicos e... epidérmicos...?

Para entrelaçar as reflexões sobre a comicidade, o riso e o racismo, visando a uma prática estética, artística e pedagógica por uma via antirracista, lancemos o olhar sobre o que seria o primeiro termo, tomando a explanação do artista negro, que é palhaço, ator e gestor cultural, João Artigos¹⁴, em:

O cômico você poderia definir como esse universo todo, como esse universo da arte de fazer rir e aí você vai ter várias maneiras de chegar aí. Podemos até associar, de um modo geral, o cômico como esse elemento transgressor, possibilidade do salto, do salto para se encontrar. A possibilidade do salto também para desenvolver uma noção crítica da tua realidade, né? Você pode ter também o cômico, como você fala desse elemento transgressor, então, você está falando também dessa voz que emana dos oprimidos, né, que vai sempre reelaborar isso de uma maneira fantástica, sempre vai brincar e aí vai juntar o sagrado, o profano e o carnaval. (Entrevista realizada em 12 de maio de 2012¹⁵)

¹⁴ João Artigos também é fundador do grupo *Teatro de Anônimo*, que há mais de três décadas realiza apresentações por todo o Brasil e exterior, além de organizar festivais e encontros nacionais e internacionais no Rio de Janeiro, cidade sede do grupo.

¹⁵ O trecho dessa entrevista e de outras que aparecem neste texto fizeram parte dos instrumentos metodológicos da pesquisa de mestrado, que também compõe fragmentos desta escrita: FRANCO, E. O. **Por uma pedagogia teatral cômica: Kkkk ? kkkK**. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2014. Todas elas podem ser acompanhadas pelo vídeo que está disponibilizado no endereço eletrônico: <https://youtu.be/7E0v_yS9t48>. Também, pelo artigo que trata do contexto de elaboração desse registro audiovisual: FRANCO, E. O. Capturando cômicas experiências: um relato de pesquisa. In: **Revista Digital do LAV**. Santa Maria. vol. 7, n. 1, jan./abr. 2014, p.16-29. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/10951>>. Acessos em: 23 fev. 2021.

Sob essa perspectiva a comicidade pode ser entendida na categoria de um elemento artístico e estético que possibilita um espaço de fala, especialmente para quem busca um lugar de pertencimento e (r)existência dentro de um contexto sociocultural. Isso significa dizer que podemos compartilhar “experiências em comum” sobre a comicidade e o riso a partir de um “locus social”, evidenciando e problematizando um “lugar de fala” (RIBEIRO, 2019, p.64).

Verena Alberti, em o *Riso e o risível* (2002), pesquisou a natureza do riso e do seu objeto, encontrando possíveis causas nos estudos médicos e fisiológicos, citando as pesquisas realizadas pelo médico francês, Laurent Joubert (1529-1582), que, em 1579, investigou as causas do riso no corpo humano, caracterizando-o como um dom maravilhoso concedido por Deus à humanidade. A autora, ainda seguindo as afirmações do médico e filósofo francês, explica que, para este, a matéria risível, percebida ou ouvida exteriormente a partir de algo obsceno, indecente ou repugnante – mas que não cause dor nem sofrimento –, realiza um circuito que adentra primeira e rapidamente a visão e/ou audição, dirigindo-se ao cérebro, até chegar ao coração. Segundo Joubert, esse circuito do riso seria responsável por provocar o movimento de dilatação e contração dos batimentos cardíacos, conferindo ao riso o seu valor saudável e de contribuição à vida, assim como a impossibilidade de morrer de rir, pois o riso é um misto de alegria e tristeza, prevalecendo a primeira forma em sua emergência. Ao contrário do que ocorre diretamente com as sensações de alegria e de tristeza, as quais sentidas intensa e descontroladamente podem levar à morte, já que no primeiro caso o coração tende a se dilatar ao extremo e, no segundo, a se contrair excessivamente. (ALBERTI, 2002. pp. 95-96)

Desse modo, o riso seria um fator positivo porque mantém o equilíbrio dos batimentos do coração, contribuindo para a manutenção da vida exatamente por ser uma mistura de alegria e tristeza. Além disso, Alberti (2002, pp.108-109) ainda informou que, para Joubert, Deus concedeu à alma – esta compreendida como uma razão natural, um princípio de vida – o poder de defender o corpo humano para impedir que a força contida no ato de rir não extrapole os limites corporais, sobretudo quando a vontade não consegue mais freá-lo, o que demonstrou que o riso poderia ser relacionado a um dom maravilhoso e divino. Tais colocações, segundo a autora, encontram respaldo na tradição médico-filosófica que afirma que a alma é superior ao corpo e exerce todas as funções da vida.

A palhaça Lily Curcio¹⁶ também tratou do riso ligado à alma e a uma comunicação efetiva da comicidade com o público, destacando a inter-relação desse fenômeno estético, e delineou que: “[...] o cômico é uma... é uma mola que mexe no corpo do espectador, que ele, sei lá, se desestrutura *alguna* couraça dele, racha para que apareça esse riso que tem a ver com a alma, como falava Nani¹⁷, com o *corazón* e com *lo* estômago. É bem visceral.” (Entrevista realizada em 14 de maio de 2012).

O que não impede, étnica(o) leitora(or), que você também nos deixe *ver* e *tocar a sua alma, a epiderme da alma e a superfície da palma* com as letras digitalizadas e compartilhadas com a nossas mãos... na *epiderme*, na *alma*, com *riso*, superando a dor, na *superfície*, na *alma*, *abra a sua válvula e a sua cápsula alma*... Ou seja, um cômico-estético-riso de um epidérmico-corpo-alma, inebriando-nos atravessada e articuladamente nos versos da composição *Alma*¹⁸.

O ensaísta russo Vladimir Propp (1895-1970), em *Comicidade e riso*, editado pela primeira vez em 1946, se preocupou em discorrer sobre a comicidade a partir de um recorte estético e questionando os estudos que não levaram em consideração essa especificidade, pois sempre partiram de uma análise do cômico em contraposição ao trágico. Afirma ainda Propp que o riso surge a partir da manifestação repentina de defeitos ocultos, que não causam repulsão e são imperceptíveis à primeira vista, porém não deixam de ser notados gradativamente. Nessa direção, destaca o autor, que a natureza espiritual e física do ser humano na percepção do riso ocorre a partir de um deslocamento intencional da ação interna de um indivíduo desviada para suas formas exteriores. Ao destacar o sofrimento ou atitudes repulsivas como empecilhos à produção da comicidade, ele propôs:

[...] É preciso descobrir o que é engraçado e para isso existem alguns procedimentos determinados que devem ser estudados. Esses procedimentos são os mesmos na vida e na arte. Às vezes é o próprio indivíduo que revela involuntariamente os lados cômicos de sua natureza, de suas ações; outras, ao contrário, quem o faz propositalmente é quem zomba. Aquele que

¹⁶ A argentina Lily Curcio formou-se em Antropologia em seu país e fundou o grupo *Seres de Luz*, atualmente sediado em Barão Geraldo, distrito de Campinas, São Paulo. Além de palhaça, ela é bonequeira e ministra cursos em ambas as linguagens.

¹⁷ O italiano Nani Colombaioni foi um grande mestre de palhaços falecido em 1999. Ele foi bastante citado nas entrevistas, pois contribuiu na formação de muitos palhaços que se dirigiram à Itália para participar de algum processo criativo ou de formação. Foi o caso de Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Grupo LUME, da UNICAMP, e da própria Lily Curcio, que tratou da relação do riso com a alma inspirada na vivência que teve com Nani, que afirmava que o palhaço devia tocar no coração das pessoas.

¹⁸ Em itálico são os versos da canção *Alma*, de Arnaldo Antunes e Pepeu Gomes, que integra o *Álbum Sortimento*, Zélia Duncan, Gravadora: Universal, 2001.

zomba comporta-se da mesma maneira tanto na vida como na arte. Existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo na aparência, nas ideias ou nas atitudes de um indivíduo (PROPP, 1992, p.29).

Isso quer dizer que tanto a utilização de procedimentos como o aproveitamento do comportamento dos sujeitos em relação ao que fazem cotidianamente podem funcionar como recursos para produção do cômico e do riso. É importante lembrar, ainda, que Propp apontou o “riso de zombaria” como o mais evidente no universo artístico, afirmando que a causa para a comicidade não estaria nem no sujeito, nem no objeto, mas sim em sua relação recíproca, e explicou:

[...] a contradição suscitadora do riso é a contradição entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri, no homem que dá risada, e, por outro lado, naquilo que está em frente dele que se manifesta no mundo que está à volta dele, no objeto de seu riso.

[...] Partindo-se desse conceito de contradição, a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de que quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. Nessas exigências nada há de sublime ou de majestoso, trata-se apenas do instinto do que é certo [...] (PROPP, 1992, p. 173).

Esta breve revisão de estudos voltados ao cômico e ao riso mostra o quanto esses elementos estéticos e artísticos estão associados a adjetivos negativos, porque buscam contrariar as normas estabelecidas dentro de uma determinada realidade. Foi visto, pelos autores aqui apresentados, que o riso e a comicidade destacam aspectos de características como obscenidade, indecência, repugnância e defeitos ocultos, que, imperceptíveis ou não, podem ser desenvolvidos para uma relação recíproca para a produção de efeitos cômicos. Além disso, vão de encontro à moralidade, à justiça, à correção e à salubridade humana, reiterando os pensamentos que foram avaliados.

Então, diante da análise dessas colocações distinguidas até o momento, principalmente com relação à prática do *blackface* ou a outros usos de ridicularização para a promoção da comicidade, a tez preta seria um *defeito*? Um motivo de *zombaria*? Uma *obscenidade*, *indecência* ou *repugnância*? Uma *imoralidade*?

É claro que isso pode encontrar um amplo respaldo em sociedades sedimentadas pelo racismo, que buscam desqualificar estética, artística e culturalmente pessoas de herança e de origem africana, visando à manutenção de privilégios socialmente

sobrepujados, ou ainda: “o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural” (BONILLA-SILVA *apud* ALMEIDA, 2021, p.50).

Adilson Moreira, doutor em Direito, demonstra que não há sentido para a diferenciação jurídica entre a injúria racial e o racismo, pois ambos atacam a reputação da população negra, após citar exemplos da construção de personagens com o uso da coloração da pele preta, que acabam recriando referenciais simbólicos que desmoralizam a humanidade de negros e negras (MOREIRA, 2019, p.113). A partir das situações que se valem do humor racista como justificativa de aproximação e cordialidade social entre as pessoas, o autor elaborou o conceito de “racismo recreativo”, que, dentre outras características e intenções nocivas, trata-se de: “uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento da hostilidade racial” (MOREIRA, 2019, p.148).

Por isso, há que se inferir ao uso da comicidade e do riso as qualidades de um ato pedagógico para as criações estéticas e artísticas, cujas vozes, sobretudo as invisibilizadas, possam potencializar práticas antirracistas que foram silenciadas. Ao contrário daquelas que são fortalecidas pela violência perpetrada pelos linchamentos racistas em diferentes contextos socioculturais, ou mesmo:

[...] Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas (ALMEIDA, 2021, p.52).

Isso significa recantar, ressoar, retumbar, redizer e reescrever que: “*Podemos sorrir, nada mais nos impede. Não dá pra fugir dessa coisa de pele. Sentida por nós, desatando os nós. Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora*”¹⁹. Também, reafirmar que as ações antirracistas podem atravessar saborosamente os poros da nossa epiderme, aflorados pela retumbância do cômico-estético-riso do corpo recheado pela alma

¹⁹ Versos da música *Coisa de pele*, composta por Jorge Aragão e Acyr Marques, DVD *Ao vivo convidada*. (Indie Records, 2002)

embriagada pelos trilhos comunicativos com a força ancestral de Exu, o orixá que reordena o tempo e rearranja os caminhos, pois é aquele que acerta um pássaro ontem com uma pedra que só lançou hoje.

Para se repensar os usos da comicidade

Como foi visto até aqui, pode-se e deve-se colocar em questão os significados e as expressões do riso e da comicidade. Estes sempre manifestaram e manifestam as relações de poder, os comportamentos humanos, as questões sociais, uma vez que o riso é social e o efeito da mesma intenção cômica, com o mesmo objeto de derrisão, pode variar de um contexto para outro. Assim, o que se propõe aqui é que a perspectiva de criação cômica passe a mirar também sua dimensão ética, visando à igualdade de direitos e a respeitabilidade de grupos sociais historicamente invisibilizados. Se é possível “rir de” algo ou alguém como uma forma perversa de demonstração dissimulada de superioridade, de quem se pretende rir, a quem ou ao que se pretende tornar objeto de ridicularização e de consequente desqualificação?

Importante é reforçar que se reconheça a necessidade de repensar a construção da comicidade, aspirando um compartilhamento estético e ético do riso, tornando-o articulação poderosa para a defesa e para o fomento dos direitos humanos. Importante, ainda, é ressaltar que não se está em busca de formatos pré-determinados, de fórmulas prontas, mas da construção de práticas e comportamentos sensíveis e éticos, antirracistas e antimachistas, para nossas criações artísticas e pedagógicas.

Há o riso que enfatiza desigualdades sociais e reforça violências perpetradas. Já pode então haver o riso que desestabiliza as normas e privilégios e se torna revolucionário. Além disso, um riso que escancara a opressão e ainda festeja a sua subversão, representa a alegria coletiva, enfatiza a união das pessoas e o sentimento de igualdade, torna-se partilha e festa!

Referências

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, S. L. de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

BARDELLA, A. “Cenas assim são frequentes”: advogadas comentam audiência com Mari Ferrer. **Uol Notícias**. 03/11/2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/11/03/eticamente-questionavel-advogadas-comentam-defesa-de-aranha-em-audiencia.htm>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

BATISTA JR, J. O que mais você quer, filha, para calar a boca? O assédio sexual, a queda do humorista Marcius Melhem e o silêncio da Globo. **Revista Piauí**. Edição 171. Dezembro de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-que-mais-voce-quer-filha-para-calar-boca>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

BERTHO, H. Disponível em: Ideologia de gênero: entenda o assunto e o que está por trás. **Revista Az Mina**. 07/06/2021. <<https://azmina.com.br/reportagens/ideologia-de-genero-entenda-o-assunto>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

BRASIL. [Lei Darcy Ribeiro (1996)]. **LDB**: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 5. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação Edições Câmara, 2010.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF, Ministério da Educação, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_-versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2020.

BRONDANI, J. A. Bufonas, Cômicas e Palhaças: O riso que nos foi proibido. In: BRUM, D. WUO, A. E. (org.). **Palhaças na universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: Editora UFSM, 2021. Edição do Kindle

BUTLER, J. Trad. Renato Aguiar. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

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

DUARTE, F. J. (2015). **O circo-teatro através dos tempos**: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho. Dissertação (Mestrado em Teatro, Dança e Performance) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, arquivo digital.

ESTADÃO Conteúdo. Nova fase de Melhen. **Revista Isto é**. 15/01/2019. Disponível em:

<<https://istoe.com.br/nova-fase-de-melhem/>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

FOLHA de São Paulo. Série documental que culminou com prisão de João de Deus chega à TV aberta. 26/02/2021. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2021/02/serie-documental-que-culminou-com-prisao-de-joao-de-deus-chega-a-tv-aberta.shtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

FRANCO, E. O. **Por uma pedagogia teatral cômica: Kkkk ? kkkK**. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/15949>>.

FUCHS, A. C. M. ICLE, G. Comicidade crítica e riso autodepreciativo: um estudo com mulheres palhaças. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, nº 3. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/61738>>. Acesso em: 30 de jul de 2021.

G1. Menina de 10 anos que engravidou após estupro deixa hospital em Pernambuco. 19/08/2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/08/19/menina-de-10-anos-que-engravidou-apos-estupro-deixa-hospital-em-pernambuco.ghtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

G1. Pamella Holanda relata agressões de DJ Ivis: ‘Pegou uma faca na gaveta da cozinha. A funcionária dele segurou o braço dele’. 19/07/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/07/18/pamella-holanda-relata-agressoes-de-dj-ivis-pegou-uma-faca-na-gaveta-da-cozinha-a-funcionaria-dele-segurou-o-braco-dele.ghtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

G1. Uma em cada quatro mulheres foi vítima de algum tipo de violência na pandemia no Brasil, aponta pesquisa. 07/06/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/06/07/1-em-cada-4-mulheres-foi-vitima-de-algum-tipo-de-violencia-na-pandemia-no-brasil-diz-datafolha.ghtml>>. Acesso em 07 de ago de 2021.

GABRIEL, M. **Palhaço Xamego**. Site. 2015. Disponível em: <<https://palhacoxamego.blogspot.com/>>. Acesso em: Acesso em: 30 de jul de 2021.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003 (p. 593-627)

NASCIMENTO, M. S. **Olha a palhaça no meio da praça**: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero e muito mais! Dissertação (Mestrado em Artes – Estética e Poéticas cênicas). Universidade Estadual de São Paulo – Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo-SP, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151957>>.

PROPP, V. (1895-1970). **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, [1946], 1992.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneio/ Pólen, 2019.

RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das letras, 2019b.

SANTOS, S. M. **Mulheres Palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes – Estética e Poéticas cênicas), Universidade Estadual de São Paulo – Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo-SP, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/108810>>.

SILVA, Ermínia. **Respeitável Público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

A VIOLÊNCIA NAS DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS DA AMÉRICA LATINA (*MAGNOLIA PERDIDA EN SUEÑOS – ANTÍGONA FURIOSA*)

Yenny Paola Agudelo¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.22

Resumo: O presente artigo visa estabelecer algumas relações existentes entre a dramaturgia da América Latina e a violência, concebendo-a como um tema constitutivo da história do continente – ditaduras, violação de direitos humanos, extermínio de povos indígenas, dentre outros aspectos da violência. A partir de dois textos específicos, *Magnolia Perdida en Sueños* (2008), de Ana María Vallejo, e *Antígona Furiosa* (1985-1986), de Griselda Gambaro, pretende-se destacar esses aspectos marcantes na dramaturgia das autoras em relação à história de seus países, (Colômbia e Argentina, respectivamente) levando em consideração os elementos estruturais e temáticos da dramaturgia.

Palavras-chave: Dramaturgia feminina, dramaturgia latino-americana, violência na dramaturgia.

Abstract: El presente artículo pretende establecer algunas relaciones existentes entre la dramaturgia de América Latina y la violencia como tema constitutivo de la historia del continente. A partir de dos textos puntuales, *Magnolia Perdida en Sueños* (2008) de Ana María Vallejo (1965-) y *Antígona Furiosa* (1985-1986) de Griselda Gambaro (1928-), se pretenden resaltar esos aspectos sobresalientes en la dramaturgia de las autoras en relación con la historia de sus países, Colombia y Argentina respectivamente, teniendo en cuenta elementos estructurales y temáticos propios de la dramaturgia.

Palabras Clave: Dramaturgia hecha por mujeres, dramaturgia latino americana, violencia en la dramaturgia.

¹ Atriz, pesquisadora, dramaturga e doutoranda em Artes da Cena- UNICAMP, orientadora. PROFA. DRA. Larissa de Oliveira Neves Catalão.

Antígona – ... Enterraré a mi muerto².(GAMBARO, 2016, p. 320).

A América Latina é um continente construído em um contexto de múltiplas formas de violência. Desde o momento da colonização, massacres, extermínios, estupros e múltiplas violações dos direitos humanos marcaram sua história. Dessa forma, a guerra e o derramamento de sangue de muitos inocentes tem constituído nosso imaginário coletivo, nossas visões de mundo e nossa idiossincrasia. Assim, essa presença de diferentes formas de violência no continente definiu modos de pensar as coletividades, e, por sua vez, possibilitou a criação de manifestações artísticas que retratam esses aspectos sociais – é o caso de artistas como Guayasamín, Débora Arango, Victor Jara, Mercedes Sosa, Fernando Botero, Susana Baca, Lola Álvarez Bravo, Piedad Bonnett, entre outros. Desse modo, grande parte dos artistas e de suas obras foram influenciados e diretamente afetados pela situação política e social de seus contextos, tornando-se testemunhos fundamentais nos processos de recuperação da memória histórica dos países. Exemplo disso é o trabalho realizado, na Colômbia, pela Comissão da Verdade³, na qual muitos(as) desses(as) artistas foram convocados para realizar os processos de elucidação da verdade e de busca por justiça no âmbito do conflito armado do país (Alvaro Restrepo, Andrea Echeverri, Cesar Lopez, Doris Salcedo, Alejandro Restrepo, Liliana Ángulo, Victor Gaviria, entre outros).

Tal panorama violento, assim como a presença da arte e dos artistas na construção da memória histórica, não pertence apenas a um país, mas, por outro lado, pertence a todo o continente – e, indubitavelmente, marcou a história da arte e da cultura dos povos, no teatro e na dramaturgia, sendo um tema que tem guiado a escrita de muitos autores e autoras. Neste caso particular, apresentaremos o caso de duas dessas artistas/dramaturgas, que encarnam, nas peças, uma parte dessa história da América Latina a partir das suas experiências nos seus países de origem. São elas: Ana María Vallejo,

² Antígona – Enterraré meu morto. (Tradução nossa).

³ A comissão da verdade foi formada após a assinatura dos acordos de paz entre o governo colombiano e os guerrilheiros das FARC, em 2016. “No âmbito do Acordo Final para o término do conflito e a construção de uma paz estável e duradoura, assinado entre os Governo da Colômbia e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - Exército Popular FARC -EP, por meio da Lei Legislativa 01 de 2017 e do Decreto 588 de 2017, da Comissão para o Esclarecimento da Verdade, a Coexistência e a Não Repetição, a título temporário e extrajudicial, mecanismo do Sistema Integral de Verdade, Justiça, Reparação e Não Repetição, para conhecer a verdade do ocorrido no âmbito do conflito armado e contribuir para o esclarecimento das violações e infrações cometidas durante o mesmo e oferecer uma ampla explicação de sua complexidade para toda a sociedade”. Disponível em: <https://web.comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad#:~:text=%E2%80%9CSomos%20una%20Entidad%20de%20Estado,las%20bases%20para%20la%20no>. Acesso em: 13/07/ 2021.

com *Magnolia perdida en Sueños*, e Griselda Gambaro, com *Antígona Furiosa*. As peças mencionadas propõem, tanto na estrutura dramática quanto na temática, uma exploração do contexto de cada autora. No caso de Gambaro, observa-se o panorama argentino no contexto da mais recente ditadura militar no país (1976-1983), e, no caso de Vallejo, observa-se o contexto da década de 1990 na Colômbia.

Griselda Gambaro, dramaturga argentina nascida em Buenos Aires, escreveu mais de uma dezena de peças teatrais, além de ter escrito obras proibidas durante a ditadura de Jorge Rafael Videla (1925 - 2013). Livre pensadora que, por seus ideais e obras artísticas, foi forçada ao exílio na Espanha, depois de ser ameaçada pelo conteúdo de suas obras artísticas. Volta novamente a seu país natal nos momentos finais da ditadura e continua retratando na escrita o que acontece em seu país (GAMBARO, 2016, p. 320).

As obras de Gambaro, além de obras de ficção, tornaram-se quase obras de interesse histórico, devido aos temas que desenvolve. Mauricio Kartún (1946 -), dramaturgo argentino, referiu-se a ela como “uma verdadeira iluminadora” que enfoca suas obras em temas vitais, tais como: a opressão, a violência e a impossibilidade de comunicação, que, dessa forma, apresentam-se como temas que se desdobram em sua obra como uma revelação grotesca sobre a condição humana (KARTUN, 2021).

Antígona Furiosa, obra de Gambaro, é uma versão da história de Sófocles, e a autora decide desenvolver a peça situando-a após a morte de Antígona. Assim, Antígona revive após o suicídio, para, desse modo, continuar com o propósito que tinha (apresentado, inclusive, já na versão de Sófocles): enterrar seu irmão, Polinices, que foi condenado por Creonte a não ter direito ao enterro, após ter se rebelado contra o Estado. Diferentemente da história de Sófocles, *Antígona Furiosa* possui três personagens: Corifeo, Antínoo e Antígona, e alguns personagens serão recriados no palco (por eles) para lembrar acontecimentos passados ou situações futuras, e toda a história é, por eles, recriada. Na história de Gambaro, são protagonistas as seguintes questões: i) a luta e o sofrimento de Antígona para enterrar dignamente o corpo do irmão; ii) a impotência de não poder evitar o sofrimento das pessoas que ama. A história termina, novamente, com a morte da protagonista e de todos os personagens que morreram na história de Sófocles, mas, dessa vez, com uma ideia cíclica de que ela voltará, e, toda vez que ela voltar, o drama acontecerá do mesmo jeito. Mesmo que aconteça em outro contexto, como na peça de Gambaro, a história será sempre a mesma e o final também.

Existem elementos fundamentais na peça de Gambaro que constituem a identidade da obra ao redor da violência, como, por exemplo, a localização dos personagens no contexto de Buenos Aires na época da ditadura. De fato, a peça começa com Antínoo e Corifeo bebendo café em um bar que, pelas descrições, poderia ser um típico café *bonaerense*, quando ressalta-se em suas falas a importância de esquecer o passado para viver – uma referência à ideia de apagar a memória histórica para criar outra totalmente diferente: “Corifeo – (...) Recordar muertes es como batir agua em un mortero (...)” (GAMBARO, 2016, p. 317)⁴.

Há diversos elementos que permitem que a obra de Gambaro seja lida através dos olhos da sociedade argentina no período em que ocorre o drama. São eles: o uso de diálogos cotidianos e próprios da sociedade argentina, a menção a lugares históricos, as falas coloquiais e a presença constante da morte. E, também, há os desaparecidos que são mencionados na obra em diversas ocasiões, os corpos insepultos depois de uma guerra, a constante ratificação da ideia de manter presente a memória do que a sociedade viveu e a importância de não esquecer, a insistência em lembrar que existem lutas entre o Estado e grupos sociais (que geram centenas de mortes de inocentes). Além disso, destacam-se também: a necessidade de infração de leis (quando são injustas e atingem inocentes); a vontade imprescindível de lutar contra as injustiças (mantendo, até o fim, a dignidade), de modo a criar uma sociedade mais igualitária e menos violenta. No entanto, para além da perspectiva argentina, mantém-se a universalidade, na medida em que o conflito da peça concentra-se na defesa dos direitos humanos e na exigência de justiça.

Antígona - Que las leyes, ¡Qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compraré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida (GAMBARO, 2016, p. 324).⁵

O trecho acima apresenta uma constante na peça, que é a necessidade de exigir descanso para os mortos. Além de Antígona, que já voltou em forma de fantasma, as figuras espectrais de personagens como Hemon, Édipo ou Jocasta, ratificam o desejo de mostrar tragédias familiares como sendo parte da vida e de uma sociedade em

⁴ Corifeo: (...) Lembrar de mortes é como agitar água em um pilão (...) Tradução nossa.

⁵ Antígona - Que leis, que leis! Arrastam-me para uma caverna que será minha tumba. Ninguém vai ouvir meu choro, ninguém vai perceber meu sofrimento. Eles viverão na luz como se nada tivesse acontecido. Com quem vou compartilhar minha casa? Não estarei com humanos ou com aqueles que morreram, não serei contada entre os mortos ou entre os vivos. Vou desaparecer do mundo, ainda viva. (Tradução nossa).

guerra (e de mortes que poderiam ter sido evitadas). São feitas, constantemente, alusões às centenas de desaparecidos que não têm descanso, uma vez que não há corpo para enterrar. Não somente a figura da morte está presente, como também a figura das centenas de desaparecidos que, como na ditadura Argentina, jamais foram encontrados.

Nesse sentido, possivelmente um dos elementos mais importantes da peça é a morte e o sofrimento cíclico de Antígona, que, estando morta no início da obra, volta e voltará sempre como símbolo e prova do desejo de enterrar o irmão. Exigindo, dessa forma, justiça, sempre que necessário. Mesmo que ela morra mil vezes e não consiga enterrá-lo, voltará sempre que for preciso para tentar novamente. Em *Antígona Furiosa*, o corpo de Polinices é violentado e despedaçado, mas, no entanto, não consegue ter descanso – pelo fato de não ter um funeral digno ou um lugar para seus restos mortais. Antígona é convocada (por seus impulsos, crenças e afetos) a enterrar o corpo do irmão, mesmo que seja proibido, mas não consegue fazê-lo, e, pelo contrário, é punida e novamente obrigada a se matar. Tanto no caso do corpo de Polinices como o de Antígona, cria-se o símbolo da humilhação, dor, vingança e inúmeras violências ante o incumprimento das leis terrenas e do Estado.

Antígona - ¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed. (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio (Pausa larga) Pero el odio manda (Furiosa) ¡El resto es silencio (Se da muerte. Con furia)⁶ (GAMBARO, 2016, p. 324).

Esse trecho corresponde ao final da obra. Antígona se mata, relembra suas lutas e relembra seu destino, que foi previamente marcado e que se repetirá continuamente. Como na versão de Sófocles, Antígona é levada ao suicídio após ser condenada à morte. A diferença na versão de Gambaro é o fato de que Antígona está morta desde

⁶ Antígona - A piada nunca vai acabar? Irmão, não suporto essas paredes que não posso ver, esse ar que oprime como uma pedra. A sede. (Ela apalpa a tigela, levanta e leva aos lábios. Imobiliza-se). Beberei e continuarei com sede, meus lábios se quebrarão e minha língua se tornará um animal mudo. Não. Eu rejeito esta tigela de misericórdia, que serve como um disfarce para a crueldade. (Vira lentamente a tigela). Com a boca molhada de minha própria saliva irei para a morte. Com orgulho, Hemon, irei para a minha morte. E você virá correndo e enfiará sua espada. Eu não o soube. Nasci para compartilhar amor e não ódio (longa pausa). Mas o ódio manda (Furiosa). O resto é silêncio (Se mata. Com fúria). (Tradução nossa).

o início, e, ainda assim, vemos o suicídio no final da peça. Porém, percebe-se que a personagem voltará da mesma forma e viverá as mesmas coisas até que seu irmão Polinices consiga descansar.

Ana María Vallejo nasceu em Medellín (Colômbia). É dramaturga, diretora, atriz, professora e roteirista. (VALLEJO, 2021). Desenvolveu seu trabalho artístico no meio das constantes ondas de violência que ocorreram na Colômbia, em peças como *Pies morenos sobre piedras de sal* (2013), *Pies hinchados* (2002) ou *Pasajeras* (2000). É possível observar a sutileza com que Vallejo retrata o contexto de guerra e hostilidade que afeta os personagens, e que, por sua vez, os configuram como seres anódinos e sem tranquilidade. A dramaturgia de Vallejo é diversa e tem uma relação próxima com sua trajetória de vida, seus múltiplos trabalhos e seus estudos fora da Colômbia. É, possivelmente, essa mistura de culturas que faz sua dramaturgia ser tão particular e caracterizada pela descrição dos espaços (AGUDELO, 2020, p.38). De fato, os espaços naturais recriam atmosferas do país, e as temáticas contêm esses trânsitos entre uma cidade e outra, além de uma constante na sua dramaturgia que é o vazio dos personagens – como produto de sua intranquilidade.

Magnólia perdida en sueños é a história de uma mãe em seu leito de morte, que lembra ou sonha acontecimentos do passado que marcaram sua vida. Nesse momento final de sua vida, seus familiares a acompanham, e, em meio a agonia de Magnólia, os outros personagens relatam fragmentos de suas vidas vazias e solitárias. De forma que não somente a história da protagonista é construída, mas o cruzamento dessa história com as dos demais personagens.

A peça ocorre em um ambiente em degradação permanente, um bairro periférico de Medellín, na década de 90, afetado pelo tráfico de drogas e por vinganças constantes entre alguns moradores da região. Motivo pelo qual as personagens listam, diariamente e em cada cena, os novos mortos no bairro. Falam das façanhas sangrentas dos pistoleiros que conhecem, de suas aspirações de conseguir dinheiro facilmente como os famosos gângsteres locais, e o sonho de viver futuramente fora do país. Essas características, além de conferirem identidade à peça, refletem o pensamento coletivo que circulava na Colômbia naquela época – devido ao crescimento do tráfico de drogas e à violência desencadeada contra a população civil. Imaginários como a ideia de conseguir dinheiro e a vontade de viajar para os Estados Unidos, com o propósito de realizar “o sonho americano”, permeiam os diálogos dos personagens, baseados na realidade colombiana, como é mencionado no trecho a seguir:

Voz de la madre: Entonces es verdad que a mi hermano Antonio le cortaron la cabeza. ¿Pero cómo puede ser que a mi hermano Antonio le hayan cortado la cabeza? ¿Quién le mata a uno los hermanos? No le digan a mi madre que a su hijo alguien le cortó la cabeza, esas cosas no se le dicen a una madre, no. ¡No Berenice! No le pongan traje oscuro a mi hermano, que en Barrancabermeja el paño no le gusta ni a los muertos ¿Por qué no puedo ver claro? Si ni siquiera estoy llorando⁷. (VALLEJO, 2008, p.20).

Há, na peça, uma alusão constante à degradação de corpos atravessados por doenças, loucuras, abandonos, mortes e agonias, o que também reflete a opressão gerada pelo contexto na vida dos personagens e a desolação em que tentam sobreviver – retomando constantemente essa tensão constante entre a vida e a morte. É necessário mencionar que, durante os anos noventa, devido ao narcotráfico, a Colômbia teve uma exacerbação da pobreza, da violência e da desigualdade social. Gangues criminosas tomaram o país por meio dos crescentes cartéis de drogas, como o *Cartel de Medellín*, liderado por Pablo Escobar. O crescimento dos Cartéis no país teve, inclusive, cumplicidade com o governo nacional (CNMH, 2017). Tal situação afetou diretamente a população civil, deixando como consequência centenas de mortos, deslocados e frequentes ataques nas cidades e no campo. Essas situações aumentaram o terror na população, e, até hoje, permanece como uma ferida social não curada. O ser humano na Colômbia foi historicamente reduzido a números e estatísticas, sendo afastado de qualquer vestígio de humanidade, a partir da constante violação dos direitos humanos⁸.

Juan: No es mi guerra, es la de todos, tarde o temprano te llega a la puerta, te hiere de gravedad, sino mira a los vecinos, viven sumidos en un sopor mentiroso, sus hijos se matan entre ellos, el barrio se desangra y ellos madrugan a trabajar como si la cosa fuera con otro.

Mariana: No me pidas que entienda tu vida. Un golpe solo trae otro golpe y tú das golpes en la oscuridad. Te golpeará un enemigo sin rostro una noche

⁷ **Voz da mãe:** Então é verdade que cortaram a cabeça de meu irmão Antonio. Mas como é possível terem cortado a cabeça de meu irmão Antonio? Quem mata nossos irmãos? Não falem para minha mãe que alguém cortou a cabeça do filho dela, essas coisas não se falam a uma mãe, não. Berenice, não! Não ponha terno escuro em meu irmão, porque em Barrancabermeja o pano não agrada nem aos mortos, por que não consigo ver direito? Se nem estou chorando. (Tradução nossa).

⁸ Até o ano de 2021, o Indepaz registra 91 massacres, uma média de 381 vítimas, além de ataques a 66 municípios do país. Disponível em: <http://www.indepaz.org.co/informe-demasacresencolombiadurante-el-2020-2021/> Acesso em: 15/07/2021. Além disso, o Centro Nacional de Memória Histórica informa que na Colômbia, entre os anos de 1958 e 2012, o conflito armado causou a morte de 218.094 pessoas, sendo 81% civis. Disponível em: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html> Acesso em: 15/07/2021.

cualquiera y nada habrá cambiado. Nada.
*Silencio.*⁹ (VALLEJO, 2008,P.38).

Um elemento adicional da obra são as imagens oníricas que Magnólia possui, que contêm memórias nostálgicas atravessadas pelo medo e pela constante ameaça do contexto que põe em risco a vida dos seus entes queridos. Suas narrações contam a morte de familiares, vizinhos e amigos, apropriando-se da ideia de que a morte violenta sempre esteve presente em sua vida.

Juan: Aquí estoy madre, cansado, muy, muy cansado, casi me da envidia su prolongado sueño, quisiera acostarme a su lado, como cuando estaba chiquito y dormir profundamente hasta que todo esto haya pasado, despertar en otra vida, eso quisiera. A los 28 años soy un viejo combatiente, a los 14 fui joven militante, nunca me dijeron niño en esa época, a los veinte era ya un mutilado de guerra, de todos modos me hicieron comandante, su hijo es un héroe anónimo en esta eterna guerra. He ido y he vuelto unas cuantas veces del horror y estoy cansado, ya no peleo por convicción y mucho menos por pasión madre, salgo al ruedo como un torero enfermo a intentar despistar al toro. Pero no puedo hacer otra cosa mamá, ya no puedo pedirle que me piense ni que rece por mí, sólo suéñeme.¹⁰(VALLEJO, 2008,P.33).

A obra termina com a morte de Magnólia como um encerramento de um momento histórico. As personagens que a rodeiam ficam em completa desolação e desespero, mas com a ideia de continuar a vida da forma que a concebem. Com o relato das memórias de Magnólia e de sua morte, as vivências de uma família se fecham, e morre parte de sua história – que foi contada por quem foi considerada o eixo de todos e todas. A família se desintegra e cada um segue um caminho diferente, sabendo que uma parte de sua vida foi apagada com a morte de Magnólia. Além disso, o final de Magnólia marca também o fim de uma década no país, que busca sua reconstrução após as grandes ondas de violência.

⁹ Juan: Não é minha guerra, é de todos, mais cedo ou mais tarde bate à porta, te fere gravemente, olha os vizinhos, eles vivem num estupor mentiroso, seus filhos se matam entre eles, a vizinhança sangra e eles se levantam cedo para trabalhar como se a situação fosse com outra pessoa.

Mariana: Não me peça para entender a sua vida. Um acerto só traz outro acerto e você bate na escuridão. Você será atingido por um inimigo sem rosto em qualquer noite e nada terá mudado. Nada. Silêncio. (Tradução nossa).

¹⁰ Juan: Aqui estou mãe, cansado, muito, muito cansado, quase invejo seu longo sono, gostaria de deitar ao lado de você, como quando era pequeno, e dormir profundamente até que tudo isso passe, acordar em outra vida, é isso que eu gostaria. Aos 28 eu sou um velho combatente, aos 14 eu era um jovem militante, eles nunca me chamaram de criança naquela época, aos vinte eu já era um mutilado de guerra, de qualquer maneira me fizeram um comandante, seu filho é um herói anônimo nesta guerra eterna. Fui e voltei algumas vezes do horror e estou cansado, não luto mais por convicção e muito menos por paixão mãe, vou para a arena como um toureiro doente tentando enganar o touro. Mas não posso fazer mais nada, mãe, não posso pedir que pense em mim ou ore por mim, apenas que sonhe comigo. (Tradução nossa).

Assim, tanto em *Magnólia perdida em sonhos* quanto em *Antígona Furiosa*, as autoras enquadram os conflitos no seu próprio contexto, utilizando o conflito histórico como parte da vida das personagens na ficção. Utilizam também a violência exercida pelo Estado, para, dessa forma, mobilizar o drama e, ao mesmo tempo, afetar diretamente as personagens.

Da mesma forma, o conflito central nas duas peças é o drama vivido pelas mulheres em meio à violência que atravessa os países das autoras e das personagens, sendo as mulheres, nas peças, vítimas do abandono e abuso por parte do Estado. Tanto *Antígona* como *Magnólia* são mulheres solitárias que viveram fortes embates da guerra que afetou as suas famílias e suas vidas em geral. A degradação da sociedade e os conflitos latentes no contexto afetam diretamente as personagens e as suas relações. A morte está presente como algo inevitável, e também como uma possibilidade de se libertar do sofrimento que a vida gera. O infortúnio e a tragédia sempre estiveram presentes nas vidas das protagonistas, razão pela qual a morte parece ser a única saída.

As peças apresentadas e seus conflitos contêm os traços históricos dos países das autoras, sendo eles: a violência na Colômbia na década de 1990 e a mais recente ditadura militar Argentina. Sendo, portanto, situações que deixaram centenas de mortos e desaparecidos, e que transformaram totalmente o curso dos dois países. Através dos diálogos, as falas, rubricas, espaços e situações, as dramaturgas constroem um retrato “ficcional” que expõe parte da história dos países latino-americanos e mostra como foram implementados regimes de terror, elucidando como a sociedade viveu tais momentos de destruição.

As dramaturgias apresentadas introduzem um referente para a construção de obras teatrais em relação a acontecimentos históricos particulares que demarcam os conflitos apresentados em um tempo e lugar específicos. Embora tenham sido criadas em dois momentos distintos, levantam a possibilidade de se pensar a dramaturgia a partir de um lugar social e político, utilizando como recurso a ficcionalização de personagens e conflitos que retratam as tragédias ocorridas na América Latina, e, ao mesmo tempo, buscam dignificar a luta pelos direitos humanos no continente.

Referências Bibliográficas

AGUDELO, Yenny. **Aproximações ao estudo da dramaturgia colombiana feita por mulheres na contemporaneidade e sua relação com a violência: Tania Cárdenas e Ana María Vallejo.** Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/345653> Acesso em 02/08/2021

GAMBARO, Griselda. **Relatos reunidos.** Argentina: Editorial Alfaguara, 2016.

GMH. **¡BASTA YA!** Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General Grupo de Memoria Histórica. Colombia: Imprenta Nacional, 2013.

GMH. **MEDELLÍN: Memorias de una guerra urbana.** Colombia: Imprenta Nacional, 2017.

KARTUN, Mauricio. **Mauricio Kartun sobre Griselda Gambaro: “Una verdadera iluminadora”.** Disponível em portal web *cultura.gob.ar*, 2021. <https://www.cultura.gob.ar/mauricio-kartun-sobre-griselda-gambaro-a-sus-zonas-de-experimentacion--10841/>. Acesso em 03/08/2021.

VALLEJO, Ana María. **Ana María Vallejo de la Ossa.** Disponível em: <https://anamariavallejo.hotglue.me/>. Acesso em 03/07/2021.

ALTERIDADES E HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

José Denis de Oliveira Bezerra¹
Paulo Marcos Cardoso Maciel²

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.29

Resumo: O presente artigo desenvolve uma reflexão sobre as práticas de pesquisa no âmbito do GT História das Artes do Espetáculo da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), dialogando com os temas norteadores dos dois últimos congressos. Com isso, propomos uma leitura sobre temas transversais aos modos de produção de pesquisa em história e historiografia das artes cênicas, a partir dos encontros da Associação, que nos permitem perceber como, atualmente, o ambiente da pós-graduação no Brasil na área se coloca diante desse campo de conhecimento da área de Artes Cênicas.

Palavras-chave: História do teatro; artes cênicas; direitos humanos; diversidade e diferença.

Abstract: This article develops a reflection on the research practices in the scope of the GT History of the Performing Arts of Abrace (Brazilian Association for Research and Post-Graduate Studies in Performing Arts), dialoguing with the guiding themes of the last two congresses. With this, we propose a reading of themes that cut across the modes of production of research in the history and historiography of the performing arts, based on the Association's meetings, which allow us to see how, currently, the postgraduate environment in Brazil in the area. puts before this field of knowledge in the field of Performing Arts.

Keywords: Theater history; performing arts; human rights; cultural diversity and cultural difference.

¹ Professor da Escola de Teatro e Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará. Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq.

² Professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Minas Gerais (MG).

Introdução

As reuniões científicas e os congressos da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) são lugares de encontro de pesquisadores docentes e discentes, de profissionais das artes cênicas que no dia a dia convivem com seus objetos e temas de investigação. Por meio dos Grupos de Trabalhos (GT's) nos reunimos para ouvir, falar, debater, refletir sobre as produções artísticas e científicas desenvolvidas por muitos de nós, muitas vezes, de forma solitária. Eles aglutinam, em suas atividades, as pesquisas e as experiências desenvolvidas em diferentes níveis na Iniciação científica e ou artística, no Mestrado, no Doutorado e no Pós-Doutorado, servindo como espaço de encontro de distintas gerações de profissionais de nossas universidades públicas.

Nesse contexto, o GT História das Artes do Espetáculo é um dos grupos mais longevos da Abrace e nosso ponto de partida para a reflexão sobre as tendências temáticas e teóricas que vêm delimitando o universo da pesquisa e do estudo em história e historiografia do teatro e ou das artes cênicas. Em nossos encontros durante as reuniões científicas e os congressos compartilhamos experiências de pesquisa, práticas de investigação e análise num campo que reúne as histórias e as artes do espetáculo. Aquilo que nos une, a ciência história e as artes cênicas, se torna nosso campo de pertencimento e de acolhimento, visando contribuir para o fortalecimento da área. Se cabe ao artista a tarefa de interagir com seus públicos por meio de suas *poíese*, cabe ao historiador/crítico narrar, contar, constituir as malhas da temporalidade das artes do espetáculo que se encontram, bifurcam, se emaranham, em torno de sua existência.

Nesse sentido, o presente texto propõe uma abordagem sobre o universo das questões conforme informações colhidas nos cinquenta e cinco resumos inscritos no GT nos últimos três encontros de 2018, 2019 e 2011. Trata-se de um olhar crítico visando identificar um quadro geral das pesquisas e dos estudos apresentados do ponto de vista dos temas eleitos pela associação para os três últimos eventos, observando, ao longo do percurso aqui proposto, possíveis caminhos e ou perspectivas para pensarmos as complexas relações entre diversidade, desigualdade e diferença e história das artes do espetáculo.

Num primeiro momento, “A história das artes do espetáculo diante da alteridade”, abordaremos os princípios da diversidade e da desigualdade pensando nos limites da alteridade implicados nas suas relações a partir de um olhar mais geral da questão. Num segundo momento, “Diversidade e diferença: história das artes do espetáculo

entre culturas e direitos humanos”, voltamos nossa atenção para a noção da diversidade cultural e de suas relações com a noção de diferença cultural partindo do documento da Unesco sobre o tema publicado em 2002, passando pela visão apresentada sobre o tema por Martin-Barbero, e pela crítica de Hommi Bhabha à diversidade cultural e sua proposta de abordagem via a “diferença cultural” enquanto perspectiva para pensarmos o problema da alteridade na história das artes do espetáculo. A partir deste horizonte cognitivo determinado em torno da questão da alteridade e de suas abordagens como “diversidade cultural” e “diferença cultural”, em “Diversidade e diferenças nas historiografias das artes do espetáculo”, nós voltamos à apresentação e discussão da contribuição que o GT de história das artes do espetáculo vem dando ao debate, do ponto de vista dos pesquisadores e pesquisadoras que integraram os três últimos encontros da Abrace.

A história das artes do espetáculo diante da alteridade

Diante da realidade do sofrimento dos outros, nos ensina Susan Sontag (2003, p. 12), que “nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros”. Ao comentar o livro *Três Guinéus* de Virgínia Wolff, publicado quase duas décadas depois de “retumbantes denúncias contra a guerra”, Sontag salienta a originalidade de sua posição ao assinalar um fato mais ou menos óbvio, mas que ninguém desejava saber manifesto, de que a guerra era um jogo de homens. Entretanto, sua ousadia não tornou seu repúdio à guerra menos convencional ao acreditar que as imagens (mostrando corpos lacerados de adultos e crianças) seriam capazes de unir “todos num mesmo sentimento” contra a guerra, criando, assim, uma ilusão de consenso. Pois, segundo acreditava a escritora inglesa, não sofrer com as fotos seria coisa de um “monstro moral”, e, conforme distingue no livro, eles (narradora e personagem advogado) são ou representam a “classe educada” (SONTAG, 2003, p. 13).

Vale lembrar que as fotos, mencionadas no livro de Virgínia Wolff, são da Guerra Civil Espanhola que, por ter civis como alvo, era considerada “bárbara”. Neste sentido, Sontag argumenta que as imagens evocadas, distintamente do que acreditava Wolff, não revelavam a guerra como tal, mas um modo particular dela, afinal de contas, o general Franco já havia usado as mesmas táticas de bombardeio, massacre, tortura, assassinato e mutilação de prisioneiros no Marrocos, em 1920, fato que não provocou o mesmo tipo de sentimento. Neste último caso, se tratava da dor, do sofrimento e da morte dos súditos coloniais não apenas “de cor mais escura”, mas

também, identificados como “infiéis” (*Id.*, p. 13-14). Logo, o problema desse “nós”, implicado na identificação e ou na compaixão despertada pelas imagens da guerra, questionado e, ao mesmo tempo, retomado na tomada de posição de Wolff contra ela, nos serve como ponto de partida (ou leitmotiv) para seguir o vai-e-vem crítico sobre os olhares e os sujeitos implicados nas histórias das artes do espetáculo.

Partimos dessa chave de leitura em 2021 para discutir, no GT História das Artes do Espetáculo, o tema do XI Congresso da Abrace dedicado às “Artes cênicas e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia”. Tema que, direta ou indiretamente, atravessa a história do GT e se amplia, nos últimos tempos, pelas interfaces entre negritude, gênero, sexualidade, política, histórias teatrais brasileiras não hegemônicas, além do tenso diálogo entre contextos políticos, manifestações culturais, tradições populares e as artes do espetáculo.

Deste modo, o mapa das artes do espetáculo e de suas questões vem ganhando novo contorno epistêmico, social, cultural e geográfico, enquanto seu arco histórico se desdobra desde as festas da América portuguesa até as plataformas digitais da cena contemporânea. Não se trata apenas de reconhecer a importância das categorias analíticas apresentadas pelos pesquisadores, pois o deslocamento cognitivo operado leva a uma reconfiguração das possibilidades de sentido acerca do problema. Sendo assim, introduzem uma série de discontinuidades nesse “nós” que informa e é informado pelas histórias das artes do espetáculo, ressaltando, em seu desvio, os termos excludentes de sua centralidade branca e ou da sua unidade hegemônica.

Descolonização do “nós” implicado nas histórias artes do espetáculo, das identidades e das subjetividades, das fontes e dos métodos de análise, encarada sob múltiplos aspectos de acordo com os contornos adotados pelos resumos, conforme os distintos marcadores que redefinem os termos sociais, culturais e políticos informados pelos estudos. Além disso, trata-se de perceber os distintos enfoques voltados às relações entre a história, as artes cênicas e a política no Brasil da ditadura (1964-1985), na Alemanha de Piscator e de Hitler, na Lisboa dos anos de 1960. Os nós que atam e desatam o presente e o passado, palco e plateia, artistas e públicos, artes do espetáculo e direitos humanos. Diversidade, variedade e multiplicidade são os termos que definem os resumos apresentados ao GT nos últimos três anos, o que, de um lado, diversificam nossa reflexão sobre as questões atinentes à história das artes do espetáculo, em cada uma das propostas, mas, de outro lado, nos exige encontrar eixos de discussão pertinentes e abrangentes.

Não se trata apenas de novos objetos, pois os estudos problematizam uma visão eurocêntrica, universalista e nacionalista, do processo histórico vivenciado pelo teatro brasileiro, centrada, geralmente, nas atividades desenvolvidas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo. Deste modo, as pesquisas discutidas nos encontros contribuem para um maior e melhor entendimento das relações de conflito e das disputas de poder no âmbito da história das artes do espetáculo que designam, em seu universo de referência, as condições de possibilidade do diverso e das alteridades perante a desigualdade reiterada da realidade brasileira.

Realidade essa multifacetada e de difícil apreensão à entrada das gentes da América portuguesa e do Brasil nas artes cênicas e em sua longa história, como observamos nas dificuldades que enfrentamos até hoje no reconhecimento da contribuição dada por práticas culturais e por grupos sociais marginalizados que não se encaixam no conceito de arte elaborado pelos espaços de poder no Brasil, desde o século XIX, quando o Estado vai legitimando e instituindo espaços especializados para os sistemas artísticos. Desta maneira, a reflexão sobre a diversidade, a igualdade e a diferença, no âmbito da história e historiografia do teatro e das artes do espetáculo, também dizem respeito às diferentes vivências das artes cênicas e ou do teatro ao longo do tempo que, inúmeras vezes, não estavam restritas à arte.

Tarefa difícil a de conjugar a alteridade com a igualdade na vida de agora e na história das artes do espetáculo de modo a garantir, de fato, um olhar mais crítico sobre as novas questões colocadas por seus participantes, conforme os distintos objetos, abordagens e problemas que vêm delimitando, em sua amostragem, o quadro cognitivo dos estudos históricos no GT. Diversidade emergente no Brasil do século XX em função das lutas locais e internacionais pelos direitos civis dos negros, das lutas das mulheres, da comunidade LGBTQIA+ e demais agentes que, em pleno século XXI, são obrigados a vivenciar os mais duros retrocessos em suas conquistas históricas, logo, ela faz sentido quando é espelho da cidadania, inclusive, com relação à representação e presença delas, suas singulares aparições, na história das artes do espetáculo.

Em grande medida, essa relação tem marcado a produção do conhecimento em História das Artes do Espetáculo, conforme veremos adiante, as comunicações dos últimos três anos são importantes fontes de informação para se traçar uma radiografia dos objetos, das abordagens e dos problemas que têm sido eleitos por pesquisadores e pesquisadoras de distintas instituições, na sua maioria vinculados e vinculadas aos programas de pesquisa de pós-graduação em artes, teatro, artes cênicas, história e letras

do país. Trata-se de pensar e discutir em que medida o GT avançou no reconhecimento da diversidade, da pluralidade e da igualdade, conforme os tratamentos conferidos às diferentes realidades histórico-artísticas estudadas, ao mesmo tempo em que as políticas públicas voltadas para a pesquisa, no ensino superior, graduação e pós-graduação, também avançaram, na medida que novos Programas foram criados, com a inserção de novos docentes-pesquisadores nas universidades, que possibilitam o alargamento e o deslocamento dos meios de produção de pesquisa em artes, em artes cênicas pelo país.³

Nesse sentido, as pesquisas em História das Artes do Espetáculo acompanham essa transformação, no momento em que, por meio dos cursos de graduação e pós-graduação na área de Artes, se formam novas(os) pesquisadoras(es), imbuídos das questões contemporâneas que nos fazem repensar esse lugar pré-estabelecido e provocar novas possibilidades de abordagens, sejam elas temáticas, teóricas e metodológicas. Dessa maneira, através dos trabalhos apresentados no GT nos últimos três anos, percebemos como os deslocamentos geográficos e epistemológicos, vivenciados nos últimos tempos, recolocam como questão persistente a das fronteiras das artes espetaculares brasileiras, por exemplo.

Falar em histórias das artes dos espetáculos é reconhecer, antes de tudo, a pluralidade dos enfoques e dos sujeitos implicados em suas tramas variáveis, tanto a dos sujeitos e das histórias pesquisadas, quanto a das respectivas pesquisadoras(es) de seus programas de pós-graduação e de suas realidades locais. Deste modo, a questão da igualdade, em termos de assegurar uma representação mais democrática no âmbito dos estudos históricos do teatro e ou das artes cênicas, exige cuidado, afinal de contas a diferença neste âmbito específico compreende as relações entre teatro(s), região(ões) e sociedade(s). Neste sentido, devemos atentar para a historicidade de nosso próprio objeto e a de nossos métodos de trabalho, observando que, ao longo do tempo, não se alteram apenas as técnicas, os modos de fazer e pensar o objeto, mas as possibilidades de dizer, de fazer e de experimentar o teatro ou as artes cênicas.

Deste ponto de vista, retomamos o fio da meada, partindo do tema do congresso de 2018 para perceber como a discussão daquele ano no GT aparece desdobrada nos

³ Um exemplo dessa questão são os cursos de licenciatura em artes cênicas, teatro, dança criados nas regiões Norte (Amazônia) e Nordeste nas duas primeiras décadas do século XXI, durante a política de expansão do ensino superior nos governos petistas de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Sem contar na criação de novos cursos de pós-graduação *lato sensu*, na grande área Artes e Ciências Humanas, nessas regiões, que contribuem, no caso da historiografia do teatro/artes cênicas, na constituição de novos espaços de pesquisa.

dois encontros que a sucederam, sobretudo, considerando que passamos da questão da diversidade para a dos direitos humanos, tema do congresso de 2021. Neste sentido, qual é o alcance e a forma da diferença presente no arco da representação cultural política e social conforme surge informado nos últimos encontros do GT?

Diversidade e diferença: história das artes do espetáculo entre culturas e direitos humanos

Falamos até o momento de termos bastante complexos como os de Diversidade, Desigualdade, Diferença e Alteridade, para nos referirmos de forma geral ao contexto mais amplo no qual o GT de História das Artes do Espetáculo vem se inserindo na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Os termos giram em torno dos estudos culturais e de seus desdobramentos nos últimos tempos, tanto do ponto de vista acadêmico, quanto da perspectiva das artes cênicas, vide, por exemplo, o tema do congresso da Abrace de 2018 e o de 2021. O congresso de 2018, intitulado “Celebrando a Diversidade”, aconteceu dezesseis anos após a “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural”⁴ publicada, pela Unesco, em 2002. Documento que, começando pelo título, já salienta o princípio da “universalidade” da cultura em sua regulamentação mais ampla a respeito da diversidade.

O documento, em sua abertura, reafirma o compromisso da Conferência Geral da ONU com a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais e destaca, então, os direitos culturais. O destaque é justificado em virtude do fato de que a cultura estaria no centro dos debates contemporâneos “sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber” (2002). Ressaltamos a dimensão da coesão social que será tratada ao longo do documento em termos de convivência harmoniosa e pluralismo democrático, além, é claro, da dimensão econômica. A sua importância estaria relacionada à globalização que, segundo observa o documento, constituía-se em um desafio à diversidade cultural criando, por outro lado, possibilidades para um “diálogo renovado entre as culturas e as civilizações”. A relação entre identidade e diversidade é pensada já em seu artigo segundo do ponto de vista do pluralismo cultural:

Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades

⁴ O texto completo está disponível em: <<https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>>

culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver. As políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta maneira, o pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, 2002, s/p.).

Este texto não deixa dúvidas quanto ao objetivo das políticas que visam fomentar o pluralismo cultural, pois garantiriam a coesão social e a paz, além da vitalidade da sociedade civil. Nesta direção de garantia, o Artigo 4 trata da defesa da diversidade cultural enquanto um imperativo ético, pois implicaria no compromisso de “respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones” (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, 2002, s/p). De um lado, o documento visa proteger direitos, de outro, fomentar a circulação e as trocas livremente além da igualdade de acesso aos bens e saberes, inclusive, às expressões artísticas, pautando os direitos junto do apoio e do incentivo ao surgimento e desenvolvimento de indústrias culturais nos países em desenvolvimento (as economias criativas).

O documento não especifica ações mais pontuais entre os entes desiguais acerca da consecução dos objetivos, mas deixa claro seus termos de entendimento da diversidade cultural enquanto pluralismo democrático garantidor da coesão e da harmonia. Deste modo, a diversidade cultural se torna um bem político, social e econômico para os próprios entes signatários, evitando em sua adoção possíveis conflitos, tensões e a dissidências. O que se ignora em sua discussão é justamente a história, ou melhor, as relações de força e resistência que moldaram as culturas devem ser esquecidas em nome do pluralismo e de sua harmonia. Trata-se de incluir o outro e preservar a sua unidade Estado-Nação, livrando-o, ainda, de possíveis ameaças para além da própria globalização.

Mas, doze anos após sua promulgação, parece que suas diretrizes não surtiram o efeito desejado, segundo observou Martin-Barbero, em “Diversidade em convergência”, texto publicado em *MATRIZES*, em 2014. Ele salienta que o tema da diversidade cultural havia se tornado moda “não só por parte dos governos e das instituições públicas internacionais, mas também de organizações do âmbito empresarial das indústrias culturais”, entretanto, conforme acrescentou, as celebrações públicas e privadas destoavam do que acontece no plano das políticas “protetoras e incentivadoras dessa diversidade” (2014, p. 16). O desencontro entre a afirmação da diversidade cultural

e as políticas garantidoras, segundo pontuou o autor, seria decorrente, antes de tudo, dos níveis de decisão e governança centralizados a que os atores locais não teriam acesso. Em sua visão, para o surgimento de uma nova institucionalidade seria preciso “um novo tipo de relação com a até agora pretensamente única relação fundante, a da cultura com o Estado/nação” (*Id.*). Não se trata de substituir ou destituir o Estado, mas de convertê-lo em uma espécie de mediador com base na “cidadania em termos de interação com a iniciativa das comunidades locais e de interpelação aos novos atores mundiais” (*Ib.*).

Desta perspectiva, o problema do descompasso é da ordem da centralidade das políticas de promoção nas mãos do Estado-Nação, que concebe a diversidade em função de sua centralidade, fator esse que não teríamos condições de assegurar a cidadania ligada à diversidade. Nesta direção, sua noção da diversidade é da interculturalidade que “encontra na tradução seu paradigma tanto histórico como modelador, já que nela evidencia-se a possibilidade de uma mediação constitutiva entre a pluralidade de culturas e a unidade do humano” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 20). Mas, em nenhum momento, a pluralidade das culturas questionaria a unidade do humano e sua capacidade de traduzir partindo, em sua abordagem, “da não exterioridade, da não estrangeiridade, da não alteridade radical entre as mais diversas línguas” (*Ib.*).

Em sua concepção da diversidade, as culturais locais sofrem ou operam o duplo movimento de desençaixe e reinserção nos fluxos e dinâmicas ditados pela globalização, sendo esse movimento assimétrico capaz de gerar uma resposta defensiva que pode resultar em suicídio sem adotar, por outro lado, uma dimensão projetiva. Ou seja, a interculturalidade funcionaria para assegurar o movimento vital do mesmo assimétrico, na medida em que Martín-Barbero (2014) reconhece sua existência, mas aposta, por outro lado, numa forma de convergência como valor em detrimento da dissidência e da recusa. Mais uma vez a história fica de fora e as culturas se encontram liberadas do passado, para se entregarem ao presente de sua convergência assimétrica.

Incluir a história na espacialidade global das culturas e de suas trocas implicaria em reconhecer na recusa não apenas o gesto suicida, mas também, a garantia de alguns povos ou grupos em manter viva a memória dos que se foram. Além disso, a atração e a repulsa, a adesão e a recusa, a dupla identificação especular entre as culturas não é mera questão de escolha particular deste ou daquele grupo ou nação, pois os sentimentos mencionados fazem parte justamente das lutas travadas desde o passado e não necessariamente se restringem ao presente imediato da globalização.

A introdução da história na discussão da diversidade cultural por Homi Bhabha (1992) possibilitou, ao autor, mostrar o seu funcionamento através de seu conceito de diferença cultural, salientando, nesse ínterim, que seu objetivo é o de rever os modos de representação da alteridade não como um complemento, uma espécie de soma e dividendos do conjunto cultural reconhecido inclusivamente do “todo” da nação ou do “mundo”, mas, como um suplemento que em vez de diversificar (o todo) atende ao processo de diferenciação (de fratura), que se estabelece no interior de cada cultura e nas suas relações em função do poder de discriminação das alteridades estabelecido desde o início nas antigas colônias europeias: “o discurso colonial se encontra sempre pelo menos duplamente inscrito e é nesse processo de *différence*, ao negar a originalidade, que o problema do sujeito colonial deve ser pensado” (BHABHA, 1992, p. 179). Desta forma, em seu raciocínio sobre o local da cultura, o discurso colonial e pós-colonial não se confunde com os pressupostos costumeiros do jogo democrático assegurado pelo pluralismo, em suas diferentes escalas nacional ou mundial e, por outro lado, não partilha do relativismo do multiculturalismo, enquanto duas importantes perspectivas da diversidade cultural:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do “signo” no qual se passam inscrever identidades culturais (BHABHA, 1998, p. 240).

A cisão entre signo e significante vivenciada pelo sujeito colonial problematiza a ideia de original, pois, oblitera (suspende) e torna ambivalente a unidade do sentido conferida às identidades culturais pensadas sob a ótica majoritária do pluralismo (universal), que torna a diversidade uma parte (vital) do corpo ou do espírito (patrimônio imaterial) da nação ou do humano não é por acaso, assim, que a noção surge comparada à diversidade biológica no texto da Unesco. A diferença cultural cunhada por Bhabha leva em conta sua inflexão pós-colonial: “É aí, na margem colonial, que a cultura do Ocidente revela sua ‘diferença’, seu texto-limite, assim como sua prática de autoridade desloca a ambivalência que representa uma das mais significativas estratégias discursivas e físicas do poder discriminatório – quer seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano” (BHABHA, 1992, p. 177).

A diferença é uma prática do poder discriminatório que se instala com a colonização, sendo assim, nos força a encarar o conceito de cultura “como produção

irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis produzidas no ato da sobrevivência social” (BHABHA, 1998, p. 244), logo, o autor “reinscreve as relações culturais entre esferas de antagonismo social” (*Id.*). Desta feita, a perspectiva pós-colonial nos levaria a discutir os limites “de uma noção ‘liberal’ consensual e concluída de comunidade cultural”, pois, como abordagem minoritária, ela “insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade” (*Ib.*). Alteridade distinta daquela nascida do poder discriminatório do colonialismo.

Processo de alteridade que extrapola os limites estreitos do pluralismo e do relativismo uma vez que retoma, historicamente, os processos de constituição da diferença e não a encara como um “fato consumado” ou dado quase biológico. A noção de diferença, aqui, implica num duplo ajuste com relação ao seu cenário europeu. Em primeiro lugar, não se pode fixar os processos de subjetivação e de discriminação da cultura na classe e no gênero, pois, no mundo colonial e pós-colonial, ambas compreendem ainda a alteridade racial e sexual que se inscreve, desde o começo, entre esferas do antagonismo social inscrito em sua constituição: “colocar a questão colonial significa ter em conta que a representação problemática da diferença cultural e racial não pode ser simplesmente lida a partir dos sinais e desenhos da autoridade social que se produzem nas análises de diferenciação de classe e gênero” (BHABHA, 1992, p. 177). Em segundo lugar, Bhabha observou que “as forças da alteridade racial/cultural/histórica foram marginalizadas em textos teóricos comprometidos com a *différence*, significância para, como se sabe, revelar os limites do discurso metafísico ocidental” (*Id.*, p. 179).

Os limites do discurso metafísico ocidental surgem de fora do centro, ou seja, daqueles espaços “negativos” do ser do Ocidente, “o modo de representação da alteridade, que crucialmente depende de como o ‘ocidente’ se encontra desdobrado dentro desses discursos” (*Id.*, p. 180). Inscrição da ambivalência ontológica que caracteriza as ações e discursos da autoridade, uma vez que reconhece o outro (colonizado) ora como criança, ora como animal, se movimentando nos interstícios dos valores da Europa moderna o discurso da diferença se divide no estereótipo, ora tomando o outro da cultura como “positivo”, ora como “negativo”, assim, devemos avançar para além desta oposição (complementar), adverte o autor, afinal de contas para tanto seria preciso contar com um “original” a espelhar o juiz entre os dois termos da disputa.

A cultura não é local da síntese contemporânea (dos povos e de todas as tradições) conforme teorizaram alguns estudos sobre as relações entre globalização, nação e culturas locais, inclusive em termos de transculturalismo ou interculturalismo das práticas teatrais (garantida na certeza da tradução), não é o espaço (atual) do esquecimento e sim da temporalidade da história que volta como memória na dor e no sofrimento que se repete, revelando da coesão social as fissuras de sua engrenagem refletida, modernamente, no espelho do Estado-Nação. Instância da vida político-cultural que, por seu turno, também é pensada geralmente em termos de sua espacialidade, esquecendo, neste raciocínio, que a sua finitude e limite é também obra da história que, tão perto tão longe, desafia sua tentativa de inscrever sua existência (presente) no passado.

O Estado-Nação mantém uma relação ambígua com a temporalidade. De um lado, através do historicismo (do romance), é inscrito no passado e suas origens servem como horizonte narrativo ou cognitivo da sua autoridade, no presente, como representante do “povo” (de sua identidade); de outro lado, ele permanece refratário a reconhecer a violência (na identidade) praticada contra o “povo”, em seu nome. Violência que, depois de um período, precisa ser esquecida ou estancada (diria rejeitada) na pluralidade (liberal) da “diversidade cultural”, como podemos constatar na carta da Unesco e no cenário de hoje. Neste sentido, a diferença cultural, ao contrário da diversidade cultural, não vem somar o outro do mesmo, pois a discriminação produz a diferença e depois a oblitera ou corrige para evitar sua disseminação, como observou Bhabha (1998, p. 244): “A estratégia suplementar sugere que o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo (...). Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica”.

Impedir a produção de solidez sociológica implica em recusar a generalização e ou universalização do Mercado e da Nação pautados em sistemas classificatórios distintos, mas que, muitas vezes, se revelam convergentes como na relação estabelecida pelo documento citado entre diversidade cultural, coesão social e indústria cultural, ou economia criativa, enquanto parâmetros reguladores da gestão do problema entre os Estados signatários. Tomando como baliza a diversidade cultural como complemento e a diferença cultural como suplemento, na distinção formulada por Bhabha, podemos voltar à reflexão para as comunicações apresentadas nos três últimos anos do GT História das Artes do Espetáculo, a fim de, ao longo do percurso, rastrear indícios das duas ou mais perspectivas apresentadas acerca do problema. Sobretudo, girando em

torno dos pontos de vista sobre a história do teatro brasileiro, pois tem sido em torno dele que muitos trabalhos vêm buscando discutir os lugares reservados às minorias e às alteridades racial e sexual, revisitando criticamente as margens da historiografia.

Para tanto, temos interesse em recuperar do estudo de Homi Bhabha (1992) as significações da alteridade no discurso colonial, sua concepção do estereótipo, desenvolvida em “A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo”, pois acreditamos que sua leitura do termo nos permite dimensionar o alcance das intervenções dos integrantes do GT em 2018, 2019 e 2021 que tinham e têm por objetivo visitar, criticamente, o passado próximo e ou distante do teatro brasileiro, deslocando, ou não, o eixo geográfico, de gênero, de raça ou etnia, ou cultura, dentre outros marcadores que ora complementam, ora suplementam as histórias já contadas a seu respeito.

A categoria da diferença cultural desfaz as malhas relativas da coesão social (globalizada localmente) garantida no presente, pelo esquecimento de sua custosa formação passada e nos mostra, em seu giro regressivo, a disjunção fundamental nascida ou medida a partir da ambivalência do discurso colonial e de sua implicação na dissidência do agora pós-colonial, sobretudo, perante à universalidade preservada pela diversidade cultural que não conta sobre o seu limite passado como traço comum ao gênero “humano”.

O retorno da temporalidade na alteridade de Bhabha nos leva ao que Maria de Lourdes Rabetti apresentou em seu texto sobre as comemorações dos vinte anos da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace) em 2018, no qual comenta o encolhimento do espaço ocupado pelo GT História das Artes do Espetáculo na Associação. Pensamos que essa redução ou marginalização diz respeito ao esquecimento da história, necessário à celebração da diversidade no presente eterno da pós-modernidade. Tendo em mente o conjunto dos trinta e dois trabalhos inscritos no GT no ano de 2021, podemos observar, a partir de um olhar de sobrevoo, uma concentração em torno das histórias do teatro brasileiro, interesse que parece nascer da entrada nas artes cênicas, especialmente no teatro da revisão crítica de seu cenário passado-presente para preencher lacunas, investigar outras abordagens e objetos, especialmente quando se trata de narrativas comprometidas com as perspectivas minoritárias, gestos variados de desentranhamento de suas coordenadas espaciais e temporais.

Revisão minoritária enquanto operação de disseminação do outro na história e

na historiografia das artes do espetáculo não em vista da afirmação – negação de sua pluralidade enquanto conjunto da soma de suas partes delimitadas, geograficamente, em termos, mais comuns, de centro e periferia (globais, transnacionais, locais, regionais, especialmente nas divisões das práticas narrativas internas à Nação), divisão que é recriada em condições diversas (ou adversas) também no âmbito dos estudos ou das abordagens historiográficas que privilegiam a alteridade da perspectiva de gênero, sexo, sexualidade, raça ou etnia.

Diversidade e diferenças nas historiografias das artes do espetáculo

Há certa crença de que a “verdadeira” história do teatro brasileiro estar por ser feita, diga-se de passagem, não é um alerta recente. Não é reunindo a diversidade de suas abordagens, enfoques, objetos, problemas, que chegaremos a formar uma visão geral de sua existência, neste sentido, ela permanece obstruída ou inconclusa. Talvez esteja na hora de pensar sobre o que a história do teatro brasileiro fez com o sujeito colonial e faz do pós-colonial, ou seja, deslocar o horizonte analítico da alteridade dos regimes de identificação (nacional) para os processos de subjetivação praticados, no caso, pelo teatro brasileiro ao longo de sua história. Deslocamento que compromete à sincronia exigida pelo significado na relação estabelecida pelo discurso colonial com o outro no mesmo nós (imperial), sobretudo, quando se pretende descobrir “origens” da “nacionalidade” ou da “originalidade” nas culturas nas quais antes não havia rastro, desejo e presença que, posteriormente, seriam associadas ao fantasma da “comunidade imaginada”.

Diante da discriminação estabelecida entre nacional e estrangeiro, local e global, dentre outros marcadores que nos diferenciam entre nós e eles podemos reagir, como Susan Sontag (2003), reclamando um individualismo radical que não negocia nem pactua com um “comum” informado pelo Estado ou pela Sociedade e que, por sua vez, sustenta e legitima a subjetividade (e os seus interesses) diante da autoridade tida por universal. Mas, também, podemos ver o questionamento da universalidade pressuposta no cálculo nacional a partir de alguns dos trabalhos inscritos no GT, voltados à história e historiografia do teatro brasileiro. Lembrando que as relações estabelecidas entre as pesquisas e os estudos mais recentes com as histórias já contadas tende a se objetivar, de um lado, como “complementação” de lacunas, de outro lado, enquanto suplementação que alteraria o cálculo da unidade e ou da identidade exigidas à forma da diversidade pela Nação e pela Globalização. Ambas as dimensões não são

excludentes, especialmente porque a necessidade do complemento acaba salientando os limites cognitivos do que se entendia nos estudos históricos por teatro brasileiro. Por outro lado, as relações entre o teatro brasileiro e o teatro mundial também são problematizadas, na medida em que a revisão baseada, por exemplo, na presença negra compromete a perspectiva universalista reivindicada pela historiografia mais tradicional.

Dos cinquenta e cinco (55) trabalhos apresentados no GT, nos três últimos anos, pelo menos trinta e sete (37) deles tratam de questões relacionadas à história do teatro brasileiro. Alguns buscam retomar a produção ou presença teatral local, observando num pequeno conjunto suas relações com práticas culturais consideradas populares como, por exemplo, a investigação da Companhia Teatro da Cidade e a cultura popular no Vale do Paraíba, das vivências do Grupo de Teatro Murat na Bahia, o Grupo Experiência do Pará, o Grupo Imaginário do Amazonas, a Crítica teatral na cidade de Recife na primeira metade do século XX, dentre outras experiências. Vale destacar que o deslocamento da perspectiva de estudo da história do teatro brasileiro para outros locais e regiões, além do centralismo exercido por Rio de Janeiro e São Paulo na historiografia mais tradicional, movimentação ligada ao processo de expansão dos programas de pós-graduação pelo país ao longo dos últimos anos, acaba por tensionar, a partir de suas margens, os traços ou contornos gerais atribuídos ao próprio objeto⁵.

Nesta direção, a comunicação de Denis Bezerra apresentada em 2021, intitulada “Teatro e regionalismos: modos de fazer e pensar a arte, a política, a sociedade na Amazônia-brasileira da década de 1970”, salienta que a noção de Região não é fixa e nem se reduz ao espelhamento da produção teatral dos centros metropolitanos, pois apresenta uma configuração histórica diferente, não apenas diversa, daquela vivenciada a partir da circunscrição da cultura da Nação às experiências do Sudeste. É preciso lembrar que contamos faz tempo com estudos históricos do teatro brasileiro que procuraram informar um quadro mais amplo do processo como, por exemplo, Lothar e Hessel e George Raeders (1979) ao abordarem a história do teatro sob D. Pedro II e experiências em distintos locais ou regiões. Entretanto, a abordagem da diversidade permaneceu restrita à relação de difusão ou de dominação pelos grandes centros. Perspectiva distinta apresenta a comunicação de Francisco Geraldo de Lima Magela Filho, intitulada “Os Nordeste e o teatro brasileiro” (2018), ao investigar as relações de força que determinam as valorações quando busca compreender os

⁵ Os artigos produzidos no GT História das Artes do Espetáculo estão disponíveis na página Anais ABRACE: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/archive>>

mecanismos que interferem na projeção nacional de uma obra ou artista de teatro no Brasil.

A mudança de eixo sugerida pelos trabalhos pode ser entendida a partir da distinção entre uma perspectiva local ou regional complementar à história do teatro moderno brasileiro que, desta maneira, reafirma em parte os pressupostos teóricos que conferiram inteligibilidade ao processo de sua constituição, segundo as interpretações dadas à questão por Décio de Almeida Prado (1988) e Sábato Magaldi (2004), por exemplo, autores que pensaram o objeto baseados no princípio universalista do “homem” e, por conseguinte, de sua presença no teatro moderno. Neste sentido, a experiência brasileira com o teatro moderno se inscrevia na história tida por universal como “atraso”, enquanto margem e periferia, e buscava a atualidade do centro europeu e, no caso do drama moderno, o modelo norte-americano.

Distinta dessa versão universalista do teatro moderno e de sua feição nacional, a entrada mais recente da perspectiva regional e ou local busca problematizar, justamente, ambos os termos de seu compromisso histórico e a diversidade vista como uma forma de pluralidade do mesmo que circunscreve, por sua vez, o campo reduzido de articulação da alteridade nessa visão.⁶ Outros trabalhos que se voltam à revisão crítica dos termos estabelecidos pela historiografia tradicional do teatro moderno e contemporâneo brasileiro (PRADO, 1988; MAGALDI, 2004) ressaltam a perspectiva minoritária, aqui, relacionada à presença da alteridade negra ou da negritude, a questão da cena LGBTQIA+ e feminista e, por sua vez, de suas respectivas reivindicações diante de uma visão considerada estereotipada do problema.

Uma perspectiva minoritária compreende um desafio aos termos das narrativas históricas do teatro brasileiro tidas por majoritárias o que, ao mesmo tempo, nos leva a discussão das malhas cerradas da coesão social e da unidade nacional articulada no recorte local da relação entre palco e plateia, no caso do teatro, em torno da concepção universalista do drama “humano”, da visão burguesa liberal do sujeito no drama moderno e ou pluralista do processo histórico chamado de teatro moderno. Neste sentido, os trabalhos inscritos oscilam entre uma crítica identitária que busca problematizar às formas hegemônicas de representação da alteridade praticadas, historicamente, pelo teatro brasileiro como, por exemplo: “Vozes plurais no seminário

⁶ Vale ressaltar a interligação entre o deslocamento da experiência histórica vivenciada com o teatro no Brasil, a partir de distintas localidades, e as práticas de escrita como, por exemplo, a Bahia se torna o ponto de partida e de chegada da história do teatro escrita por Nelson de Araújo (1989) que, desta forma, começa sua narrativa não pela Grécia, mas da África.

baiano: vivências do Grupo de Teatro Mutart” (2018), de Erick Naldimar dos Santos; “João das Neves e a cultura afro-mineira” (2018), de Carina Maria Guimarães que busca apreender “um possível pensamento sobre a cultura negra entendida como popular” na sua relação com a encenação moderna no Brasil; e “Cruzamentos estéticos e políticos na cena teatral maranhense: olhares preliminares sobre Tempo de Espera de Aldo Leite” (2018), de Gilberto Martins dos Santos, voltado para o entendimento da cena maranhense em torno dos termos locais de sua constituição. Por último, não menos importante, destacamos a inflexão crítica a respeito da identidade do teatro moderno brasileiro apresentada pelo trabalho “O teatro brasileiro e as ações globais do início da segunda guerra” (2021), de Manoel Levy Candeias, que traz novas fontes e aportes para pensarmos na orquestração do processo por instituições que contribuíram para disseminar conceitos e práticas teatrais em diferentes continentes, especialmente na América Latina, na África e na Ásia.

Além é claro das comunicações que pensam a história do teatro brasileiro da perspectiva de suas relações com a chamada cultura popular, como os casos de “O mamulengo na história do teatro brasileiro: algumas considerações” (2021), de Wesley Fontenele; “Teatro de cordel e afins no Ceará dos anos de 1970”, de Francisco Geraldo de Magela Lima Filho, cujo objetivo é compreender e questionar, a partir da análise de um conjunto de espetáculos, o “aporte identitário que permeia a proposição do que se tem como singular ou não”. Neste mesmo conjunto cabe ainda “A encruzilhada: Encomendação das almas, o teatro e a cidade de São Joao del Rei” (2021), de Flora Cunha Lucena e Cláudio Guilarduci, que busca compreender as relações tecidas entre o ritual e o espaço urbano, a fim de descortinar as condições de possibilidade locais de surgimento e desenvolvimento da prática teatral na cidade. Perspectiva que orienta, guardadas as devidas diferenças, o estudo de Fabrício Moser voltado a reconfiguração do lugar ocupado pelo antigo Mato Grosso na história do teatro brasileiro, apresentado em 2021.

Temos a proposta de “Um olhar para Minas preta: as influências do congado na estética mineira do Grupo Galpão”, de Fernando Custódio Valério que, em sua pesquisa, busca pensar o congado enquanto matriz geradora de uma teatralidade e ou espetacularidade da cena mineira formulada a partir da constituição de um olhar para a Minas preta, apresentado em 2021. Por outro lado, alguns estudos nessa linha de investigação minoritária apontam para uma discussão mais pontual dos processos de subjetivação delimitados pela crítica e ou pela historiografia do teatro brasileiro, sobretudo, em seu capítulo moderno, como, por exemplo, o trabalho já mencionado

“Teatro e regionalismos: modos de fazer e pensar a arte, a política, a sociedade na Amazônia-brasileira da década de 1970”, de Denis Bezerra que compreende o regionalismo enquanto uma forma de resistência não conservadora, na linha do regionalismo de Gilberto Freyre e da literatura da década de 1930, pois salienta seu gesto de interpelação à disseminação do mesmo jogo entre centro e região mantido pelo apagamento da diferença cultural, regatando, nesse caminho, outros cenários interpretativos, como no caso das populações ribeirinhas e a modelagem amazônica de “As mulheres do Aluá e o imaginário amazônico”, de Amanda Lopes Galvão que, além da identidade salienta, antes de tudo, a contribuição feminina na construção da cultura na região.

O corpus relacionado aos enfoques analíticos dos processos de subjetivação marginalizados pelos objetos, temas e abordagens mais comuns na história e na historiografia do chamado teatro moderno brasileiro conta, também, com o trabalho apresentado por Gessé de Souza Araújo, voltado à pesquisa e estudo das “Representações negras e o projeto de modernidade do Teatro Brasileiro”, objetivando reunir elementos para pensar nas filiações e no alcance de uma teoria da dramaturgia negra no Brasil. Trata-se, portanto, de reconstituir um olhar diferencial sobre as subjetividades negras emergentes nas escritas da dramaturgia moderna brasileira, procurando observar se “os autores operaram alguma crítica ao projeto de modernidade nacional baseado na referida noção de democracia racial (e de que modo ela se deu)”.

Não podemos deixar de destacar a comunicação intitulada “Outros relatos, novas histórias: o processo textual e cênico desenvolvido por Grace Passô e sua relação com as questões de gênero, subalternidade e negrura” (2021), de Osmar Vanio Fernandes e Alberto Ferreira da Rocha Júnior, que busca pensar a questão de gênero entrelaçada à investigação do lugar da mulher negra na cena teatral belo-horizontina; e “Reminiscências de uma dramaturgia guei brasileira: Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá e a viadagem em tempos de Ditadura civil-militar” (2021), de Caio César Silva Rocha, objetivando evidenciar a solidão e a exclusão vivenciadas pelos sujeitos gays no período e, também, o tratamento conferido ao problema do ponto de vista da historiografia do teatro brasileiro, estudo que dialoga com “Questões de sexualidade, gênero e censura em O beijo no asfalto” (2021), de Saulo Gomes Rocha e Alberto Ferreira da Rocha Júnior, que se propõe investigar os usos feitos pela dramaturgia moderna brasileira, particularmente nas mãos de Nelson Rodrigues, das questões de sexualidade e gênero e a reação do público à discussão proposta, tendo como horizonte o pensamento feminista de Judith Butler.

A questão de gênero reaparece em termos distintos na comunicação de Andrea Carvalho Santos, intitulada “Sobre um retrato embaçado: Manuella Lucci e o teatro em Belém do Pará no século XIX” (2021), partindo, em sua pesquisa, da investigação da trajetória da atriz para reenquadrar as experiências individuais e coletivas da prática teatral no tempo e no espaço. Por último, neste conjunto, gostaríamos de citar o trabalho apresentado por Keila dos Santos da Silva, intitulado “Reexistências no teatro brasileiro: a dramaturgia de Ubirajara Figueiredo” (2021). Neste caso não se trata de propor uma revisão histórico-crítica de uma dramaturgia e de um autor consagrado pela historiografia do teatro e do drama moderno no Brasil, nem visa dar ênfase ao retrato embaçado duplamente em função da região e do gênero entrelaçados na investigação de Andrea, pois Keila busca com sua pesquisa refletir sobre a importância de narrativas negras para a historiografia teatral brasileira, partindo do reviver da obra de Ubirajara Figueiredo (1949-1986).

As duas versões do “outro” sugeridas aqui, como identidade e como subjetividade, não são estanques nem exclusivas, mas apontam para posições distintas diante da questão da alteridade na história do teatro brasileiro. Ora o problema é visto como símbolo ou sinal da negação da diversidade de seu povo e da pluralidade de suas manifestações culturais, ora como resultante da discriminação por gênero, região, classe, raça e sexo das subjetividades operadas, ao longo do tempo, em função dos estereótipos que as constituem cindidas entre a localidade e a universalidade do discurso colonial. Neste sentido, as duas versões são importantes no que diz respeito à visão crítica em torno da questão do estereótipo na história do teatro brasileiro, tendo em mente a reflexão estabelecida por Homi Bhabha (1992):

O reconhecimento do estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder requer uma resposta política e teórica que desafie os modelos deterministas e funcionalistas da concepção do relacionamento entre discurso e política e perguntas relativas às posições dogmáticas e moralistas do significado da opressão e da discriminação. Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deve mudar da identificação de imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetividade tornados possíveis (e plausíveis) por meio do discurso estereotípico (p. 178).

Portanto, dessa perspectiva, a questão do outro colonial e pós-colonial se inscreve no estereótipo concebido como reconhecimento e negação das diferenças raciais-culturais-históricas, logo, a função estratégica do aparato discursivo e imagético predominante diz respeito “à criação de um espaço para a ‘subjetividade das pessoas’

através da produção de conhecimentos em termos de a vigilância ser exercida e a forma complexa de prazer/desprazer, incitada” (*Id.*, p. 184). O alvo da ambivalência presente no discurso colonial tem por objetivo transformar o colonizado em “população de tipo degenerado” que, sendo assim, precisa ser administrada ou sujeitada através dos sistemas administrativos e culturais (*Ib.*). A importância do estereótipo deixa de residir na representação concebida como exemplo ou modelo identitário negativo e ou positivo, mas compreende a tensa inscrição das subjetividades nessa polaridade que, ao cindir sua existência, impede o signo de coincidir com o significante, segundo salientou o Homi Bhabha (1992, p. 186): “O poder colonial produz o colonizado com uma realidade fixa que é imediatamente um ‘outro’ e ainda inteiramente conhecível e visível”.

Nem todos os trabalhos apresentados ao longo dos últimos três anos nos encontros do GT de História de Artes do Espetáculo tiveram como questão direta o local das alteridades na história do teatro brasileiro, ou, então, seus autores e autoras privilegiaram tratar das relações entre a diversidade cultural e os direitos humanos do ponto de vista da cena política dos anos de 1960 e 1970 como, por exemplo, na comunicação de Luiz Campos que busca o reconhecimento do grupo Decisão no âmbito dos estudos históricos do teatro moderno brasileiro; ou a contribuição de Howardinne Queiroz voltada a inserção do Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio (AM, 1968-2016); ou a discussão de Nina Nussenzweig Hotimsky, em 2018, com “A montagem de Calabar (1973): história de uma produção interrompida”, e em 2019, com a comunicação intitulada “Reflexões de Fernando Peixoto sobre a encenação censurada de Calabar (1973)”, resultados de sua pesquisa que se baseia em documentação inédita a respeito da montagem e visa repensar os contornos do teatro musical político no contexto da Ditadura civil-militar no Brasil (1964-1989).

Outra frente de trabalho ligada à revisão crítica da história do teatro brasileiro, enquanto preenchimento das lacunas ou de retomada das experiências esquecidas pela historiografia mais tradicional, reaparece na comunicação de Luiz Campos, de 2021, intitulada “Em busca das práxis brechtianas desenvolvidas por Antonio Abujamra”; em “Se não tem água, eu furo um poço: considerações sobre a formação do Grupo Opinião e as intenções do espetáculo Show Opinião, de 2021, apresentada por José Everton da Silva. nesse último trabalho, o autor pretende um olhar comparativo entre o que diz a documentação e as intenções alegadas pelos integrantes na constituição do grupo e do evento. Já em “Teatro ao encontro do povo: tentativa de renovação pelo teatro popular”, de 2021, Howardine Queiroz Leão apresenta essa experiência à

multiplicidade de olhares em torno do problema comum: os limites e significados do teatro moderno brasileiro e os da escrita de suas histórias.

Problemática que volta refletida por Carina Maria Guimarães Moreira em “Procedimentos diversos do diretor João das Neves” (2021). Na sua intervenção, a autora buscou evidenciar o papel do diretor João das Neves na constituição de uma vertente particular da cena dialética presente no cenário político, mais amplo, do teatro moderno brasileiro. Nessa frente de retomada das experiências marginalizadas ou esquecidas do chamado “teatro político” ou “teatro popular”, o encontro entre a classe e o povo se torna a síntese da cultura brasileira vista do nacional-popular enquanto emblema teatral da desigualdade social antes, durante e depois da ditadura civil-militar (1964-1985).

Nem todos os trabalhos inscritos circunscrevem seu objeto e ou problema nas margens da história e da historiografia do teatro brasileiro, em função das pesquisas levadas adiante nos Programas de pós-graduação pelos integrantes do GT, mesmo assim a discussão proposta, aqui, entre as instâncias da diferença cultural como complemento e ou suplemento, permanece valendo. Não são gestos excludentes, pois, em algum momento da pesquisa e ou do estudo, o problema que foi pensado como complemento, no sentido de preenchimento de lacunas e ou de vazios da historiografia, pode se tornar suplemento desafiando, por exemplo, os limites do que até então se entendia por “teatro político” e ou “teatro popular” no cenário mais geral das histórias propostas do teatro moderno brasileiro.

Das comunicações apresentadas nos últimos três anos que trataram das relações entre teatro e política ou de teatro político, num contexto diverso do teatro brasileiro e de outros lugares do mundo, e de sua história, destacamos o de Adriana Schneider Alcure, em “O ‘Kasper’ está morto? Domesticação do Kaspertheater pelo Nacional-Socialismo, no contexto da Segunda Guerra mundial”, apresentada em 2021, que visa compreender os diferentes usos do teatro de bonecos, observando, no estudo, os aspectos processuais desta forma de teatro e sua mobilidade em diferentes contextos históricos e com propósitos políticos distintos. De um ponto de vista comparativo podemos contrapor sua análise aos estudos já mencionados e que abordam o mamulengo e, por que não, o teatro de cordel enquanto gêneros populares associados à uma visão específica, e muitas vezes sem rasura, da questão colocada. Por outro lado, não podemos deixar de citar a intervenção de Kátia Rodrigues Paranhos com “Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML): arte, resistência e formas de intervenção na década de

1960” (2021), em que a autora buscou circunscrever os significados ou sentidos de resistência e contestação impressos na prática artística da companhia.

O arco político, social e cultural que agitou e agita as artes do espetáculo, suas histórias e suas escritas da história vai surgindo multifacetado em suas diferenças e especificidades, conforme avançamos na discussão das questões e dos resultados alcançados nas pesquisas pelos integrantes do GT, especialmente quando estabelecemos certo diálogo entre objetos, problemas e abordagens sugeridos pelas comunicações apresentadas e os temas da diversidade e dos direitos humanos, que orientaram os debates nos dois últimos congressos da Abrace. O arco do problema não estaria completo se deixássemos de refletir sobre a diversidade e a diferença a partir das questões colocadas pelos projetos voltados ao ensino de artes e a importância do teatro na educação básica, do ponto de vista histórico.

Nesta direção, destacamos os trabalhos apresentados por Ana Maria Gama dos Santos, em “Memórias do ensino do teatro em Belém do Pará” (2018), abordando a primeira instituição pública a região Norte destinada à formação de atores, e “Entre direitos iguais, é a força que decide: a arte (Teatro) na BNCC” (2019) de José Cláudio Guillarduci, em que o autor se volta para os limites e as possibilidades do trabalho docente nas linguagens artísticas em função da nova legislação que define os parâmetros curriculares nacionais, afinal de contas um dos artigos da carta sobre Diversidade cultural da Unesco trata, justamente, dentre o conjunto dos direitos humanos, enquanto direitos culturais, o acesso às expressões artísticas, nacionais e estrangeiras, pela população em geral.

Nosso objetivo não foi esgotar o quadro geral das pesquisas, ou melhor dos resultados alcançados nelas, apresentados no GT nos últimos três anos, evitando, assim, uma dimensão enciclopédica do saber produzido na linha de história e historiografia das artes do espetáculo, ou, na de história e historiografia do teatro brasileiro, junto aos distintos Programas de pós-graduação, em nome da identificação de linhas de força que procuramos articular e ou rastrear a partir da distinção estabelecida entre “diversidade cultural” e “diferença cultural” em torno da apreciação das comunicações discutidas. Os destaques feitos no interior dos conjuntos temáticos selecionados atenderam à problemática circunscrita das alteridades e de sua dupla versão, como complemento e ou suplemento, nas histórias e historiografias propostas para as artes do espetáculo.

Considerações finais

Apesar de unidos por um desejo comum (o de conhecer e ou reconhecer as várias experiências espetaculares ou cênicas que constituíram e ou constituem nosso objeto mais amplo, a história das artes do espetáculo ao longo do tempo, e suas relações com a cultura, a política e a sociedade, conforme vimos), os pesquisadores do GT adotam objetos, problemas e abordagens diversas.

A diversidade e ou a diferença têm se transformado em um conjunto de valores culturais e ou artísticos em si mesmos sem, muitas vezes, darmos conta dos riscos de sua acomodação como pluralidade, simplesmente, do território das artes cênicas, como bem ressaltado pela comunicação “O lugar da celebração é sempre um lugar de risco, não menor que o da representação”, da professora Maria de Lourdes Rabetti (2018).⁷ Nesse texto, a autora reuniu em sua reflexão sobre o tema da diversidade, proposto pelo evento, as suas relações com a questão da representação e a da desigualdade, e recupera sua trajetória como presidente da associação e como integrante do GT de História das Artes do Espetáculo, em torno de sua discussão do tema do evento. Sua leitura nos chama atenção porque parte do princípio de que as diferenças são reais e não se limitam, entretanto, há um consenso do diverso, pois, num país como o nosso, a diversidade não se separa, historicamente, da reiterada desigualdade.

Contudo, passados três anos das comemorações, nem tanto efusivas, é possível observar que o consenso proposto em torno da questão da diversidade cultural pelo documento da Unesco, em 2002, apresentava uma visão que com o tempo se tornou hegemônica: a da existência da diversidade da cultura, ao mesmo tempo, em que encerra seu governo aos limites do Estado-Nação e da “unidade do humano”, deixando de lado, em sua carta, os processos históricos em nome da fatalidade da globalização.

Essa igualdade em abstrato de todas as culturas, e o que é mais complexo, de seus portadores ou agentes, esquece da desigualdade social que marca as relações de força em torno do passado que constituem as disputas em torno, por exemplo, da memória recente e distante no país hoje. Não, por acaso, um olhar de sobrevoos nas comunicações apresentadas no GT de História das Artes do Espetáculo, nos últimos três anos, revela o interesse sempre renovado pelo período do teatro moderno em torno dos anos de 1960 e 1970 o que, de certo modo, assinala a importância de manter àquela experiência histórica.

Além disso, as comunicações têm chamado atenção para as especificidades

⁷ A comunicação aborda o tema do X Congresso da Abrace voltado à “celebração da diversidade”.

dos processos históricos de formação e modernização do teatro e das artes cênicas no país para além dos marcos tradicionais da nacionalidade e de sua visão unificadora, geralmente reunida em torno da difusão do saber-fazer teatro a partir das capitais para às margens e ou localidades.

Deste modo, alguns estudos sugerem que tais marcos geográficos e ou inteligíveis não são fixos e nem, muito menos, assinalam a alteridade enquanto “mais do mesmo” fora do centro. As pesquisas questionam os termos inclusivos estabelecidos por determinadas histórias das artes do espetáculo que, dessa forma, reduzem o alcance da circulação e da recepção ao sentido de uma experiência histórica particular dentro e fora do Brasil. Assim, parece buscar reformular os limites cognitivos, espaciais e políticos do universo conhecido e reconhecido do teatro brasileiro.

A “diferença cultural”, tal como informada, nos ajuda a introduzir a desigualdade, enquanto desdobramento de longa duração da colonização e horizonte crítico dos limites narrativos e inteligíveis das escritas da história das artes do espetáculo, sobretudo no Brasil. Além de iluminar, por sua vez, os desníveis entre, por um lado, o conhecimento produzido sobre a realidade do teatro brasileiro no âmbito dos estudos das artes do espetáculo, e, por outro lado, o reconhecimento da diversidade como inscrição das alteridades históricas das culturas nas práticas, ideias, sujeitos e histórias em seus entrelaçamentos espetaculares diante do tempo e do outro.

Neste sentido, o que buscamos fazer na reflexão foi identificar, nos resumos inscritos nos últimos três encontros (2018, 2019 e 2021), possíveis tendências nas escolhas e recortes de objetos, temas e questões relativos às pesquisas e aos estudos em história das artes do espetáculo, do ponto de vista de suas relações com as temáticas propostas pela Abrace para os eventos, logo, os resultados além de parciais não esgotam o universo das discussões apresentadas pelos autores e autoras.

Referências

ARAÚJO, Nelson de. **História do teatro**. Salvador: Gráfica da Bahia, 1989.

BHABHA, Homi. A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 177-204.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE DIVERSIDADE CULTURAL. Unesco, 2002.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil Sob Dom Pedro II**. UFRGS IEL Instituto, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **MATRIZES**, v.8, n.2, jul./dez., 2014, São Paulo, p. 15-33.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RABETTI, Maria de Lourdes. Representatividade, diferença e desigualdades nas gestões acadêmicas. In: TONEZZI, José; LYRA, Luciana; BONFITTO, Matteo (Org.). **ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade**. Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020, p. 39-47.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERFORMANCES DE RESISTÊNCIA NA PANDEMIA: A ESTÉTICA, A ÉTICA E A POLÍTICA DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO CONTEXTO DA COVID-19 NO BRASIL

Jaqueline Barbosa Pinto Silva¹

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.23

Resumo: Em pouco mais de um ano, o Brasil teve em seu território mais de 500 mil pessoas mortas pela COVID-19. Mais do que uma crise sanitária, política e econômica, vivemos uma crise humanitária e uma crise de representação em diferentes sentidos, inclusive simbólica. Números e palavras têm sido insuficientes para mobilizar ações públicas e privadas, individuais e coletivas, capazes de mitigar os danos. A pesquisa que fundamenta este artigo aposta na linguagem artística e na performance como potência para construção de um projeto político urgente, afinal, “talvez eles, os artistas, saibam afinal o que é preciso fazer, com a condição de que a performance tire-os [os expectadores] da sua atitude passiva e os transforme em participantes ativos de um mundo comunitário” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). No entanto, considerando a necessidade de confinamento, distanciamento e máscaras de proteção, fazer arte tem sido resistir, até mesmo fisicamente. A partir do imbricamento entre estética, ética e política, dos modos de como as subjetividades se reproduzem (GUATARRI e ROLNIK, 1986), das relações apolíticas (ZIZEK, 2012), dos modos de pensabilidade das maneiras de fazer (RANCIÈRE, 2005), do movimento na pausa (LEPECKI, 2020) e do ato de reparar (EUGÊNIO e FIADEIRO, 2012), são apresentadas quatro performances realizadas desde março de 2020 até março de 2021, de modo presencial e virtual, sobre temas sociais desencadeados pela pandemia. As reflexões sobre essas iniciativas giram em torno das possibilidades de ação artística como ação política, em diferentes ambientes e condições daquelas anteriores à pandemia. As discussões trazidas se fundamentam nos debates sobre performance de resistência e teorias de movimentos sociais.

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), sendo orientada pelo professor Rafael Litvin Villas Bôas.

Palavras-chave: Performance de resistência; pandemia da COVID-19; relações estético-ético-políticas; crise da representação; virtual vs. presencial.

Abstract: In just over a year, Brazil had in its territory more than 500 thousand people killed by COVID-19. More than a health, political and economic crisis, we are experiencing a humanitarian crisis and a crisis of representation in different senses, including symbolic. Numbers and words have been insufficient to mobilize public and private, individual and collective actions, capable of mitigating the damage. The research that underlies this article bets on artistic language and performance as a power to build an urgent political project, after all, “perhaps they, the artists, know after all what needs to be done, provided that the performance takes them [spectators] away from their passive attitude and transform them into active participants in a community world” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). However, considering the need for confinement, distance and protective masks, making art has been about resisting, even physically. From the overlapping between aesthetics, ethics and politics, from the ways in which subjectivities are reproduced (GUATARRI and ROLNIK, 1986), from apolitical relations (ZIZEK, 2012), from the modes of thinkability of the ways of doing (RANCIÈRE, 2005), from the pause movement (LEPECKI, 2020) and from the act of repairing (EUGÊNIO and FIADEIRO, 2012), four performances are presented from March 2020 to March 2021, in person and online, on social issues triggered by the pandemic. Reflections on these initiatives revolve around the possibilities of artistic action as political action, in different environments and conditions from those prior to the pandemic. The discussions brought are based on debates on performance of resistance and social movement theories.

Keywords: Performance of resistance; COVID-19 pandemic; aesthetic-ethical-political relations; crisis of representation; virtual vs. in person.

Introdução

Carlson (2010), no contexto pós-contemporâneo, destaca a performance de resistência, que teve origem em 1960 com vistas a dar voz e visibilidade a grupos culturalmente marginalizados, especialmente mulheres, gays e povos étnicos e periféricos. O autor explica as diferentes expressões de performance de resistência,

passando pela guerrilha radical, teatro de rua, teatro de argumento e teatro do ridículo.

Inicialmente, a performance de resistência visa afirmar uma **identidade** e respectiva **política** específica, mas evolui para ações **relacionais** que induzam práticas sociais e experiências culturais e estéticas de crítica e de negociação da representação das identidades. Destaco duas fronteiras que se estreitam na explanação de Carlson: a fronteira entre *self* e representação e a fronteira entre performer e público, no contexto político.

A partir da conceituação de Butler sobre gênero, reforçadas pela citacionalidade de Derridá, pela dialética negativa de Adorno e pela atividade discursiva de Certeau como atividade social, Carlson ressalta a centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral, não havendo, assim, uma linha que separe espaço de fora (representação) e um espaço de dentro (*self*) do sujeito (CARLSON, 2010, p. 194-5). Isso teve por consequência “a possibilidade de uma posição de agenciamento para se opor às operações dessas formatações (sociais)” (*ibidem*, p. 196).

Esse contexto, de revisão crítica das identidades e representações sociais fez com que a preocupação principal do performer não seja mais sua atividade em si, mas a interação com o público, “a dinâmica envolvida quando um performer específico encontra uma audiência específica, cultural e historicamente situada”, tendo que negociar a apropriação, a exibição e a representação a cada encontro, social e politicamente responsáveis (*ibidem*, p. 210).

No campo político, na mesma época, esses mesmos grupos, que passaram a se afirmar também por meio de ativismos institucionais e não institucionais, para além das questões trabalhistas e de renda mobilizadas por sindicatos e outras instituições, foram denominados novos movimentos sociais.

Tendo em vista o alargamento progressivo das possibilidades de atuação política para além das urnas, e um afrouxamento das dicotomias entre ator político (ou agência) e estrutura social e entre sociedade e Estado, Mendonça (2007) categoriza movimento social como **acontecimento**, de modo que grupo e repertório de ativismo se confundem e se retroalimentaram, permitindo que uma coletividade irrompa “no cruzamento entre sujeitos e o contexto” (MENDONÇA, 2007, p. 2). O autor, inspirado em Arendt e Quéré, enfatiza a esfera pública como intrincada e potente teia de relações que estrutura a coexistência e configura as ações e relações sociais e os discursos que as compõem. Assim, para ele, movimentos sociais são, concomitantemente, agentes e formas, um devir transformador, que permitem a contínua (re)construção da

realidade, a ligação entre passado e o futuro. Em suma, “ação e ator combinam-se em uma dialética recursiva que institui e possibilita o movimento social” (*ibidem*, p. 25).

Próximo a essa noção de acontecimento, passou-se a utilizar o termo **performance**, até então só usado como desempenho, para se referir a uma atuação específica de movimentos sociais, como única e situacional, mesmo mobilizadas por grupos semelhantes em torno dos mesmos interesses com o mesmo repertório de estratégias, mas, na maior parte das vezes, com resultados muito diferentes (ROSSI, 2015). Dowbor e Szwako (2013) fazem essa aproximação com o teatro e a cena de forma explícita. A partir de Goffman, definem a ação coletiva dos movimentos sociais como dramas nos quais protagonistas e antagonistas, em uma atuação não espontânea, com palcos, figurinos, papéis e até mesmo trilhas sonoras, competem para afetar as interpretações do público a respeito das relações de poder em vários domínios. Essa abordagem teatralizada contribuiu para o entendimento sobre como cada atuação e os processos por eles desencadeados.

Essa aderência entre o papel político e cênico expresso nas performances têm em comum a **crise da representação** no âmbito social, reduzindo a crença de um papel externo ao sujeito, aceitando a subjetividade existente nos papéis e aumentando a agência dos sujeitos e a multiplicidade dos papéis e das responsabilidades que assumem ativa e coletivamente. No campo cênico, Rancière (2010) menciona que essa crise da representação desencadeou uma perda das ilusões, mas, ao mesmo tempo, a transformação dos espectadores em sujeitos passivos em ativos². No campo político, essa crise da representação se mostrou evidente a partir dos anos 2000, com o aumento das insurgências em todo o mundo³.

No Brasil, 2013 foi simbólico: uma grande quantidade de pessoas na rua, de

² “Que a perda das ilusões conduza os artistas a aumentarem a pressão sobre os espectadores: talvez eles, os artistas, saibam afinal o que é preciso fazer, com a condição de que a performance os tire da sua atitude passiva e **os transforme em participantes ativos de um mundo comunitário**. (RANCIÈRE, 2010, p. 20, grifo próprio).

³ Nesse sentido, podem ser citados, como exemplos, a greve dos estudantes da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), em 1999; os protestos contra a reforma escolar (Comuna de Oxaca), no México, em 2006; a insurgência da juventude francesa contra *le contrat premiere embauchet*, em 2006; a “Revolta dos Pinguins” no Chile, em 2006; os protestos italianos contra a Reforma Gelmini, que previu cortes para a educação, em 2008; as manifestações na Grécia, que culminaram com a morte do estudante sindicalista Aléxandros Grigorópulos, em 2008; a Primavera Árabe, na Praça da Libertação do Cairo, Egito, em 2010; os protestos estudantis na Inglaterra, contra o maior aumento das taxas universitárias que diminuiriam os votos favoráveis ao Partido Democrata Liberal, em 2010; os Indignados, na Plaza del Sol de Madri, Espanha, em 2011; e os protestos contra o desaparecimento de 43 estudantes da Escola Normal Rural de Ayotzinapa no sul do México, em 2014. No Brasil, podem ser citadas as ondas de ocupações de 2008 e de 2015/2016

diversas identidades, por diferentes motivos, contestava os sistemas de representação por si mesmas – “cada indivíduo um cartaz” e “não me representa” foi sem dúvida o mais levantado, a *hashtag* mais usada (TATAGIBA, 2014).

A ausência de referenciais, inclusive na própria linguagem, teve como resposta uma série de ocupações das ruas e de lugares até então não utilizados para a cena e para a política. A resposta social à crise de representação, portanto, foi colocar o corpo no espaço público, em presença, se posicionar na questão, preenchendo os vazios físicos, políticos, simbólicos, existenciais com a materialidade que nos compõe.

No entanto, deflagrada a pandemia da *COVID-19* (*Corona Virus Disease of 2019*), essa simples ação, de colocar o corpo no espaço público, foi limitada pela necessidade de confinamento, ou quando não, de distanciamento e uso de máscaras, divisórias e materiais de assepsia, e somente em caso de necessidade ou de autorização para os ditos serviços essenciais (saúde, segurança e alimentação). Não que tudo tenha parado, pelo contrário, o mundo prosseguiu como era, apenas o controle do movimento foi legitimado: “quem, quando, como e pra onde”, segundo Lepecki (2020), mesmo os que ficaram em casa, sendo vigiados por seus aparelhos eletrônicos.

Para o autor, essa coreopolítica ou coreopolícia não é novidade, apenas foi acentuada, sustentada por um projeto necropolítico, “o Estado suicidário”, citando Safatle. Não obstante, destacou a paragem como uma potência de ação, física e política. Remetendo à “pequena dança”⁴ de Steve Paxton, Lepecki (2020) afirma:

A tarefa passa a ser encontrar outra física para o movimento; encontrar na pausa as fontes para um movimento coletivo não condicionado e imanente. Um movimento no qual a quietude é simultaneamente recusa, potencialidade e ação. Uma outra coreopolítica, um anticorepoliciamento, onde a escolha entre se mover e não se mover se torna secundária, terciária, irrelevante. Um movimento que sabe desde dentro que, na não-lei não-universal da microfísica da ‘pequena dança’, o movimento se funde com a imanência como a intensidade total da sociabilidade contatual. Um movimento lento que movimenta a fugitividade e efetua a amplificação da mobilização social contatual (*ibidem*, item 20).

⁴ A “pequena dança” ou o “posicionar-se parado de pé” consiste em uma prática que Steve Paxton desenvolveu para dançarinos de contato-improvisação na década de 70 que sintoniza o corpo às suas modalidades micro perceptivas. Geralmente acontece em coletivo mas os participantes permanecem à distância entre si. a preparação somática necessária para se ter plena consciência de como o entrelaçamento sensorio-perceptivo entre corpos e seu espaço social (ou seja, a distância como elo de contato) se torna o fundamento e qualquer sociabilidade – entendida como uma vida comum desacelerada, improvisadora, háptica e contatual. Quanto menor a dança, mais lentos os movimentos e maior a amplificação do sentido de coletividade em nossa posição distanciada” (*idem*, item 7).

Citando Tina Campt, o autor ressalta que “a pandemia realmente nos forçou a desacelerar, mas a desaceleração intensificou a luta, ampliou uma prática lenta de testemunhar e uma prática íntima de cuidado. Cuidado suficiente para escutar aqueles que perdemos” (*ibidem*, item 23), o que não pudemos fazer antes e provavelmente não poderemos fazer depois com todas as outras mortes do planeta advindas do necropoder neoliberal. E considerando que “o contato cuidadoso é o que o fascismo neoliberal não suporta” (*ibidem*, item 24), “devemos tomar este momento para escutar todas essas vozes e agir. Nos posicionando na pausa, podemos encontrar o movimento necessário par tal intensificação ética. Podemos estender o movimento de todas essas vidas já mortas e continuar sua luta” (*ibidem*, item 24).

Em sentido semelhante e anterior ao ato da paragem de Lepecki, Eugénio e Fiadeiro (2012) já propunham o ato de reparar, em três sentidos: 1) parar de novo, suspender a reação decorrente do jogo habitual do agir em conformidade com o se sabe previamente, se opor diante disso, sustentando e habitando a situação em que acidente e acidentado irrompem e se interrompem mutuamente, ou seja, se deixando afetar; 2) reparagem, no sentido de decompor o que, como e onde-quando o acidente acontece, fazendo um inventário das possibilidades de relação, das potências emergentes, das tendências contingentes, que fazem da situação um campo de direções, dando ao acidente uma “intensidade extensiva e uma extensividade intensiva”, tornando o imprevisível (não saber) não apenas em visível mas também em provável (sabor⁵); e reparação, “consertar concertando”, isto é, manusear doses de repetição e diferença para que o acontecimento se mantenha acontecendo, com precisão (nem mais, nem menos) e com prontidão (nem antes, nem depois), reiniciando o início, finalmente. É o ato de tomar posição-com algo, estabelecendo, portanto, uma interação. O resultado do exercício do reparar é um outro modo de operar, o AND (ou E), e não o É:

Os jogos que estamos habituados a jogar são aqueles em que, sendo as regras dadas de antemão, as posições também são postas mesmo antes de lá estarem: na prática, não são postas, mas “pressupostas”, acabando, assim, por serem também “impostas”. Em jogos desse tipo, há pouco ou nenhum espaço para aquilo que não seja esperado e sabido. O imprevisível, se e quando aparece, não consegue ativar senão o mesmo jogo do saber, e neste jogo não consegue ocupar lugar positivo: aparece quanto muito no negativo da “falta”. “Falta de sentido”, que nos remete imediatamente, não para lidar com o concreto do que o imprevisível traz consigo, mas com o abstracto do que supomos

⁵ Aqui há uma referência a uma expressão portuguesa de Portugal que não existe no Brasil. As pessoas lá perguntam “o que sabe essa comida” no sentido de “que sabor tem essa comida, que gosto tem essa comida”, como se a comida soubesse algo. Saber e sabor se confundem, pois, e os autores utilizam esse jogo de palavras para sugerir uma troca do saber, que limitaria a ação pelo que já sabemos previamente, para o sabor, que amplia a ação ao que ainda não sabemos, ao que o acontecimento ou a coisa sabem.

que ele nos tira, e que procuramos sem demora repor: o tal fim, o porquê nas suas infinitas gradações de finalidade ou causalidade. Nesse jogo do saber, portanto, não há espaço para o não saber: ou se sabe (o porquê) ou se procura saber (por quê?). Ou seja, resolver e responder. O jogo do saber é também o jogo da resposta: ou já a temos, e o imprevisível nem se nota, ou de súbito não a temos, pois este imprevisível intruso a rouba. E, nesse caso, há sempre algo que julgamos saber, há sempre uma resposta que ainda levamos escondida na manga: é preciso a todo o custo explicar ou interpretar, recuperar o porquê e o fio da narrativa-expectativa, devolver as coisas aos seus “devidos” e domesticados lugares (EUGÊNIO e FIADEIRO, 2012, p. 223-224).

O MO_AND configurar-se-ia, portanto, como uma ética emancipatória do pensamento e da ação, uma forma de suspender a intencionalidade, esse saber limitante e impositivo da (cri)ação (o modo de operar É). E isso poderia ampliar as possibilidades de atuar no mundo estabelecendo um outro modo de operar, o E (AND), no qual sujeito e objeto, realidade interna e externa se fundem, e todas as ações, inclusive não humanas, configurariam situações em que, por meio do afeto, acidente e acidentados irrompem e se interrompem mutuamente:

Um desdobramento do que sabe o acontecimento, e não um dobramento do acontecimento no que sabemos previamente, a convivência num plano comum, saboreando o viver junto. Não se trata de uma coletividade anterior ou posteriormente definida por consenso, mas continuamente redefinida por um dissenso, “pois, se para seguirmos juntos precisamos preservar o plano comum, para preservar o plano comum precisamos, de quando em quando, mudar, o suficiente para que sigamos juntos (*ibidem*, p. 230).

Operar o E (AND) começa-se e termina-se pelo meio, pelo que nos atravessa, o que nos afeta. O cálculo sobre as causas que determinam as jogadas e sobre as consequências delas não estão em jogo. Reparar faz cartografia com o envolvimento entre as posições tomadas e os jogadores, um mapa vivo de relações e afetos emergentes. Afinal, concluem os autores, relações e afetos seriam tudo que temos e tudo o que nos tem, o que nos é mais próprio e mais alheio. Não os escolhemos, somos escolhidos por eles. Por isso, são acidentes, que irrompem e nos interrompem. O que normalmente fazemos é, no modo operativo É, transformá-los em objetividades supostamente racionais, que nada mais são que representações, sempre implícitas, que temos que em algum momento explicar. No modo operativo E deixamos os afetos e as relações apresentarem-se, explicitarem a que sabem, e nos deixamos nos implicar por eles⁶

⁶ Nas palavras dos autores: “De modo que, também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação – uma inquietação que detona aquilo a que chamamos de **processo criativo**. O problema é que, mal as inquietações emergem, a nossa tendência é apartarmo-nos delas – e não fazer

(*ibidem*, p. 331-332).

À luz desse recorte teórico que aproxima a performance cênica à performance política de movimentos sociais e seus desenvolvimentos a partir de uma crise de representação, destacamos neste artigo quatro performances artísticas e ativistas, portanto artivistas, ocorridas durante a pandemia da COVID-19 para analisar seus desdobramentos nesse contexto.

Vale destacar que o termo artivismo, embora já exista há séculos, ressurgiu em 1996 pelo coletivo californiano Critical Art Ensemble para definir sua atuação como aquele que se apropria “das mídias e tecnologias para produzir novas formas de intervenção cultural que seriam ‘artísticas’ em seus modos de desenvolvimento e operacionalização” (GONÇALVES, 2012, p. 182)

O termo se multiplica no multiplica no Brasil a partir dos anos 2000, como o campo de exploração “da estética da ação coletiva, suas figuras, formas e signos que transformam a rua em espaço de prática crítica e lúdica de deliberação, mobilização e releitura de códigos sociais”, com a particularidade nacional “de formas que se propõem como mais diretas e ágeis no urbano”.

Com o surgimento e a difusão da internet, o urbano passa a abranger não apenas o conceito clássico de cidade, mas também de ciberespaço, haja vista o atravessamento das metrópoles pelas tecnologias da informação (*MediaCities*, segundo FOGLIA ROMERO, 2013)⁷.

A premissa subjacente é que o artivismo talvez possa contribuir para a superação da crise de representação mencionada. Para o Comitê Invisível (2016), a derrota

“com” elas. Mal emergem, percebemo-las e assimilamo-las como ideias. Dito de outro modo, mal nos damos a oportunidade de conviver com o “Isso” nesta sua condição de inefável: muitas vezes, já o experimentamos via os canais dos nossos clichês, já o experimentamos como “Isto” decifrado. Não aguentamos tempo suficiente para inibir o hábito de decifrar, dizer, diagnosticar, interpretar, saber – e, assim, desativamos a hipótese de serem elas, as inquietações, que nos afectam, a nos dizerem “a que sabem”. Tornadas inspiração, idealização ou modelo, amparam a nossa “intenção”. E, de posse já não do afecto mas dessa “intenção”, o nosso processo criativo toma o trilho da representação: obra “sobre” a ideia “implícita” e não artefacto “com” o afecto “explícito”. Pior ainda: de posse dessa “intenção”, já não podemos reparar na “inclinação” do terreno-afecto, no sentido-direção para o qual ele tende e nos convida. Já estamos, tão depressa, mergulhados na decifração do sentido-significado pessoal que aquela inquietação nos desperta. Já estamos, tão depressa, na viagem da “ilusão biográfica”, trabalhando para produzir um “efeito” a partir desse afecto que tão logo tomamos como “causa”. O problema é que os critérios pessoais da intenção só por uma feliz coincidência permitem que a “obra” funcione como ocasião de partilha, posto que a inscrevem na constelação dos códigos e significados individuais de quem a faz”. (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2013, p. 231 232).

⁷ *MediaCities* é “un panorama de interacción entre la ciudad física y los imaginários de las personas en constante movimiento, todo articulado a través de las redes” (FOGLIA ROMERO, 2013, p. 367).

dos 99%, em contraposição ao 1% que domina o mundo, decorre da ausência de organização, o que significa “agir segundo uma percepção comum, seja a que nível for”, “uma percepção partilhada da situação” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 9). E a construção dessa percepção partilhada se daria nesse intercruzamento entre estética e política, que, segundo Rancière (2005), não se trata de como as artes podem ter efeitos a política ou vice-versa, mas de um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

Assim, desde o início desta pesquisa, em julho de 2020, foram buscados ativismos inicialmente em bancos de ativismos, um nacional ([Repositório de iniciativas da sociedade civil contra a pandemia, do grupo de pesquisa Resocie/UnB](#)) e um internacional ([Collective Action & Dissent Under COVID](#)). Viu-se, porém, que nessas fontes, o conceito de ativismo era ora muito restrito, no sentido de ter sido realizado por artistas ou para artistas, ora muito amplo, sendo arte associada a um trabalho estético quase sempre visual de divulgação ou sensibilização, confundido-se com propaganda política⁸. Nesses bancos foram encontradas, portanto, poucas iniciativas artivistas, e menos ainda performances.

A partir dessa constatação, os critérios de busca “ativistas+artístico” foram invertidos para “artístico+ativista”. Foram procuradas, portanto, no meio artístico, na internet e nas mídias sociais, iniciativas que se autodeclararam também ativistas. Também foi divulgado [formulário](#). Do conjunto de resultados, foram selecionadas quatro performances para serem apresentadas neste momento, quais sejam: 1) “quem partiu é o amor de alguém”, 2) “insuflação de uma morte crônica”, 3) “Retrato sem ruído”; e 4) “aPostes no baile de máscaras”.

Apesar de essas performances não representarem o total de performances artivistas realizadas no Brasil durante a pandemia, ainda limitado, é possível esboçar algumas categorias de atuação e algumas características de ativismo na pandemia no Brasil. A seguir serão descritas cada uma delas e posteriormente debatidos esses pontos de aproximação e distanciamento.

⁸ Jean Mary Domenach define propaganda ou panfletagem política como a utilização de técnicas de informação e comunicação para influenciar a opinião pública (Domenach, 1963, p. 14). A potencialização de difusão que a internet e as redes sociais proporcionam parecem fundir ainda mais esses conceitos.

1. Quem partiu é o amor de alguém

“Quem partiu é o amor de alguém” foi uma vigília performática, silenciosa, durante quatro semanas consecutivas em junho de 2020 em Brasília para elaborar o luto e homenagear os cinquenta mil brasileiros mortos pela COVID-19. Artistas, vestido de branco, caminharam em diferentes pontos da Esplanada dos Ministérios (Rodoviária, Museu Nacional da República, Catedral e Teatro Nacional) com balões vermelhos⁹. Na quarta semana, os povos indígenas foram homenageados com ramos de árvores, chocalhos e músicas típicas.



Figuras 1, 2 e 3 – “Quem partiu é o amor de alguém”

⁹ Todas as imagens referentes a esse ato têm como fonte a matéria disponível em <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/06/22/quem-partiu-e-o-amor-de-alguem-artistas-do-df-fazem-homenagem-aos-povos-indigenas-e-lembram-mortes-pela-covid-19.ghtml>. Acessado em 02/05/2021.

Destaca-se do ato o recorte da população indígena. De acordo com Matta *et al* (2021), a vulnerabilidade socioeconômica e sanitária dos povos indígenas no Brasil em comparação à população nacional é demonstrada por indicadores socioeconômicos e de saúde desfavoráveis, como a fragilidade das condições de saneamento nas terras indígenas e a carência da infraestrutura em saúde nas regiões do país com maior concentração dessas terras. Mesmo antes da pandemia da COVID-19, as infecções respiratórias agudas já se situavam entre as principais causas de morbidade e mortalidade em populações indígenas no Brasil, o que resultou em altas taxas de internação e letalidade. Isso acrescido das crescentes violências interétnicas e violações de direitos, ameaças e invasões dos seus territórios, fez com que a epidemia afetasse mais da metade dos 305 povos indígenas, com cerca de 800 óbitos e mais de 40 mil casos confirmados (MATTA *et al*, 2021, p. 123-136).

Esse ato também chamou atenção por utilizar o espaço público cultural por fora num período de confinamento e a iniciativa de artistas para o protesto. Esses centros foram os primeiros a fechar e esses profissionais foram os primeiros a parar suas atividades, que vêm tendo cada vez menos apoio governamental e popular desde 2015. Vale destacar que o Teatro Nacional, por exemplo, já estava fechado para reforma desde 2016. Não obstante, foi a categoria que mais arrecadou doações na pandemia, por meio da produção de *lives* e shows transmitidos pela internet. De acordo com a Associação Brasileira de captadores de Recursos, foram doados mais de 6 bilhões de reais de março de 2020 a março de 2021¹⁰.

1. Também produziram clipes informativos e aparições gratuitas que tiveram maior número de acessos na internet, como: o funk “[Bactéria #FDP](#)”, de MC Rayban, que com a viralização ganhou uma [segunda versão](#) com o Comitê SOS Providência, em combate à desinformação sobre a COVID-19; os raps [Quarentena](#) e [Isolamento](#) do MV Bill, reforçando as recomendações da Organização Mundial de Saúde e dos especialistas, o uso de máscara, o distanciamento social no transporte público e as dificuldades da população da favela para a realização do confinamento sem apoio governamental; as músicas [Nada, Pico](#) e [Inumeráveis](#), de Chico César; o funk “[Vacina Butantan](#)”, em homenagem ao Instituto Butantan¹¹, pelo desenvolvimento em parceria com

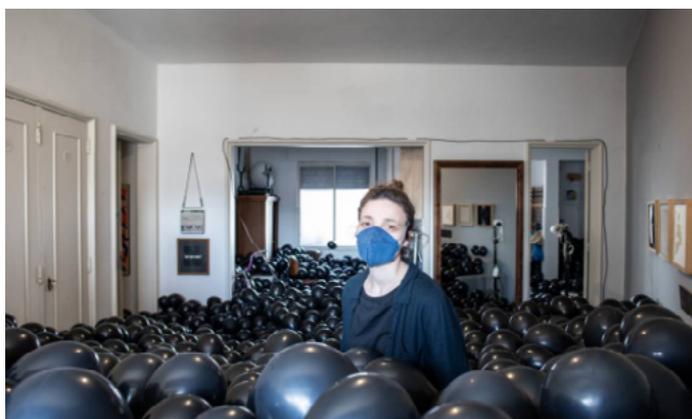
¹⁰ Disponível em <https://captadores.org.br/2021/03/31/doacoes-voltam-a-crescer-no-brasil-em-marco/> Acessado em 02/05/2021.

¹¹ Principal produtor de imunobiológicos do Brasil, responsável por grande porcentagem da produção de soros hiperimunes e grande volume da produção nacional de antígenos vacinais, que compõem as vacinas utilizadas no PNI (Programa Nacional de Imunizações) do Ministério da Saúde. As atividades de desenvolvimento

o laboratório chinês Sinovac, da vacina contra a COVID-19, a CoronaVac; e por fim as lives de Teresa Cristina, que promoveram as músicas e a história da população negra e interações quase diárias entre artistas e público reforçando a importância do isolamento, da cultura e da alegria.

2. “Insuflação de uma morte crônica”

“Insuflação de uma morte crônica” foi uma instalação-performance realizada em agosto de 2020, quando o Brasil teve mil mortes no país pela COVID-19. Também materializadas com balões, mas agora pretos, quatro artistas mulheres, Bruna Lessa, Cacá Bernardes, Carina Iglecias e Joana Coutinho, encheram mil deles em um apartamento em São Paulo e registraram esse momento.



Figuras 4, 5 e 6 – “Insuflação de uma morte crônica”

tecnológico na produção de insumos para a saúde estão associadas, basicamente, à produção de vacinas, soros e biofármacos para uso humano. Disponível em <https://www.butantan.gov.br/institucional/o-instituto>. Acessado em 03/05/2021.

O ato revelou o número inimaginável de pessoas mortas que naquela época já era difícil de dimensionar, confinados ali no conforto de nossas casas (para quem teve esse privilégio), de materializar individualmente o que acontecia coletivamente. Além disso, expôs o espaço privado, que viria a se confundir com o espaço público pelas videoconferências.

3. “Retrato sem ruído”

“Retrato sem ruído” consistiu em uma vídeo-performance do Núcleo de Formação da Cia de Dança Antistatus Quo, apresentada em dezembro de 2020. Dez mulheres¹² performaram, de diferentes cidades do Brasil, o comportamento esperado das mulheres na sociedade, inclusive nas videoconferências em plena pandemia: sorrir. Esse ato foi sustentado desavisadamente durante 30 minutos, ao vivo, sem cortes ou edição. O retrato a seguir foi feito nos primeiros minutos da vídeo-performance:

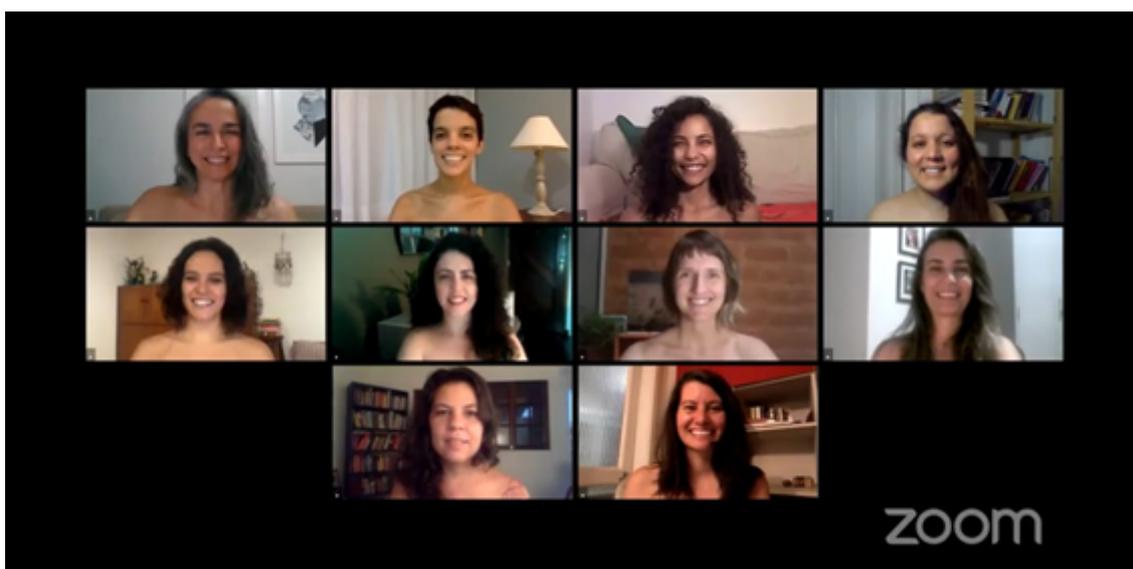


Figura 7 – “Retrato sem ruído”

Embora simples, a ação ocasionou muitas reações do público, que fez questão de se manifestar:

“Gostei. Me fez lembrar de uma peça do João Fiadeiro, apresentado no Festival Internacional da Dança em Montreal, que os dançarinos chegavam um a um e se sentavam em uma cadeira. E lá permaneciam em silêncio até o final do trabalho. Não sei se foi década de 1980 ou 1990. Mas imagina o

¹² Antônia Regina Moura, Carolina Carret, Jaqueline Silva, Luciana Lara, Mariângela Andrade, Marcela Brasil, Mônica Bernardes, Rebeca Damian, Renata Studart, Tauana Parreiras

quanto não foi impactante isso naquela época, em que todo mundo queria ver o movimento dançante. Sem se perguntar o quanto de movimento tinha na ação?”

“Não tenho cognição pra esse tipo de apresentação não. Achei um saco. [Dois dias depois:] passada a raiva, eu faço algumas leituras. Deve ter sido difícil ao terminar o dia ficar 40 minutos sentada imóvel sorrindo. E é assim que nos querem”.

“Tempo presente. O sorriso cansa, os olhos também, fascismo avança, não sobra ninguém”.

“Fiquei naquela expectativa do que iria acontecer, sempre sinto isso quando se trabalha contenção. Eu bem louca no começo achando que estava travado. Aí notei o movimento da tua cortina e o piscar dos olhos. Aí depois fui percebendo umas expressões cansadas, travadas já e outras mais vivas no sorrir. Eu achava que em algum momento teria uma passagem pra seriedade. Mas, não vi quem foi a primeira. Essa coisa da expressão “congelada”, mas o reflexo do interno é percebido. Acho que o pouco movimento sempre intriga muito. Ou o que parece “parado”, mas que continua EM MOVIMENTO. Parabéns. Não é fácil essa presença”.

“Eu achei bacana! Primeira pensei que não tinha começado, porque estavam todas estáticas. Demorei uns segundos para perceber que estavam ao vivo; legal olhar individualmente, o detalhe de cada lugar. Uma tinha luz avermelhada por perto, sua cortina moveu por conta do vento. Mas, a priori, ninguém parecia respirar rs”

“Dá pra se ver nesse papel... Gostei! Achei cansativo mas me identifiquei. O cansativo era de propósito também?”

“Me deu uma super agonia. Precisei me movimentar depois. Assistir foi difícil. Fazer deve ter sido ainda mais difícil.”

“O que aconteceu durante o tempo em que estava vendo a performance: primeiro, achei que o silêncio seria apenas numa parte, e não em toda a performance. Fiquei esperando que algo diferente acontecesse, e como não acontecia, comecei a ficar impaciente e a dividir o tempo e a atenção com outras atividades. Às vezes pausava e depois retomava. Depois de um tempo, lá pelos 17 minutos mais ou menos, me pareceu enfadonho ficar olhando para a imagem sem nenhum som. Aí comecei a ver a performance tocando músicas em outra janela do Youtube. Ai as imagens de vocês ficaram mais interessante. Joguei sobre suas imagens inertes e caladas projeções e sentidos que vinham das músicas que tocavam. Depois notei que algumas de vocês começaram a expressar um leve cansaço. Depois alguma expressão de tédio e até de dor. Fui mudando as músicas para músicas mais tristes ou melancólicas. Interessante como tentei preencher o vazio, o tédio e a ausência de sentido e de sons, com pausas e depois com sonoplastia de fundo. Depois queria saber como foi a experiência para vocês que estavam ali performando... Bom, eu também acabei performando...”

O processo criativo envolveu a pesquisa sobre o computador e as plataformas e ferramentas da videoconferência, o corpo no ambiente da casa, o estudo da composição

imagética que a interação fazia na tela, a elaboração de textos livres e a produção de vídeos sobre a pandemia, o confinamento e a relação com o virtual, tendo como base as diferentes modalidades disso: vídeo-dança, vídeo-retrato, videoarte, vídeo-performance, projeções, mappings e todas as materialidades e nexos causais de sentidos e dramaturgias proporcionados por esse tipo de mídia. Além disso, houve bastante debate sobre trajetórias e experiências pessoais e os fatos sobre gênero no período da pandemia. Segundo MATTA *et al* (2021, p. 159-170):

- A taxa de desocupação no terceiro trimestre de 2020 foi maior de mulheres (16,8%) em relação a homens (12,8%) (IBGE-Pnad Contínua, 2020);
- Mulheres estão mais presentes nos setores mais afetados economicamente pela pandemia (Rede de Pesquisa Solidária, 2020);
- O valor da contribuição dada pelas mulheres na economia do cuidado representa entre 10% e 39% do produto interno bruto (PIB) médio dos países (ONU Mulheres (2017);
- Durante a pandemia, 50% das brasileiras passaram a se responsabilizar pelos cuidados de crianças, idosos e pessoas com deficiências (Gênero e Número, 2020a);
- Muitas tiveram que deixar seus empregos e, devido à disparidade salarial, os casais tendem a priorizar o emprego dos homens (Gênero e Número, 2020a);
- As agentes comunitárias de saúde (ACSs), que exercem um trabalho de extrema importância na atenção primária, são em maioria mulheres; mas no Brasil, como as ACSs não são consideradas profissionais da saúde, estima-se que apenas 9% tenham recebido equipamento de proteção individual (EPI) e treinamento para controle da doença (Lotta *et al.*, 2020a);
- Embora a letalidade da COVID-19 entre homens assuma posição de destaque no mundo (Global Health, 2020), a despeito de buscas por razões fisiológicas que eventualmente expliquem essa vulnerabilidade, observa-se internacionalmente a resistência de homens a compartilhar cuidados importantes, como higiene das mãos ou uso de máscaras, como estratégias de prevenção (Ruxton & Burrell, 2020), o que é permeado por concepções sobre masculinidade e sobre como os homens devem agir no espaço público (Alcadipani *et al.*, 2020) e reforçado pela desqualificação da pandemia por líderes políticos como os governantes brasileiro e estadunidense, por exemplo, bem como a convocação para que “enfrentem o vírus como homens, e não como moleques” (Ferraz, 2020);
- O número de denúncias de violência contra as mulheres no espaço doméstico aumentou, tendo os homens como autores principais (Marques *et al.*, 2020); e
- A letalidade de gestantes e puérperas (12,5%) devido à COVID-19 aumentou, tendo morrido 124 mulheres no Brasil, o que representa 77% dos óbitos maternos pela mesma razão em todo o mundo (Takemoto *et al.*, 2020).

4. “aPostes no Baile de máscaras”

Por fim, “aPostes no Baile de máscaras” consistiu em uma intervenção urbana do grupo Quandonde realizada em quatro cidades do Paraná em fevereiro de 2021, no período de carnaval, “em memória daqueles que, ao longo do último ano, partiram da folia que é a vida”.



Figuras 8,9 e 10 – “aPostes no Baile de máscaras”

O ato se utilizou da montagem em postes de foliões a partir dos apetrechos de carnaval que os integrantes tinham em casa. Em entrevista realizada com uma das integrantes do grupo, Juliana Liconti, essa foi uma das poucas atuações do grupo desde 2012 que não utilizou corpos humanos. Com várias outras atuações em momentos e mobilizações importantes, o grupo acredita que seu propósito em si, “agir o mundo que queremos” é político, embora suas inquietações não sejam exclusivamente relacionadas à macropolítica.

Vale destacar que a primeira morte de COVID-19 no Brasil foi noticiada na Quarta-Feira de Cinzas de 2020, a partir de quando foram iniciadas as providências para combater a doença. Até o final do ano passado, com a queda do número de mortos em todo o mundo, o carnaval de 2021 era a data mais esperada, sendo comparada às festas de fevereiro de 1919, após o fim da pandemia ocasionada pela gripe espanhola¹³.

¹³ Disponível em <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/apos-a-gripe-espanhola-o-pais-assistiu-ao-carnaval-da-euforia,a704b3acbd6a111e4ea4e60e15033427665x17g8.html>. Acessado em 10/08/2021.



Figura 11 – “O carnaval triumphante”

No entanto, a ausência de vacinas no Brasil, associada à ausência dos cuidados recomendados mundialmente, fez com que as férias e as festas do fim do ano de 2020 até o carnaval de 2021 fossem fatores importantes para que o país chegasse ao pico, com mais de quatro mil pessoas mortas por dia em abril e quinhentas mil pessoas mortas em todo o período em junho de 2021:



Figura 12 – Número de casos e mortes de Covid-19 no Brasil

O perfil “Brasil Fede Covid” no Instagram¹⁴ foi criado em dezembro de 2020 com o propósito de denunciar confraternizações ilegais entre os brasileiros à polícia e ao Ministério Público. Hoje possui 482 mil seguidores e incluiu em seus objetivos o combate às *fake news*, inclusive relacionadas à vacinação.

Considerações finais

Pode-se notar, das quatro performances selecionadas realizadas durante a pandemia no Brasil, manifestaram o luto, a ética em relação ao número de mortos de COVID-19 e às inúmeras perdas sofridas pelos que sobreviveram. Em que pese isso pareça mais uma não ação, ela é uma ação, e sua potência se revela exatamente nesse paradoxo. O luto, em si, é a própria luta, diante de um projeto fascista e neoliberal de necropoder. Diante de uma “economia que tem que continuar”, parar é revolucionário, ainda que a maioria esteja trabalhando ainda mais e em condições mais precárias, agradecidos por não ter perdido o emprego em um cenário cada vez pior. Diante do que se achava que seria um “mero resfriado”, reconhecer e lamentar o corpo frio morto previsto pela ciência é radical. Portanto, as performances destacadas constataam que existe movimento na pausa (LEPECKI), há reparação e reparagem no ato de reparar (EUGÊNIO e FIADEIRO), e a ausência de consequências macropolíticas decorrentes desses atos micropolíticos não os tornam menos importantes, pelo contrário, produzem “certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto no qual se produzem. Entre outras coisas, podem provocar reconexões que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes” (CABALLERO, 2016, p. 113). Ou ainda, desenvolve “‘zonas de desconforto’, onde o sentido se move” (FABIÃO, 2008, p. 239 apud FISCHER, 2017, p. 8).

Porém, cabe mencionar alguns questionamentos éticos, estéticos e políticos que orientem os próximos passos dessa investigação. O primeiro é: como se dará essa micropolítica da paragem para depois da pandemia, quando os mortos voltarem a ser os mesmos que antes, negros, indígenas, mulheres, idosos?

O segundo questionamento tem a ver com o espaço privado e o meio virtual, que se apresentaram mais do que uma condição do momento; afinal, tanto o espaço público como o meio presencial também foram utilizados. O que esses ambientes privados e virtuais apresentarão como materialidade e estratégia de ação após a pandemia, se é que ela findará?

¹⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/brasilfedecovid/>. Acessado em 14/08/2021.

O terceiro questionamento diz respeito ao corpo e à presença, fundamentais para a performance. Nas manifestações aqui apresentadas, embora quase todas tenham se utilizado de corpos, eles foram transmitidos pela internet, sincronamente ou assincronamente. Ou seja, mais avatares que carne e osso. Como sentimos mais ou menos essa presença de corpos à distância, mediados por uma tela, restritos ao audiovisual?¹⁵

Por fim, o quarto questionamento é quase epistemológico: com a velocidade e a intensidade dos acontecimentos da crise humanitária, incluída a precarização da cultura e a polarização política, até quando artistas resistirão para converter espectadores em “participantes ativos de um mundo comunitário” (RANCIÈRE, 2010, p. 20)? Qual linguagem restará para articular uma “percepção partilhada da situação” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016)?

Referências Citadas

CABALLERO, Ileana Diéguez. Articulações liminares/metáforas teóricas. *Cenários liminares: Teatralidades, performances e políticas*. Uberlândia, EDUFU, p. 35-55, 2016. Disponível em https://www.academia.edu/32142824/Cenarios_liminares_teatralidade_performance_e_politica. Acessado em 02/12/2020.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3ª ed. New York: Routledge, 2017.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos – crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 1, p. 01-20, fev. 2020. ISSN 2237-2660. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92575>. Acessado em 05/12/2020.

DOMENACH, J. M. *A propaganda política*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

DOWBOR, Monika; SZWAKO, José. Respeitável público...: performance e organização dos movimentos antes dos protestos de 2013. *Novos estud. - CEBRAP*, n. 97, p. 43-55,

¹⁵ Sobre o tema, Dias comenta: “A performance presentifica a verdade do corpo naquilo mesmo que este tem de abissal e contraditório, hieróglifo não-redutível a uma representação unívoca. Pensar uma *hermenêutica* da presença se mostra, assim, como uma possibilidade futura: o corpo, matriz de significados, se faz arte – lugar de passagem, de tensões, de epifanias possíveis de sentido e significado, capaz de apontar para o irrepresentável e, ao invés de apagá-lo, negá-lo, o abarcar em uma luta (*Urstreit*) que é também um êxtase. Produção poética sim, mas no sentido da *poiesis* heideggeriana: capaz de produzir sentidos, aberta à compreensão e à interpretação, em sentido hermenêutico (Heidegger, 1977)” (DIAS, 2020, p. 11).

2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 fev. 2017.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. O encontro é uma ferida. *Conferência-performance* (Secalharidade). Lisboa: Culturgest, 2012.

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. 2017. Doutorado em Pedagogia do Teatro [Tese]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-093806. Acessado em 21/05/2010.

FOGLIA ROMERO, Efraín. *Arte en la MediaCity*. 2013. Doutorado em Artes [Tese]. Facultat de Belles Arts da Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013. Disponível em <http://hdl.handle.net/10803/132318>. Acessado em 19/07/2020.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas*. Contemporânea, ed. 20, vol. 10, n. 2, 2012, p. 178-193. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf. Acesso em 30. jun. 2020.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

LEPECKI, André. *Movimento na pausa*. Trad. Ana Luiza Braga. Texto nº 147. Pandemia Crítica. Disponível em <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em fev. 2021.

MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J., eds. *Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia* [online]. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora FIOCRUZ, 2021, 221 p. Informação para ação na Covid-19 series. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320>.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. *Movimentos sociais como acontecimentos: linguagem e espaço público*. Lua Nova, n. 72, p. 115-142, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O Espectador emancipado*. 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROSSI, Frederico M. *Conceptualizing strategy making in a historical and collective perspective*. New Orleans: Tulane University, 2015.

TATAGIBA, Luciana. 1984, 1992 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil. *Política e Sociedade*, vol. 13, n. 28, p. 35-62, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. O violento silêncio de um novo começo. Trad. Fernando Marelino e Chrysantho Sholl. In: Vários autores. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo. Carta Maior, 2012.

Maria Julia Pascali¹
Maria Cristina Campos²
Aline Santana Lobo³
Jessica Lins⁴
Márcio Vieira⁵
Tadeu Ribeiro⁶
Vera Lucena⁷

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.24

Resumo: *Communitas já!* une artistas e técnicos na reflexão sobre o processo de criação coletiva para a concepção e realização de uma peça radiofônica, invocando e vivenciando o sentido de *communitas*, sugerido por Victor Turner. Concebida como obra aberta, a composição dramaturgical, realizada por vias remotas, propõe uma vitalidade social ao acolher saberes da cultura e natureza do cerrado em diálogo com sonoridades contemporâneas e áudios documentais.

Palavras-chave: *Communitas*; Peça Radiofônica; Co-Criação; Sincronicidade e Expressão; Estado de Presença .

Abstract: *Communitas now!* unites artists and technicians in the reflection on the process of collective creation for the conception and realization of a radio play as an open work, invoking and experiencing the sense of *communitas*, suggested by Victor Turner. Conceived as an open work, the dramaturgical composition, performed by remote routes, proposes a social vitality by welcoming knowledge of the culture and nature of the cerrado in dialogue with contemporary sounds and documentary audios.

¹ <http://lattes.cnpq.br/4860951190902334>

² <http://lattes.cnpq.br/2105375810625827>

³ <http://lattes.cnpq.br/5328967076327746>

⁴ Escola Superior de Artes Célia Helena

⁵ Universidade de Brasília - UNB

⁶ Universidade Estadual de Goiás - UEG

⁷ Faculdade Cândido Mendes

Keywords: *Communitas*; Radiophonic Piece; Co-Creation; Synchronicity and Expression; Presence State.

Para começar

Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura. (TURNER, 1974, p. 155).

Diante de situações-limites – pandemia e distanciamento social, desgoverno e desrespeito às expressões – o **estado de presença** se manifesta e se faz mais necessário. Vivenciar o sentido de *communitas*, sugerido por Victor Turner (TURNER, 1974, p. 118-120, p. 125-127, p. 130, p. 137-138, p. 152-159, p. 160-163), traz uma qualidade existencial, que abrange a totalidade do ser humano, em sua relação com outros seres humanos totais. Aqui as pessoas pulsam num sentido de igualdade, as separações sociais se desmancham e as licenças de expressão se ampliam. Experimentam-se e constroem-se, assim, percursos civilizatórios alternativos, em configurações socioculturais e abordagens de viver criativas e solidárias, onde o diverso e o uno são facetas indissociáveis de uma ampla dimensão e compartilhamento de vida.

Communitasjá! une artistas e artes para apresentar processos de criação interativa, inclusiva e coletiva na realização da peça radiofônica *Purino, o Menino que quer ser um Super-Herói!* (LUCENA, 2020.) As perspectivas aqui apresentadas nos colocam em um importante diálogo com a inclusão, trazendo também uma aproximação e colaboração direta com pessoas neuroatípicas, presentes neste trabalho, ressaltando a importância conjunta, colaborativa, artística, profissional e individual ao acolher, incluir ideias e construir espaços para uma comunidade mais diversa e criativa.

Em 2020 e 2021, frente à pandemia, a humanidade se percebe unida, globalmente, na luta pela sobrevivência, o que acentua a percepção do estado de *communitas*: estamos todos iguais. A convivência da espontaneidade e imediatidade da *communitas* com o caráter jurídico e político da estrutura tem uma efêmera duração. As desigualdades econômicas e raciais se acentuaram, e as relações livres entre os

indivíduos despertadas no início da pandemia se transformaram em relações sociais e normas incorporadas à estrutura. Esta agarra e se defende, acirra aquilo que há de pior em termos de competição, individualidade, falta de ética, falta de humanidade e políticas antiecológicas, resultando em um inaceitável número de mortos, e os instrumentos de salvação da humanidade – as vacinas – viraram objeto de monopólio de poder, por exemplo.

Esta situação nos instiga a uma escuta coletiva para que novas formas sociais incorporem o sentido harmônico de união manifesto no Cosmos e na Natureza, desde as curvas concêntricas das galáxias, às migrações das aves em bando, os calendários, as proporções dos corpos, vasos de cerâmica e cestarias, os flocos de neve – em tudo se revela o padrão áureo da harmonia dos opostos. Há necessidade de se estabelecer uma nova vida individual e coletivamente com proporções áureas, experimentadas e forjadas, agora, no presente estado de *communitas*.

Os limites a que fomos submetidos podem ganhar dimensão de zonas de contato que geram potências criativas. Aquilo que pode parecer uma separação na verdade são pontos de união. A harmonia presente nas formas naturais e cósmicas, das quais nos distanciamos como seres humanos ansiosos e apartados, gritam por se manifestarem como as ondas do mar, a margarida e as asas do pavão. O padrão Cósmico é baseado na unidade da diversidade e no sentido de compartilhar, conforme nos ilustra fartamente o livro *O Poder dos Limites* (DOCZI, 1990, p. 3-5, p.25-28, p.75-77, p.83, p. 92, p. 140-141).

Criações e expressões artísticas, baseadas no compartilhar, invocam o sentido de *communitas*. O campo está fértil para que se instaure uma aventura interdisciplinar e de inclusão que absorve metodologias e produtos de integração e participação.

Segundo Victor Turner (1974), nós vivemos entradas e saídas no mundo da *communitas*, em uma situação de igualdade, onde as diferenças sociais desaparecem. Então, no percorrer de nossa vida, penetramos e saímos desse mundo da *communitas*. Encontramos um novo significado para nossa pessoa e o mundo ao redor, voltamos ao mundo da estrutura social; saímos num rito de passagem e reentramos nesse mundo social num novo rito de retorno que é um início, ao mesmo tempo; e nos transformamos dentro desse estado.

Victor Turner trata os termos *estrutura* e *communitas* como dois campos de possibilidade de vida dentro das relações na sociedade. O da *estrutura*, no qual a maior parte do tempo nós vivemos e em que a maior parte das relações se dá, organizadas por

instituições, classes sociais, posições, ações, relacionamentos, ou seja, dentro de um campo formal, é onde são criados os valores que nos guiam, e os julgamentos que nos diferenciam e nos apartam. O de *communitas* é onde nos reconhecemos como iguais ou deslocados desse eu, onde podemos nos perceber enquanto espécie, seres andróginos, vivendo num estado de transição, ao qual têm acesso iniciantes ou iniciados pelo rito de passagem.

Nesse lugar as pessoas pulsam num sentido de igualdade no qual as diferenças desaparecem e as licenças de expressão são mais amplas.

Composição Dramatúrgica

A história da nossa [peça radiofônica](#) propõe um futuro que todos queremos. Em uma cidade ideal, um menino passa pela vivência de sete leis para realizar seu ritual de passagem aqui na terra.

“O menino que quer ser Super-Herói!! Uma radionovela que se passa no adiantado do terceiro milênio!
A história acontece na cidade de Sutileza e conta as aventuras de Purino! O menino que quer ser Super-Herói!
Um Super-Herói!
E tem muito mais!
Purino sonha com a Liga dos Super-Heróis do Cerrado e seus ensinamentos!
As músicas da banda, o tropel dos cavalos, o canto dos pássaros e outras lembranças preenchem a vida dos habitantes de Sutileza!
Vamos acompanhar as aventuras de Purino!” (LUCENA, 2021.)

Mais do que um aparelho de emissão, o rádio é um aparelho de comunicação. A linguagem para rádio tem uma gramática expressiva específica, que inclui música e literatura, mais ainda, é o som trabalhado.

Você, pequena caixa que trouxe comigo
Cuidando para que suas válvulas não quebrassem
Ao correr do barco ao trem, do trem ao abrigo
Para ouvir o que meus inimigos falassem
Junto ao meu leito, para minha dor atroz
No fim da noite, de manhã bem cedo
Lembrando as suas vitórias e o meu medo:
Prometa jamais perder a voz! (BRECHT, 2000, p.272)

Em 2020, surgiu a possibilidade de realização de uma radionovela. A partir dos princípios de *communitas*, nos dedicamos aos estudos e aos atributos para uma

composição dramaturgica, articulando assessoria de texto, [audições](#) de peças radiofônicas e [novelas radiofônicas brasileiras](#), escolha do elenco e equipe técnica, pesquisa dos métodos e equipamentos para gravação em modo virtual, criação de equipe de cenário sonoro, gravação e tratamento de sonoridades, levantamento de áudios documentais, [audiotecas](#), [banco de efeitos sonoros](#), [sons de aves](#), assessorias de saberes técnicos, culturais e ecológicos, ilha de edição, soluções técnicas e criativas para montagem e edição.

Formou-se uma equipe de artistas, educadores e estudantes, cada um, com seu potencial, saber e expressão, ocupando seu espaço numa grande roda. A criação coletiva e colaborativa integra literatura, festas tradicionais, cultura popular, dança, teatro, cinema, luteria, edição de mídias e novas tecnologias.

A realização se concretiza, principalmente, pelos meios virtuais, e a reunião das especialidades de cada participante configura a transdisciplinaridade e a constante interatividade do processo.

Nosso embasamento partiu dos artigos do livro organizado por George Bernard Sperber (1980), *Introdução à peça radiofônica*, na busca dos áudios das peças alemãs – *Hörspiel* – de um século atrás, de [criadores](#) de obras sonoras como [Mauricio Kagel](#), [Günter Eich](#), [Leopold Ahlsen](#), [Orson Wells](#), das [radionovelas brasileiras](#) e das [peças](#) e propostas didáticas de [Bertold Brecht](#) (em relação ao papel democratizante de dar voz ao ouvinte da rádio. (Aliás, o primeiro texto didático de Brecht, de 1929, toma como partido a comunicação via rádio, [O Voo sobre o Oceano](#).) Outro guia foi a obra *A Voz do Silêncio*, exposta por H.P. Blavatsky (2020), numa tradução belíssima de Fernando Pessoa, que revela as Sete Chaves de Ouro.

Assim, para nossa composição dramaturgica, foi importante construir uma equipe de Cenário Sonoro, convidada a preencher o esqueleto do texto com elementos sonoros que apresentam os saberes locais, da natureza do cerrado e da cultura de Pirenópolis (GO), combinados com sonoridades e valores contemporâneos ([Parque Diversom](#)). Importante notar que, neste momento de pandemia em que festas e manifestações comunitárias tradicionais estão com o seu exercício suspenso, em prol do grande rito de passagem que a espécie humana está vivendo, estas sonoridades se revelam como âncoras, um conforto para a memória coletiva, para os corações abalados diante do desconhecido futuro da comunidade.

O texto foi se configurando na interação entre autoria, ambientes e sonoridades sugeridos pela equipe. A maneira de trabalho de grupo, ao modo de *communitas*,

integrando as habilidades e saberes de cada participante, se alia ao conteúdo do texto dramaturgico. Na cidade ideal de Sutileza, onde nossos desejos de um futuro solidário e aprazível se manifestam, vive um menino que, para seu crescimento como ser humano íntegro, passa por sete leis de iniciação, dentro de um ambiente que traz vozes das memórias e saberes da comunidade e dos participantes entrelaçadas.

Também na elaboração deste texto de reflexão adotamos as premissas de acolhimento de concepções e linguagens, pontos de vista e referências culturais diversos, deixando transparente e inclusiva a diversidade, ao modo de *communitas*. Assim, tanto os saberes da perspectiva pessoal, via depoimentos, como da perspectiva da pesquisa, com suas expressões próprias, são acolhidos na confecção deste texto, acreditando na unidade da diversidade.

Perspectiva da Circularidade

Afinal de contas, quem são as pessoas que participam do projeto da peça radiofônica que ora trazemos como exemplo de possibilidade em tempos em que o distanciamento físico se faz tão importante? Somos um grupo com pessoas distintas, com experiências diversas, somos sujeitos históricos, idiossincráticos, com vivências pessoais, familiares, acadêmicas, profissionais também diversas. Segundo Bordieu, há uma esfera social, que se inscreve em nós, que compartilhamos, ressignificando-a (2007, p. 182). Nesse contexto, o processo aqui vivenciado de forma coletiva passa a ser uma ferramenta simbólica de construção em que impulsos individuais e coletivos são alavancados, revistos e fortalecidos num contexto de resiliência.

Há algo que nos toca e que é anterior à ideia desse projeto: o anseio de estarmos juntos, numa experiência coletiva que nos proporciona trocas e estado de presença. Tal estado favorece a percepção sutil, a liberdade, a criatividade, as parcerias e interações. Podemos pensar que esse é um espaço-tempo de vida comum: sem certo, errado, onde a ênfase é a comunhão e a relação com outros seres que também são inteiros. Esse ponto de encontro é um momento limiar onde nos situamos “dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social” (TURNER, p 98, 2013). É um espaço único, colaborativo, em que a co-criação é a chave que reúne autoria, direção, elenco, cenário sonoro, montagem e edição de áudio. É essa presença que dá sentido e significado ao *fazer*, nos dá propósito e vontade. É aí também, que podemos nos sentir como iguais, onde não há distinção, mas complementação. Onde o que fazemos não passa estritamente pelo pensamento ou raciocínio, mas também pelos sentidos e por sensações que não

explicamos logicamente pois o que conecta, é a Sincronicidade e Expressão, a intuição, a memória: uma percepção mais refinada de si mesmo e do outro.

As ações coletivas e solidárias podem ser entendidas “como o modo pelo qual um grupo desenvolve maneiras de canalizar energias comuns e dedicar o esforço com um senso de determinação” (TURNER, p.07, 2013). As vivências e práticas realizadas coletivamente no projeto da peça radiofônica têm como base: trocas, partilhas de saberes e ações, além do envolvimento da comunidade.

Mesmo de forma virtual – um aprendizado desafiador – nosso caminho nesse processo perpassa pela ideia de encontro entre pares onde se percebe uma circularidade quanto ao posicionamento de seus partícipes, onde um se coloca ao lado do outro, com força e ao mesmo tempo, suavidade: força, porque a comunhão de ideias e ações, potencializa o que se faz em grupo; suavidade, porque no fazer coletivo há soma, e o caminho fica mais leve. Faz-se necessário uma escuta sensível, onde as diferenças são respeitadas e todas as vozes são importantes

(...) a atitude requerida para a escuta sensível é a de uma abertura holística. Trata-se de entrar numa relação de totalidade com o outro tomado em sua existência dinâmica. Uma pessoa só existe pela existência de um corpo, de uma imaginação, de uma razão, de uma afetividade em permanente interação (BARBIER, 2007, p.98).

Quando um grupo de pessoas está posicionado na forma circular, favorece-se a comunicação e ajuda mútua, o olhar de um se aproxima do olhar do outro e todos podem participar. A roda, com sua estrutura e movimento, simboliza a criação e movimentação contínuas. É o movimento da vida.

O círculo é considerado uma forma geométrica sagrada, representando a eternidade, a perfeição e a divindade. A forma circular não tem princípio nem fim, por isso se aproxima da representação do divino. O formato circular é símbolo de integração em diversas religiões ancestrais e atuais, sempre relacionado a totalidade e integralidade humana e espiritual (LOURENÇO, p. 38, 2019).

Para realização da peça radiofônica utilizamos a [Mandala Coletiva](#) em Movimento - Eu Sou Um Outro Você para sintonizar todas as linguagens e participantes. É um treinamento para criação coletiva com percepção e adoção de uma atitude onde se exercite: estado de presença, democracia, cidadania, autoestima, sociabilidade e novas postura e visão diante do planeta e de todos os reinos. A Mandala Coletiva é

uma prática de integração comunitária que congrega rito de passagem e arte; e traz a proposta de vivenciar a *communitas* na relação do eu com o outro, em um estado de atenção plena onde liminaridade e estado de presença se fundem e potencializam a criação coletiva.

Estamos vivenciando uma imbricação de valores oriundos de dois paradigmas. Como seres criativos, produtores de informação, somos convidados a decifrar os valores relativos tanto ao Velho quanto ao Novo Paradigmas e a tomar posição consciente frente aos signos e sua emissão. Diante do conhecimento dos valores característicos de cada Paradigma podemos fazer um perfil mais acurado dos preceitos que norteiam nossas propostas e ações. Observando como são concebidas as propostas, como se dão as relações entre pessoas, temas e expressões, o relacionamento com a produção e a difusão dos trabalhos, tomamos consciência de quais valores estão nos regendo.

Através de treinamentos e autoconhecimento, tornamo-nos mais conscientes a respeito dos signos que estamos gerando e do efeito que estes signos provocam em nós mesmos e na obra que criamos. Escolhemos atuar na construção dos valores do Novo Paradigma, contribuindo, assim, de forma criativa, efetiva e responsável na construção do modo de vida do Terceiro Milênio.

É nessa forma circular que notamos a importância dos ciclos, da natureza, da roda da vida, da ancestralidade. Na história, Purino, um garoto de 9 anos, sonha em se tornar um super-herói, busca seus ensinamentos, e trilha uma jornada de autoconhecimento. A heroína que conduz Purino no percurso de autodescoberta é a Super Pequi, uma figura emblemática que representa um fruto sagrado de cor vibrante, que nutre e cura.

- Meu nome é Super-Pequi. E toda vez que você ouvir esse sinal, quer dizer que estou por perto. Sou da Liga dos Super-Heróis, sou da Liga do Cerrado. Você conhece a minha flor. O meu poder está em encantar, é assim que me defendo e que protejo a todos. O meu óleo tem também propriedades medicinais, e é utilizado para pele e até para tratamento do câncer! O meu fruto tem um sabor peculiar. O pessoal adora comer arroz com pequi, frango com pequi... A beleza das minhas flores, faz crer que quem habita essa árvore é uma entidade que tem poderes especiais. (LUCENA, 2021.)

O pequizeiro, árvore cerratense, representa também a conexão com os antepassados. Há uma lenda contada por camponeses Geraizeiros sobre a origem do pequi que ressalta a relação entre o cerrado e a vida dos que nele vivem.

Segundo as narradoras da história, no fim da escravidão quando os capitães do mato encontraram o último quilombo, morreram muitos homens, mulheres,

jovens e crianças. Neste quilombo havia uma jovem audaz que estava grávida e conseguiu fugir por entre os gerais do cerrado. Embora tenha corrido por dias e noites sem parar, acabou morrendo aos pés de uma árvore infrutífera. Seu corpo em decomposição transformado em húmus trouxe fertilidade a essa árvore, o pequizeiro, que passou a nutrir toda a comunidade com seus frutos perfumados e saborosos. Esse é um fruto sagrado para a comunidade que os remete aos antepassados, agrega as pessoas no trabalho de colheita coletiva e os acolhe sob sua sombra nos festejos em honra a Nossa Senhora da Conceição (VERAS, MUNIZ, OLIVEIRA, 2019, p. 6).

A Arte fortalece em nós o sonho, a esperança e a humanidade. Então, uma peça radiofônica que alcança as pessoas em suas casas, através do veículo da rádio, pode despertar lembranças que preenchem a vida com sonoridades do cotidiano do interior do Brasil, tais como água de bica e riachos, o canto de pássaros como saracura ou seriema, o vento... Referência ao uso de plantas medicinais como a babosa, alimentos como empadão, queijo fresco, colher o que se come – todas essas *imagens sonoras* podem fazer aflorar sensações e lembranças, num momento em que nos isolamos, em função da pandemia. Essas memórias tanto se voltam para ações e hábitos forjados ao longo da vida quanto, simplesmente, na reminiscência do passado, de diferentes temporalidades e lugares. Isso representa alargar os próprios horizontes e realizar um importante trabalho: o de lembrar (BOSI, 2004) e dar voz às pessoas, suas comunidades e histórias (BENJAMIN, 1987). As memórias coletivas representam a convergência de memórias individuais (HALBWACHS, 1990). Essas práticas vivenciadas de forma conjunta, tanto compõem a memória social, quanto constroem as sociabilidades do cotidiano. Por isso trazemos para a peça radiofônica lembranças do cerrado que nos cerca das festividades e [encontros](#).

Nosso processo criativo e de trabalho perpassa a ideia de coletivo e circularidade: roda da vida, da natureza, da ancestralidade, da espiritualidade, a mandala, onde as pessoas podem se conectar, partilhar ideias, possibilidades, para *re-unir* indivíduos num grande abraço através das ondas do rádio.

Perspectiva da Malha Criativa

Pesquisa e criação são processos inseparáveis pois, ainda que haja tendência a desmembrá-los, os sistemas cognitivo e afetivo formam uma única estrutura, ambos são construções do conhecimento. Podemos identificar a pesquisa do artista em seu momento criativo quando ele reflete sobre princípios afetivos ou quando questiona resultados ou propostas estabelecidas. “A função fundamental da pesquisa acadêmica

é a de produzir novos olhares sobre os objetos artísticos, sobre suas histórias, seus procedimentos e, finalmente, sobre suas conexões com outras práticas culturais” (CARREIRA, 2012).

Para pensar o processo criativo de uma peça radiofônica – uma obra coletiva por excelência – há o conceito de “malha”. Na verdade, é preciso, antes, referenciar um outro conceito, o de “linha”. Uma malha criativa pode ser vista como o entrelaçamento de linhas, percursos, movimentos, contingências.

Mas porque pensar com linhas?

Um motivo é considerar a dinâmica e o fluxo dos acontecimentos, o aspecto relacional da vida. Um organismo visto como algo fechado nos limites de uma membrana já estabelece um “dentro” e um “fora”; torna-se necessário definir um meio ambiente onde o ente se encontra, e daí surgem todas as dificuldades advindas dessa divisão. Porém, se considerado como uma linha, não faz sentido falar de interior ou exterior; organismo e meio ambiente estão no mesmo espaço. A vida, em vez de circunscrita a um limite, agora acontece ao longo da linha; é possível enxergar movimento – velocidades –, perceber direções e localizar posições (INGOLD, 2015). Há que se fazer uma distinção entre linhas de fluxo e de conexão. Essas últimas apenas ligam elementos – coisas, fatos, números – enquanto as de fluxo mostram um percurso, evidenciam um movimento, a ação de forças, o caminho de uma ideia. Essas linhas perpassam dimensões: acontecimentos são desenhados no espaço numa linha do tempo, linhas de ação agem sobre materiais a partir da linha do pensamento, sensações e sentimentos se equilibram sobre linhas melódicas. Linha de movimento – percursos – são afetadas pelas contingências do campo de manifestação – linhas de força, daí resultam os acontecimentos. Linha de vento carregam sementes, linhas metodológicas desenham ideias, linhas escritas inventam história; ou seja, linhas são acontecimentos.

A vida pode ser vista como uma malha, tramada com linhas de acontecimentos. Imaginar uma linha isolada, sem nós de junção ou entrelaçamentos, é uma abstração, um corte no caos na busca por um conceito. Linhas coexistem entrelaçadas. Encontros formam pontos, nós; atividades coletivas, emaranhados. Na medida em que se sucedem, pontos, laços e elos formam malhas estendidas no tempo. Como rios que se misturam, não é mais possível falar de uma única linha, mas do tecido formado – não obstante, cada linha terá ainda em si todos nós como referência do ocorrido. Pensar a vida com malhas e tecidos permite acompanhar trajetórias e, ao mesmo tempo, vislumbrar um plano de acontecimentos, um sentido coletivo a nortear movimentos.

Ao longo dessa narrativa, vamos encontrar os meandros da malha criativa radiofônica, os nós formados, as cores bordadas, a textura encontrada. Podemos identificar quatro “linhas mestras” nesse tecido: a linha da Regência, da Atuação, do Cenário Sonoro e da Edição. Cada uma dessas, por sua vez, é formada por outras linhas que, unidas, formam acordes. A coordenação das interações entre as linhas é feita pela linha de regência – Maria Julia Pascali dirige os atores, coordena o Cenário Sonoro e acompanha a tarefa de edição, além de estar em contato constante com a linha autoral, costurada por Vera Lucena. A linha de atuação enfrenta uma contingência que molda seus resultados: devido à pandemia, as gravações/atuações têm que ser feitas à distância, individualmente, criando dificuldades que exigem soluções criativas. O Cenário Sonoro é o nome dado ao coletivo que trata da ambiência da peça, da sonosfera. Aline Santana Lôbo, Maria Cristina Campos Ribeiro e Marcio Vieira têm encontros semanais com Maria Julia Pascali, Vera Lucena e Tadeu Costa – técnico responsável pela linha de edição. A linha de edição, por fim, dá forma às propostas surgidas no cenário sonoro, após sucessivas interações que formam a malha criativa.

O trabalho da linha do Cenário Sonoro é criar as imagens sonoras, envolver com sons a imaginação do ouvinte, moldar o espaço virtual dos acontecimentos. Trabalhar apenas com a audição é uma tarefa inusitada nesses tempos em que imagem – visual – é tudo. Quando o som é o único canal de interação com o público, a criação é levada a (re)descobrir técnicas e formas de esculpir as imagens sonoras – o aprendizado é constante no grupo.

Algumas diretrizes foram trazidas para balizar o trabalho. Uma delas foi a cultura de Pirenópolis – cidade onde será apresentada a peça em uma rádio local – para o centro do enredo. A cidade fictícia – Sutileza – está no avançado do tempo, mas têm em comum uma população do mesmo tamanho, o contato com a natureza e hábitos similares. Para tanto, buscou-se introduzir marcas sonoras (SCHAFFER, 2001) – a voz de locutores conhecidos, registros de histórias contadas por pessoas icônicas, a sonoridade das festas, entre outras –, sinais sonoros – canto de pássaros, sons da natureza, tropel de cavalos, além de situações familiares aos pirenopolinos.

O entrelaçamento do Cenário Sonoro é constante e feito por ciclos de tentativas, provas e rascunhos com a linha diretiva e a de edição. A proposta é, por meio desse processo de aprendizado, encontrar uma metodologia de trabalho, pois a intenção é produzir muitos capítulos para finalizar a peça.

Perspectiva da Memória

Posicionar-se diante do cotidiano com seus dons e realçar as melhores qualidades é um dos desafios de se colocar em um trabalho coletivo em que cada pessoa, dentro de seu processo individual, contribui para o todo. Viver comunitariamente, mesmo que de maneira virtual, pressupõe o convívio com pensamentos, habilidades e experiências diversas, que são potencializadas pelas ações a que nos propomos a desenvolver, no caso, com foco na construção das histórias e das sonoridades da peça radiofônica.

A peça, que surgiu a partir do texto de Vera Lucena, traz a cidade ideal, *Sutileza*, e um menino chamado Purino, um neófito, que para ser um herói precisa vivenciar as leis naturais em busca do seu próprio eu. A partir da reunião de artistas, pesquisadores e músicos foi criado um grupo chamado Cenário Sonoro, para a comunicação entre os envolvidos e para oportunizar encontros virtuais. Esses momentos de encontros foram também uma forma de trazer alívio para tempos difíceis.

O espaço virtual, com suas limitações e expansões, é o grande cenário dessas histórias que se entrelaçam. O enredo sugere um trabalho sobre si mesmo – é preciso ouvir o outro para se sintonizar. A história e a própria vida se fundem no processo de busca de sons significativos para o campo de um cenário sonoro da obra em questão: abrir a audição para uma escuta que traz sentidos coletivo. Esta pesquisa se revela em uma biblioteca sonora com diversos sons da tradição local, da natureza, tecnológicos, entre outros.

A peça radiofônica agrega vários especialistas, em uma visão colaborativa e de maneira voluntária, na construção do texto dramatúrgico e sonoro com uma escuta sensível para as manifestações e referências de uma comunidade tradicional. Para Turner, a cultura se sustenta em práticas concretas de gente que celebra a vida na sua plenitude (2013, p. 9). Esta experiência social é uma forma de minimizar o isolamento social.

O local de inspiração para a ambientação da peça radiofônica é uma pequena cidade de quase 300 anos: Pirenópolis, em Goiás. Fundada em 1727, surgiu no período minerador, quando os bandeirantes faiscavam os rios em busca de ouro. A cidade está situada no centro do Planalto Central, nas encostas da Serra dos Pireneus, onde se concentram nascentes de rios que correm para o norte e para o sul do país, e integra o bioma Cerrado, cercada de belezas naturais ímpares. Mantém, até a atualidade, um conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico marcado culturalmente por características coloniais. Os calçamentos das ruas, por exemplo, são de pequenos

paralelepípedos de quartzito, resultantes de rochas retiradas das encostas dos morros.

A cidade possui um calendário demarcado por festas tradicionais seculares. No período natalino acontecem as rezas de presépio, seguidas das folias de Santos Reis. A Semana Santa é celebrada com procissões, missas e rituais recheados de músicas cantadas em português e latim pelo [Coral Nossa Senhora do Rosário](#). A maior festa da cidade é a [Festa do Divino e foi registrada pelo Iphan como Patrimônio da Cultura Imaterial](#). Esta festa contém outras festas: as [Cavalhadas](#), as Novenas, as [Pastorinhas](#), a [Congada](#), as [Folias do Divino](#), os [Mascarados](#), os Reinados e Juizados, as Cavalhadinhas. As centenárias [Banda de Música Phoenix](#) e [Banda de Couro](#) se fazem presentes com a musicalidade festiva, além dos marcos sonoros como fogos, tiros de toco e repiques de sinos.

A esse conjunto de elementos sonoros, que criam a ambiência festiva das celebrações do Divino, agregam-se danças, coreografias, autos e representações, que foram incorporados à programação ao longo do tempo e tem modos de inserção na festa. (IPHAN, 2017, p. 105).

Os rituais das festas e as vivências culturais compõem a vida social pirenopolina, envolvendo ação e produção de um lugar que dá sentido à própria vida. Julho é marcado pela [Festa da Capela do Rio do Peixe](#), [Romaria em louvor à Santana](#) e pela [Festa do Morro dos Pireneus](#), no período da lua cheia. Em outubro tem o aniversário da cidade. As serestas e as serenatas também fazem parte do cenário da cidade. As sonoridades produzidas pela comunidade demarcam identidades e se configuram como possibilidades de escuta ativa, inseridas na peça radiofônica trazendo um sentido de pertencimento para aqueles que vivenciam a cultura local.

Desde março de 2020, os rituais festivos e os marcos sonoros da cidade de Pirenópolis (GO), foram quase silenciados, por vezes reduzidos em participação a pequenos grupos e/ou transmitidos em redes virtuais. A proposta de refletir e encontrar as sonoridades da comunidade foi uma forma de presentificar as representações simbólicas e espaciais expressas por meio desses sons. A escuta dos sons tradicionais dessa peça radiofônica traz pulsações que completam o movimento interrompido devido ao distanciamento social. Em prol do grande rito de passagem da humanidade, essas festas locais cederam espaço. Abre-se um campo de renovação e revitalização das práticas sociais.

Perspectiva da Autora

“O projeto *Communitas Já!* me traz uma oportunidade de superação e integração. Como responsável pela história *Purino, o menino que quer ser um Super-Herói!*, atendi à proposta de obra aberta para o tratamento do texto e entendi que todos poderiam ajudar a enriquecer a trama e os diálogos já existentes. E, ainda, depois da estreia, poderemos acolher a voz da comunidade que nos ouve, sem perder a essência real.

Conheci o adolescente Alexandre como meu colega no curso de Pilates. Ele era muito desanimado para fazer a aula e dizia o tempo todo que queria ser o *Super-Homem da Capa Dourada*. Neste mesmo período, li *As 7 Leis Espirituais dos Super-Heróis*, de Deepak Chopra com seu filho. Inspirada por estas leis e no meu colega, em 2015, escrevi, em prosa, a história de Purino.

Purino é um menino que tem o grande desejo de ser um Super-Herói, o que só poderá acontecer se ele seguir 7 Leis: equilíbrio, transformação, poder, amor, criatividade, intenção e transcendência. Ele descobre essa possibilidade quando sonha com a super-heroína, Super Pequi, que pertence à Liga do Cerrado, um coletivo de super-heróis que orientam Purino a atingir seu objetivo. E para isso acontecer, Purino passará por muitas aventuras!

Em 2019, tive um insight de transformar a história numa radionovela, e mencionei isso, no início de 2020, numa reunião de artistas da cidade. A aceitação foi imediata! Percebi o terreno fértil! Logo a pandemia chegou! O que fazer? Todos paralisados com a nova realidade!

Minha ligação com o rádio como veículo de comunicação é antiga. Há duas décadas estou à frente de um programa semanal na Rádio Comunitária, [Coepi com Você](#). (Coepi - Comunidade Educacional de Pirenópolis, ONG com 25 anos de atuação em Pirenópolis-GO).

No início da pandemia ficamos alguns meses fora do ar. Daí percebi que seria possível voltar ao programa, utilizando o áudio do aplicativo WhatsApp, a ilha de edição da Coepi e um pendrive.

Esse foi um sinal positivo de que o Projeto Radionovela ainda poderia acontecer! Outro sinal foi quando M. Julia Pascali abraçou esta ideia de uma forma muito especial. Como diretora geral juntou-se a mim e começamos a fazer a adaptação do texto. Ela me mostrou a necessidade de um cenário. Em que cidade acontece a trama? Quantos habitantes tem? Como é a vida neste local? Tudo isso deu uma robustez ao texto,

preencheu espaços vazios e trouxe a alegria de fazer existir uma cidade utópica e almejada por todos. A cidade de Sutileza, onde se passa a história, é o lugar que todos gostariam de morar, com seleção do lixo, energia limpa, fácil acesso nas ruas...

Os diálogos passaram a existir e foi aí que Julia me falou do Cenário Sonoro! Tinha mais! Além de atores e atrizes e da equipe técnica para edição, precisávamos também de um grupo de músicos-pesquisadores, para trazer vida à história.

Outro detalhe: todos estariam trabalhando como voluntários. A Coepi entrou com a infraestrutura da ilha de edição e com a cessão de tempo para veicular a radionovela durante o citado programa na rádio. Contamos assim, com 4 equipes: dramaturgia (Vera Lucena e Julia Pascali); Cenário Sonoro (Márcio Vieira, Aline Santana Lobo, Cristina Campos, Tadeu Ribeiro e Julia Pascali); técnica e edição de áudio (Tadeu Ribeiro, Marcus Raulisson, Edivaldo, Julia Pascali e Igor Zargov); e elenco (Felipe Rizzo, Tarsila Palma, Silvia Poggetti, Simone Favali, Jéssica Lins, Luah Galvão, Luiz Natureza, Julia Pascali, Solange Arruda, Mauri de Castro, Paulo Cabral entre outros). Nota importante: Felipe Rizzo tem 9 anos e nunca trabalhou com interpretação. É meu neto e aficionado por histórias de super-herói. O desafio de Julia aumentava ao considerar meu pedido para que ele fizesse o personagem de Purino.

Os encontros se dão on-line, trazendo novos desafios: mídias diferentes, falha da internet, horário adequado para o encontro de todos, ensaios e gravações. Utilizamos além do WhatsApp, as plataformas Zoom e Google Meet. Isso tudo já acontece há um ano! Todo o processo tem um tempo próprio e delicado!

Com a pandemia, as pessoas estão em suas casas, sem poder festejar a grandiosa Festa do Divino e Cavalhadas, que aconteceriam no fim de maio deste e do ano passado! Toda a cidade vive uma sensação de tristeza e melancolia! A Festa do Divino começou em 1819 e esse ano aconteceu de forma virtual.

E foi aí, que Julia teve uma ideia interessante: trazer para a radionovela os sons e as tradições da Festa do Divino e da Cavalhada. E é assim que a cidade de Sutileza é inspirada na fauna e flora do Centro-Oeste, com seus saberes, sons e festas, mais precisamente em Pirenópolis.

Decidimos apresentar a história em temporadas. A primeira temporada acontecerá até que Purino supere a primeira lei, com cerca de 12 capítulos. Para o lançamento, na rádio Jornal Meia Ponte, faremos uma celebração virtual, em outubro de 2021, com depoimentos dos que estão fazendo desse sonho uma realidade. Os

capítulos serão transformados em Podcasts, e ficarão disponíveis também nos sites <http://coepi.org.br> e <https://sincronicidadexpressao.com.br/>. “

Perspectiva do Montador

“Na minha formação, a participação em Pontos de Culturas foi essencial para me conectar com fazedores de cultura, artistas e realizadores audiovisuais que valorizam o processo e acreditam nas construções coletivas. Na Escola de Cinema Darcy Ribeiro tive a oportunidade de compreender melhor o ofício de montar imagens e sons e a pensar sobre o resultado de quando se colocam dois planos em sequência.

Em um primeiro momento, entrei nessa obra como observador. As demandas começaram a surgir, e minha familiaridade com produção audiovisual e experiência como montador de imagens possibilitou a minha participação no projeto. Eu já trabalho com M. Julia Pascali há um longo tempo. No processo de criação, o diálogo entre a montagem e a direção é essencial. Eu acredito que a obra nos *utiliza*, semelhante ao conceito de *Sincronicidade e Expressão* elaborado pela Julia e presente em sua trajetória artística.

Enfrentamos algumas dificuldades técnicas: cada ator possui seu próprio equipamento de gravação, alguns com fone de ouvido, outros não; há instabilidade na transmissão por internet. Assim, o conjunto de áudios gravados chegam para serem tratados e refinados na ilha de edição, em parceria com a compositora dramaturgica, M. Julia Pascali.

A pandemia gerou um estresse imagético, dando oportunidade para uma proliferação de podcasts e radionovelas, a partir do desejo das pessoas se libertarem das imagens e pela comodidade de escutar essas obras enquanto executa uma outra atividade.

Eu acredito que essa obra nos permite vivenciar a cidade de Pirenópolis por outra perspectiva, pois estamos em uma cidade turística que é *vendida* a partir de suas imagens, com pouca atenção aos sons que fazem parte de nosso cotidiano.

Outro ponto que gostaria de ressaltar foi a necessidade de montarmos uma Biblioteca Sonora a partir da diversidade de sons presentes na [radionovela](#), dividida em pastas (Som dos Sonhos, Som do Mundo, Sentimentos, Músicas do Centro-Oeste, Encerramento e Abertura) com suas coleções. Como exemplo, a pasta Som do Mundo é subdividida em Vozes de Pirenópolis, Tecnologia, Sons da Cidade, Som de cada

Ambiente, Som das Ações, Instrumentos e Áudios da Natureza. Os sons do cerrado, expressões culturais, pesquisas e acervo pessoais, reunidos na Biblioteca Sonora, sugerem transformações no texto e na condução das cenas.

Gostaria também de destacar a importância dos relacionamentos construídos no tempo, passado e presente, no caminhar e alicerce da obra. Todos os integrantes da equipe de Cenário Sonoro já se conheciam. Eu, quando criança, fui aluno de teatro da Julia Pascali e, na juventude, convivi com a Cristina e com a Aline, que sempre colaboraram e deram oportunidades para os jovens apresentarem os trabalhos desenvolvidos, além de conhecer o Márcio em virtude do projeto do *Bloco Urgente Reciclar*, que minha mãe, Vera Lucena, organizou na cidade. E ainda tem o fato de todos esses colaboradores terem participado de alguma atividade desenvolvida na COEPI.”

Para quase concluir

Ao abraçar sua verdadeira identidade, aceitando sua singularidade, você se torna um exemplo a ser seguido. Você tem o poder de romper essa camisa de força normativa que sufoca a todos nós e nos impede de viver juntos com respeito e tolerância. Sua diferença não é parte do problema, mas da solução. É um remédio para a nossa sociedade, doente de normalidade.” (DACHEZ, CARLINE, VASLET, 2017, p. 03.)

Podemos dizer que a chave da metodologia é **tornar-se um outro você** ou uma outra possibilidade do seu próprio eu, por meio da intuição.

O projeto atual potencializa e dá continuidade a práticas e proposições que já vêm sendo desenvolvidas desde 1999. Os conceitos de circularidade, malha criativa, memória e revitalização social, estado de presença e trabalho coletivo ganham novos contornos no processo de criação desta peça radiofônica.

Quando o áudio documental de Dona Benta contando história (artista griô e personagem histórico da cidade de Pirenópolis, que participou dos projetos de Sincronicidade e Expressão, coordenados por M.Julia Pascali, durante a década de 90) compõe a dramaturgia sonora da peça radiofônica, o registro ganha novo sentido. A expressão do passado ganha uma nova vida que reativa a memória coletiva e ressignifica a relação com o tempo, passado e presente se encontram.

Nossas pesquisas e experiências nos levaram aos *Percursos Interativos* (vivências presenciais, virtuais e sonoras), que surgem em 1999 inspirados nas vivências criadas por

Lygia Clark, na convivência com grupos indígenas e em longos estudos e treinamentos orientais. São proposições cênicas participativas criadas por M. Julia Pascali, que promovem o contato com o **estado de presença** e de liminaridade, a expressão coletiva e integrada de saberes e linguagens, na escuta dos sinais da Sincronicidade. O estado de presença é a percepção de sua própria natureza, é um estado não-dual, onde não há dúvida (PASCALI, 2020, p.77). Segundo Turner (2013, p.97-98), a liminaridade é vivenciada como estado de transição cultural, social, pessoal, onde os partícipes são ambíguos e indeterminados, escapam às classificações e posições sociais.

Os partícipes – moradores de uma comunidade, artistas e educadores locais e convidados – se reúnem, em conagração, passam por práticas de conexão com estado de presença (individual e em grupo) e se expressam coletivamente, com linguagens integradas – performances, instalações, danças, cantos, vídeos, desenhos, gestos – onde experimentam um modo de vida criativo, generoso, inusitado, de compreensão e inclusão do outro, eliminando barreiras e preconceitos. Foram realizados em diferentes versões: presencial (ao ar livre e/ou em espaços fechados – *Átomo da Paz*); com distanciamento social (*Passagem do Cajado*); virtual, via website; e agora se manifesta na peça radiofônica comunitária.

O website *Sincronicidade e Expressão* é um projeto que vem sendo desenvolvido há quatro anos. Foi criado para compartilhar arquivos da pesquisadora M. Julia Pascali com memórias e registros que integram artes e saberes desenvolvidos, criados, compilados e compartilhados pela arte educadora durante sua trajetória em parceria com outros artistas, culturas, grupos e comunidades, pelo Brasil e o mundo. O website traz as artes integradas e os saberes que se entrelaçam e propõem um caminho de navegação que pode partir da linguagem em áudio para uma página de imagens de fotos ou vídeos, e dali para poemas, textos e pesquisas acadêmicas, histórias, contos, ou ainda desenhos e proposições. Em <https://sincronicidadexpressao.com.br/> pode-se navegar e descobrir os *Percursos Interativos*. Os atributos e metodologias dessas experiências se configuraram como guias para a realização das atividades mais recentes.

O caráter *pan* de nossa contemporaneidade nos leva à reconexão com o sentido mais amplo de comunidade humana, dado que este sentido, vivenciado pelas práticas comunitárias locais, está em suspenso. Estar diante dos grandes limites nos leva a perceber como se dá a união do diverso – culturas, países, classes. Todos unidos em prol de um futuro criativo e solidário e de escuta, união e colaboração, no limiar de um grande rito de passagem. O estado de presença, a liminaridade, se instaura coletiva e

mundialmente e conclama pela ação compartilhada, a cooperação, a reciprocidade, a unidade do diverso, a interatividade, a integração de linguagens, culturas e distintos sociais.

Criação artística, sentido pedagógico e inclusivo estão indissociáveis em todas estas propostas. Várias metodologias, práticas e exercícios criativos experienciados neste período já tem se ampliado e difundido nas atitudes pedagógicas e da vida cotidiana atual dos partícipes.

O exercício de *ser um outro você* é premissa fundamental para que os solidários projetos resultem numa ação criativa, diferenciada, de respeito ao ser humano. Compartilhar **o estado de presença** comunitariamente gera uma força motriz que cresce geométrica e quanticamente. Já é tempo de entrarmos na experiência de *communitas*, na experiência da espécie, da irmandade, da igualdade e do respeito e integração das diferentes manifestações e ritmos.

Está no tempo de dar saltos para além dessa estrutura e nos reconhecemos enquanto espécie, do respeito e irmandade com a Natureza e na escuta profunda das vibrações de todas as expressões. É tempo de invocar nossos padrões des-classificados, des-carimbados, des-massificados, porque é nesse campo que temos o contato direto com o sentido e a potência da criatividade coletiva, sob a égide da Sincronicidade.

Referências Citadas

BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Brasília: Liber livro, 2007.

BENJAMIN, W. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

BLAVATSKY, H.P. **A Voz do silêncio**; tradução Fernando Pessoa. São Paulo: Mantra, 2020.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BRECHT, B. **Ao pequeno aparelho de rádio**. In: *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CARREIRA, André. **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**; organização Narciso Telles. Rio de Janeiro: E-papers. 2012.

CHOPRA, Deepak. **As 7 Leis Espirituais dos Super-Heróis**. São Paulo: Larousse Lafonte, 2012.

DACHEZ, Julie, CAROLINE, Mademoiselle e VASLET, Fabienne. **A diferença Invisível**; tradução Renata Silveira. São Paulo: Nemo, 2017.

DOCZI, György. **O Poder dos limites**: harmonias e proporções na Natureza, Arte e Arquitetura; tradução Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição; tradução Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

LOURENÇO, Fabiana M. **A roda que nos move**: circularidade, integralidade e dialogia na Educação. Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

LUCENA, Vera. **O Menino que quer ser um Super Herói!** 2021. No prelo.

PASCALI, Julia. **Índio sabido sim**. Goiânia: PUC Goiás, 2013.

_____ **Em prol de cravar júbilo nos corações dormentes**. Curitiba: Appris, 2020.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**; tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SPERBER, George B. (org.) **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

TURNER, Víctor. W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974 e 2013.

VERAS, Yara F. de Farias; MUNIZ, Giuliana; OLIVEIRA, Maria de Fátima. **As mulheres Geraizeiras e a lenda do pequi**. Anápolis: UEG, 2019.

TU DAÍ, EU DAQUI E OS NÓS DE ENSINAR E APRENDER A ILUMINAR UMA CENA

Berilo Nosella¹
José Sávio O. Araújo²
Nadia Luciani³

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.25

Resumo: Neste artigo, três professores universitários de diferentes regiões do Brasil relatam os desafios, ideias, questões e soluções que adotaram para dar aulas de iluminação cênica remotamente, em função do isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19, no início do século XXI. Berilo Nosella retoma a prática laboratorial em iluminação cênica desenvolvidas no NETOC/GPHPC/UFSJ para apresentar e refletir sobre o uso de softwares de projeção 3D para o ensino de iluminação cênica tanto em modo remoto quanto em seus potenciais pós-pandemia. Nadia Luciani relata suas duas experiências, a primeira na disciplina curricular do curso de Bacharelado em Artes Cênicas e a segunda na oficina de Iluminação Cênica ofertada anualmente pelo projeto de extensão LABIC e que, em 2020, teve projeção nacional dadas as circunstâncias devidas à pandemia. José Sávio O. Araújo, do CENOTEC/

¹ Professor de iluminação cênica e história do espetáculo da Universidade Federal de São João del-Rei, coordenador do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena – NETOC/GPHPC/UFSJ. As contribuições para o presente artigo são fruto da pesquisa “Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional”, coordenador por Berilo L D Nosella e financiado pelos editais Universais do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG e do Edital de Criação e Circulação Artística da PROEX/UFSJ. (berilonosella@ufsj.edu.br)

² Professor do Dep. de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Coordenador do CENOTEC - Laboratório de Estudos Cenográficos e Tecnologias da Cena. Professor do Curso de Licenciatura em Teatro. Coordenador do PIBID TEATRO UFRN e membro do PPGARC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRN. (jose.savio@ufrn.br)

³ Designer, Iluminadora e professora de design cênico e iluminação cênica na Faculdade de Artes do Paraná – Campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná – FAP/UNESPAR, pesquisadora membro do Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (UNESPAR/CNPq), coordenadora do Projeto de Extensão LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica da FAP e orientadora do Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária – PIBEX e do Programa de Iniciação Científica – PIC com recursos da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento científico e Tecnológico do Paraná – FA e do CNPq. (nadia.luciani@unespar.edu.br)

DEART/UFRN, aborda algumas questões e inquietações decorrentes do ensino remoto de Iluminação Cênica, em oficinas e curso de graduação, analisando alguns aspectos impostos pelo isolamento social e o trabalho de ressignificação das condições de ensino e aprendizagem, como o uso fontes luminosas alternativas, problematizações das relações básicas entre “assunto”, “fonte” e “espaço” e adaptação dos conteúdos programáticos e das estratégias didáticas e pedagógicas às condições que educador e educandos dispunham em seus espaços de trabalho.

Palavras-chave: Iluminação Cênica; Ensino Remoto; Ensino de Iluminação Cênica.

Abstract: In this article, three university professors from different regions of Brazil report the challenges, ideas, issues and solutions they adopted to teach lighting design remotely due, at the beginning of the 21st century, to the social isolation resulting from the COVID-19 pandemic. Berilo Nosella resumes the laboratory practice in stage lighting design developed at NETOC/GPHPC/UFSJ to present and reflect on the use of 3D projection software for teaching lighting design both in remote mode and in its post-pandemic potentials. Nadia Luciani describes her two experiences, the first in the curricular discipline of the Performing Arts Bachelor course and the second in the Lighting Design Workshop offered annually by the extension project LABIC that had national projection in 2020 given the circumstances caused by the pandemic. José Sávio O. Araújo, from CENOTEC/DEART/UFRN, addresses some questions and concerns arising from the remote teaching of the subject of Lighting Design, in workshops and an undergraduate course, analyzing some aspects imposed by social isolation as well as resignifying the conditions of teaching and learning, such as the use of alternative light sources, problematization of the basic relationships between “subject”, “source” and “space” and adaptation of the syllabus and didactic and pedagogical strategies to the conditions that educators and students had in their work spaces.

Keywords: Lighting Design, Remote Teaching, Teaching Lighting Design

INTRODUÇÃO

O ensino à distância no campo da Artes Cênicas sempre foi objeto de acalorados debates nos círculos de investigação da área. Afinal, como seria possível uma arte

da presença ser ensinada na ausência? Ou ainda, como ensinar uma prática cênica num contexto em que seus participantes se encontram separados, em locais diferentes e impossibilitados de lidar com as tradicionais demandas técnicas e tecnológicas da encenação e, mais especificamente, da Iluminação Cênica? O fenômeno cênico pode existir fora da condição de imersão de seus participantes num mesmo lugar? Seria o audiovisual, produzido por meio de câmeras de celulares e outros dispositivos, capaz de suprir a supressão da cena coabitada? Afinal, não por acaso o mestre da Iluminação Cênica, Richard Pilbrow atestou que: “The essence of theatre is its liveliness. Alone among the other media, live theatre presents real live actors to a real live audience”⁴ (PILBROW, 1997, p 03).

Este artigo não pretende esgotar tais questionamentos, pois a situação da pandemia da COVID-19, que assola o mundo desde o final de 2019 até os dias atuais, nos impôs uma realidade crítica e limítrofe: encontrar estratégias para manter nossas experiências de ensino e aprendizagem no campo da Iluminação Cênica, ou parar tudo e só retomá-las quando a epidemia estivesse sob controle e com o restabelecimento seguro das relações presenciais de sala de aula. Evidentemente, as incertezas e instabilidades quanto ao desfecho da crise sanitária e nossas inquietações, aliadas às necessidades de sobrevivência institucional, descartaram a segunda opção. Restou-nos, portanto, encontrar estratégias que nos mantivessem ativos em nossas salas de aula remotas, ainda que essa condição nos negasse a essência fenomenológica de nossas práticas educativas.

Assim sendo, este artigo apresenta três experiências no Ensino de Iluminação Cênica realizadas em locais diferentes, de forma independente, mas que, ao serem reunidas na elaboração da Mesa Temática “**É POSSÍVEL ENSINAR ILUMINAÇÃO CÊNICA REMOTAMENTE?**”, apresentada no XI Congresso da ABRACE realizado também remotamente em junho de 2021, trouxeram à tona reflexões importantes acerca do Ensino de Iluminação Cênica neste formato remoto. Vamos a elas: Berilo Nosella retoma a prática laboratorial em iluminação cênica desenvolvidas no NETOC/GPHPC/UFSJ para apresentar e refletir sobre o uso de softwares de projeção 3D para o ensino de iluminação cênica tanto em modo remoto quanto em seus potenciais pós-pandemia. Nadia Luciani relata suas duas experiências, a primeira na disciplina curricular do curso de Bacharelado em Artes Cênicas e a segunda na oficina de Iluminação Cênica ofertada anualmente pelo projeto de extensão LABIC-FAP e

⁴ “A essência do teatro é sua vivacidade. Único entre as outras mídias, o teatro, ao vivo, apresenta atores reais, ao vivo, para um público real, ao vivo” (tradução do autor).

que, em 2020, teve projeção nacional dadas as circunstâncias devidas à pandemia. J. Sávio O. Araújo, do CENOTEC/DEART/UFRN, aborda algumas questões e inquietações decorrentes do ensino remoto de Iluminação Cênica, em oficinas e em um curso de graduação, analisando alguns aspectos impostos pelo isolamento social e o trabalho de ressignificação das condições de ensino e aprendizagem, como o uso fontes luminosas alternativas, problematizações das relações básicas entre “assunto”, “fonte” e “espaço” e adaptação dos conteúdos programáticos e das estratégias didáticas e pedagógicas às condições que educador e educandos dispunham em seus espaços de trabalho.

1 – Da prática laboratorial ao ensino remoto com iluminação cênica no NETOC/GPHPC/UFSJ

A prática laboratorial tem sido eixo e essência a marcar o fazer artístico teatral de forma particular desde as últimas décadas do século XIX (SCHINO, 2012, p. VII – XI). Este marco caracteriza um direcionamento do fazer artístico para outros campos que não apenas o produto como resultado do trabalho, mas o próprio processo do trabalho em seus aspectos de formação e de desenvolvimento de conhecimento e reflexão sobre o próprio fazer artístico. Seguindo tais traços, a prática laboratorial, também tem sido considerada como componente fundamental para as atividades que possuem como fim a formação e o desenvolvimento de conhecimentos em artes, como é o caso da Universidade.

Neste contexto, o NETOC/GPHPC/UFSJ⁵ vem experienciando e se propondo como desafio, desde 2018, a seguinte questão: como os campos da história da iluminação cênica e do espetáculo, considerando-se seu pensamento e seu fazer, podem ser metodologicamente abordados na Universidade, nos projetos de ensino, pesquisa e extensão, por meio de práticas laboratoriais?

A inspiração fundante tanto da questão como de suas primeiras tentativas de respostas provém do desenvolvimento dos laboratórios experimentais pela profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), junto ao PPGAC da UNIRIO, entre o final da década de 1990 e os primeiros anos dos anos 2000, relatados por ela em Rabetti, 2006, pp. 52-56. E que tem no trabalho desenvolvido pelo prof. dr. Paulo Merisio (2009), inicialmente na UFU e posteriormente na UNIRIO, um desdobramento relevante para a referida inspiração citada no âmbito do NETOC/GPHPC.

⁵ www.ufsj.edu.br/gphpc

A primeira experiência sistemática na tentativa de responder a esta questão instaurou-se em 2018 com o projeto docente “Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional” (2018 a 2021). O referido projeto propunha, e realizou até o momento, o estudo das peças metateatrais da trilogia “do teatro no teatro”, de Luigi Pirandello – *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921; *Cada um a seu modo*, de 1925; *Esta noite se representa de improviso*, de 1930 –, com foco no pensamento e na prática da iluminação cênica ali inscritos. A proposta do projeto era, por meio de um conjunto de ações investigativas, de ensino e extensão, desenvolver a análise técnica/estética das propostas de iluminação percebidas nas dramaturgias, no contexto de sua produção – década de 1920 na Itália – investigando-as por meio de laboratórios experimentais nos quais, as tais questões técnicas/estéticas fossem debatidas em exercícios de fazer e pensar concomitante.

O trabalho iniciou-se em 2019, pelo desenvolvimento dos estudos e investigações em torno da peça *Cada um a seu modo*, de Luigi Pirandello, nos referidos encontros regulares no âmbito do NETOC, e ali já trouxe duas questões chave operacionais para realização da proposta: a primeira foi a discrepância de experiências e formação, dos diversos discentes envolvidos com o trabalho, no que tange à técnica da iluminação cênica. Procurou-se contornar tal questão por meio do oferecimento de oficinas de introdução à técnica da iluminação cênica, ministradas pela discente Fernanda Junqueira. Porém, mesmo que de extrema valia, apenas a realização de algumas oficinas se mostrou insuficiente para sanar um problema premente relativo, avaliamos à época, em nível de projeto, que fosse suficientemente plausível tanto com sua execução quanto com os resultados esperados. Isso se dava pela dificuldade em articular a proposta técnica com seus potenciais reais de resultados estéticos, ou seja, era um problema de projeção, de articulação entre o que se almeja como resultado e a proposição de como realizá-lo tecnicamente. Por mais que a experimentação laboratorial fosse o foco e, portanto, o jogo de tentativa e erro entre proposição e realização fosse previsto, a inarticulada relação entre a proposta e seu resultado efetivo, quando em demasia, impedia o bom andamento da prática laboratorial naquilo que se apresentou como a segunda questão operacional.

A segunda questão tratava-se da disponibilidade material e humana para realização dos referidos laboratórios. O Departamento de Artes da Cena-DEACE da UFSJ possui um laboratório de iluminação cênica (Sala Preta), com equipamentos e um técnico de iluminação disponível. Considerando que este conjunto tem que dar conta de uma série de atividades de ensino, pesquisa e extensão, prioritariamente, de

dois cursos de graduação e uma pós-graduação, o mesmo não tinha como disponibilizar tal conjunto material e humano com maiores garantias ao projeto. Assim, sucessivas experimentações práticas em sala de ensaio, e em número suficientes, não eram possíveis. Isso sem contar a impossibilidade de manutenção de uma disposição específica de equipamentos de luz, relativa a uma investigação em andamento, para ser retomada em outro momento (outro dia ou outra semana); pela escassez de equipamentos e espaço, outras atividades, entre os momentos diversos da prática laboratorial, precisam rearranjar aquela disposição, o que acarreta ou sobrecarga do único técnico disponível ou um atraso impraticável no desenvolvimento dos laboratórios.

Como resposta a essas duas questões, apresentou-se como solução o uso de softwares de projeção 3D em iluminação cênica, como possibilidade da realização de um teste prévio quanto à relação entre o imaginado e o proposto, enquanto execução, por parte do grupo. Foram fundamentais na apresentação da referida solução, o trabalho de José Mauro Ribeiro e Pedro Dutra Benevides (Benevides, 2018); e o aporte oferecido à pesquisa pelo iluminador e técnico em iluminação cênica da UFG, Rodrigo Costa Assis⁶. Ao final do desenvolvimento do primeiro projeto neste formato – o de uma cena da peça *Cada um a seu modo* – desenvolvido em conjunto com as bolsistas de iniciação científica e iniciação artística Laura de Paula Resende e Fernanda Fontes⁷ – fomos acometidos pela pandemia de Covid-19 e todas as atividades presenciais nas universidades brasileiras suspensas.

A tal situação, convergiram as questões relativas à prática do ensino, pesquisa e extensão com iluminação cênica – tanto em geral quanto no caso específico com história da iluminação cênica – no ensino superior no Brasil; considerando-se: 1) tais práticas não são realizadas em cursos específicos de formação no campo da iluminação cênica; 2) que, como citamos, mesmo quando há uma estrutura para o trabalho com iluminação cênica, ela não é suficiente para atender uma alta demanda e um caráter mais específico da área; 3) Por fim, em específico ao momento histórico extraordinário, na impossibilidade emergencial de realizar atividades presenciais com iluminação. Considerando a convergência das três situações, o caso é que a prática projetual em

⁶ Iluminador e professor de Iluminação, trabalha atualmente como iluminador e monitor na Universidade Federal de Goiás (UFG) e professor de Pós-Graduação no IPOG, Faculdade Unicuritiba, UniRV e Unigran. Rodrigo integra a equipe do projeto como pesquisador colaborador, oferecendo suporte ao uso do software para o desenvolvimento dos projetos.

⁷ Além das citadas alunas, também participou do projeto Vitória Rosa, discente do curso de Arquitetura e Urbanismo/UFSJ, bolsista de iniciação científica; e atualmente participam do projeto o aluno Felipe Sant'Anna, discente do curso de Arquitetura e Urbanismo/UFSJ, bolsista de iniciação artística e Laura de Paula Resende (bolsista CAPES) e Wallace Rios, discentes do mestrado em Artes Cênicas/UFSJ.

softwares 3D revelou-se um rico instrumento para realização das ações de ensino, pesquisa e extensão em situação normal de trabalho, e imprescindível na situação de trabalho remoto imposto pela pandemia de Covid-19.

Acreditamos que ela deva, no conjunto do trabalho, como o é no exercício das profissões da iluminação cênica, ser uma etapa, e não apenas uma prática exclusiva; porém, no momento histórico pelo qual passamos nos anos de 2020 e de 2021 (ainda em curso), tal recurso tem se mostrado fundamental para que fosse possível responder positivamente à questão proposta pela mesa de debates que gerou o presente texto: “É possível ensinar iluminação cênica remotamente?”

Da experiência com a investigação de caráter histórico com as peças metateatrais de Luigi Pirandello⁸, e da pesquisa de mestrado sobre este assunto, desenvolvida por Wallace Rios de Oliveira junto ao NETOC/GPHPC no PPGAC/UFSJ, sob orientação do prof. Berilo Nosella, desenvolveu-se a proposta da disciplina “Iluminação - Princípios do Desenho de luz Para Cena”, ministrada junto aos cursos de bacharelado e licenciatura em Teatro da UFSJ. Nesta, ministrada de forma totalmente remota, os alunos, com suporte do professor, debatem e concretizam uma proposta de iluminação para uma cena sugerida utilizando o software *Wysizwyg Lighting Design*. O software é manipulado pelo professor em visualização pelo conjunto de discentes por meio da plataforma Zoom ou Google Meet, assim, os discentes acompanham os resultados e podem ir sugerindo e adequando o projeto. As questões técnicas são levantadas e debatidas durante o processo e com a disponibilização de materiais de suporte para serem estudados assincronamente pelos participantes. Esta experiência tem demonstrado potencial, portanto, para o trabalho de formação em iluminação cênica em diferentes frentes e campos de conhecimento de forma integrada: história, técnica, teoria e conceitos estéticos; além de simular um processo criativo desde a leitura do texto até a visualização do resultado, ainda que virtual. Fica claro aqui, e isso é importante, que o foco pedagógico não é no uso técnico do software, mas sim o potencial, como meio, que o software oferece para o estudo da iluminação cênica e suas questões.

Apostamos que essa prática, mesmo presencialmente, deva continuar sendo realizada e aproveitada em suas potencialidades no âmbito no NETOC/GPHPC/UFSJ, não de forma exclusiva, mas como etapa importante do processo de formação

⁸ Que podem ser visualizadas no canal do YouTube do GPHPC em <https://youtu.be/shNIn6j18Jg> e na publicação da comunicação “A luz entre a ficção e a realidade no espaço pirandelliano: questões e conclusões de um processo de pesquisa”, apresentada no XI Congresso da ABRACE, em junho de 2021.

com iluminação cênica. Destacamos que os ganhos desta prática se dão na possibilidade de um primeiro contato com o fazer da iluminação cênica em que o discente possa vislumbrar de forma ampla as questões e caminhos que envolvam um processo de criação em iluminação, sem, neste primeiro momento, esbarrarem em impedimentos técnicos (materiais e humanos) próprios deste fazer. O ambiente virtual possibilita, na prática universitária, a simulação de um espaço de criação onde as questões conceituais, históricas e estéticas apresentem-se no exercício da prática sem que, num primeiro momento, algum possível limite impositivo desta prática se interponha. Claro, sabemos, que tal ambiente controlado, não pode restar como única experiência de formação, porém, nos parece, detém rico potencial no contato inicial do discente com o universo da iluminação cênica, ao equilibrar a balança teoria e prática, técnica e estética, no fazer da iluminação cênica.

2 – O ensino da iluminação cênica na FAP/UNESPAR antes e durante a pandemia da COVID-19 nos formatos presencial e remoto.

A UNESPAR congrega sete antigas Faculdades do Estado do Paraná, dentre elas a centenária FAP – Faculdade de Artes do Paraná, uma das raras instituições de ensino superior no Brasil a ofertar cursos em todas as modalidades artísticas, incluindo a formação acadêmica e profissional de artistas-pesquisadores nas quatro principais áreas das artes cênicas: teatro, dança, música e cinema.

2.1 – O ensino da Iluminação Cênica na FAP

Apesar de ser afeita e de importância fundamental para todos os cursos ofertados na FAP, a disciplina de iluminação cênica consta somente da grade curricular dos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas. Na reforma curricular de 2010⁹, ela foi antecipada para o 2º ano e tornada optativa, podendo ser escolhida por estudantes que almejam esta habilitação complementar em sua formação acadêmica. Introduzida pela disciplina obrigatória de *design* cênico no 1º ano e complementada pela optativa de cenografia e iluminação no 4º ano, seu conteúdo contempla, no formato presencial com carga horária de 60 horas, temas sobre a teoria e a prática dos recursos e do processo de criação em iluminação cênica: 1. conceitos, funções e profissionais

⁹ Reforma curricular que ampliou o escopo da formação em Artes Cênicas das habilitações em interpretação e direção para outras áreas das artes cênicas. PPC disponível em: <https://prograd.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/cursos/curitiba-ii/ppc-de-artes-cenicas-curitiba-ii.pdf/view>.

da iluminação cênica como linguagem e área do *design*; 2. história da iluminação, do espaço e do espetáculo cênicos; 3. embasamentos teóricos do *design* da luz – teoria da informação e da comunicação, teoria da forma e da cor, semiótica e estética aplicadas; 4. recursos práticos da iluminação – luz e ótica, equipamento, instalação elétrica e cênica, eletricidade, segurança no trabalho e documentos da luz; 5. processo de criação, criatividade e dramaturgia; 6. exercício práticos com equipamentos, recursos e instalação cênicas; e 7. prática da criação de luz em trabalhos acadêmicos.

Com a eclosão da pandemia em 2020, a disciplina, já em andamento, teve que ter suas aulas migradas para o ambiente virtual, sua carga horária reduzida e seu conteúdo dividido em atividades síncronas e assíncronas, além da privação da presença no espaço físico de aula e do contato com os equipamentos e a instalação cênica. A adaptação foi complexa e seguir com aulas expositivas do conteúdo teórico da disciplina se revelou cansativo e infrutífero tanto para a professora quanto para os e as estudantes. Apesar da evasão, não necessariamente devida à adaptação do formato, foi possível experimentar soluções para o ensino remoto da iluminação. Paradoxalmente, o ambiente virtual demandou mais atividades práticas do que o presencial e as trocas e discussões revelaram-se mais eficientes, substituindo as aulas expositivas. Trabalhos em grupos virtuais, atividades orientadas e construções coletivas de conceitos e conteúdos com estímulo à participação foram formas de garantir o engajamento e o interesse dos e das participantes nos encontros. Foi com surpresa que se chegou ao final do ano letivo com um aproveitamento muito maior que o esperado e estudantes felizes com os resultados alcançados, apesar das tristes circunstâncias.

2.2 – O Laboratório de Iluminação Cênica da FAP

O Projeto de Extensão LABIC foi criado em 2010 para atender demandas referentes à investigação, criação e montagem de iluminação cênica em atividades universitárias de ensino, pesquisa e extensão. Além de oferecer atendimentos que oportunizam a articulação de ensino-aprendizagem para colaboradores do projeto e demais participantes, o projeto promove e incentiva a participação em atividades formativas ligadas à iluminação e às artes da cena como pesquisas, eventos científicos, palestras, *masterclasses* e *workshops* com profissionais e pesquisadores da área.

Além destas atividades, o LABIC oferece anualmente uma oficina profissionalizante de iluminação cênica tanto para a comunidade interna quanto externa da universidade. A oficina é organizada em dois módulos de 30 horas,

o primeiro dedicado aos recursos teóricos e práticos da iluminação e o segundo ao processo de criação da luz. No primeiro módulo são abordados conceitos gerais introdutórios, fundamentos teóricos do design como teoria da informação e da comunicação, teoria da forma e da cor, composição, semiótica e estética e os recursos práticos da iluminação cênica como equipamentos de iluminação e de controle da luz, instalação cênica e elétrica de teatros, eletricidade básica e segurança no trabalho com iluminação. O segundo módulo dedica-se principalmente ao processo de criação da luz, com a aplicação de conceitos como narratividade, dramaturgia, criatividade, e à elaboração dos documentos da luz, além da análise e discussão sobre projetos de iluminação realizados pela ministrante.

Normalmente realizada presencialmente no TELAB – Teatro Laboratório da FAP¹⁰, a oficina atende uma média de 40 participantes por ano, sendo que destes, pelo menos 02 ingressam no mercado de trabalho local. Ela também já foi ofertada, em projetos específicos, no Teatro Cleon Jacques em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba, quando alcançou um público mais diversificado e amplo da comunidade; no Mini-Auditório e no Guairinha do Centro Cultural Teatro Guaíra, quando foi realizada junto com um projeto de extensão colaborativo na montagem didática de espetáculo musical; e em diferentes teatros da cidade de San Salvador de Jujuy na Argentina quando, a convite da Universidade de Jujuy, foi ofertada para a comunidade artística local. Em 2020, no entanto, devido às circunstâncias ocasionadas pela crise sanitária da pandemia da COVID-19 e as exigências de isolamento social e distanciamento, a oficina teve que ser ofertada no formato remoto.

A transposição do conteúdo e adaptação das atividades da oficina para o formato on-line foram feitas, em parte, com base na experiência com a disciplina curricular naquele mesmo ano. Com isso e sem acesso ao Teatro Laboratório e aos equipamentos, ficou claro que o conteúdo teria que ser abordado de forma mais teórica e conceitual, mas esse conhecimento precisaria ser construído de maneira participativa com foco na criação e no entendimento da iluminação cênica como linguagem. O exercício de experimentar e pensar o ensino remoto da iluminação cênica evidenciou a frequência com que há, na prática, uma ênfase nas informações e conhecimentos técnicos de sistemas, equipamentos e instalações, considerando basicamente os recursos práticos,

¹⁰ Teatro Laboratório da FAP, inaugurado em 2010 como espaço para as atividades experimentais e acadêmicas dos cursos de artes cênicas, teatro e dança da FAP. Permite o uso do maquinário cênico e dos equipamentos de luz e som adequados ao processo de ensino/aprendizagem das artes cênicas, além das experiências com o público nas apresentações de provas públicas e montagens dos cursos afetos.

as fontes luminosas e os sistemas de controle da luz. Este talvez seja um dos motivos pelos quais a iluminação cênica é considerada mais como uma área técnica do teatro do que compreendida como manifestação artística estrutural e estruturante da cena.

A adaptação do formato e conteúdo da oficina contou com a colaboração da estudante Gabriela Valcanaia¹¹, participante de várias ações práticas e teóricas do LABIC como voluntária, bolsista¹² e pesquisadora. Dentre as considerações pedagógicas do processo de adequação, estão importantes conceitos e novos modelos de ensino como o de aula invertida (*flipped classroom*), aprendizado centrado no/na estudante (*student centered learning*) e as metodologias ativas (MORAN, 2014), além do inovador conceito PBL – *Project Based Learning*, uma metodologia ativa que propõe a atividade prática como ferramenta. Em qualquer uma destas propostas, o processo de compartilhamento de conhecimento deixa de ser expositivo para se tornar investigativo, estimulando a participação e a colaboração no processo de aprendizado.

Considerar que um espectador não iniciado na linguagem visual, ao assistir um espetáculo de teatro, não percebe seus elementos separadamente, mas sua expressão na relação com o conjunto da cena, evidencia a inter-relação entre eles. O entendimento do *design* da cena como o que dá forma e contorno a uma proposta previamente elaborada pela dramaturgia, pela direção ou pelo elenco, ao invés de constituir um resultado proposto e construído conjuntamente, também corrobora com o isolamento e a falta de vínculo destes artistas criadores com o processo criativo. Defendendo os aspectos sensoriais da cena como parte essencial da construção do simbólico e do próprio jogo dramático, a oficina passou a propor um questionamento sobre essa noção tecnicista das funções da luz, destacando a importância da sua participação na integralidade do processo de criação do espetáculo.

A partir do entendimento da arte como um exercício de formalização do pensamento ou do sentimento através de linguagens específicas para estabelecer vias de comunicação e não um mero repasse de técnicas e saberes, a prática de ensino proposta enfatizou o exercício de explorar e expressar o desejo. Vale salientar que esses dois métodos não são antagônicos ou excludentes, mas perceber suas diferenças reforçou o fato de que colocar o ensino das técnicas específicas como anteriores ou mais relevantes

¹¹ Discente do último ano da Licenciatura em Teatro e graduada no Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR, atua profissionalmente como diretora teatral, iluminadora e arte educadora.

¹² Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária – PIBEX 2018-2019 e Programa de Iniciação Científica – PIC com os temas “Performatividade da Luz” (2019-2020) e “O ensino e a profissionalização da iluminação cênica” (2021-2022).

para o aprendizado do que o desejo de expressão, este perde parte do seu sentido. A oficina remota foi organizada, então, a partir de projetos e exercícios propostos com base em situações reais a serem resolvidas coletivamente, oportunizando o trabalho da percepção/escuta, da imaginação, da criatividade e da autonomia artística. Este procedimento foi empregado gradativamente nos encontros, sendo que uma curta explanação de conceitos e conteúdos teóricos antecedia cada etapa ao final das quais eram abertos espaços de diálogos mediados a fim de construir e exercitar a visão crítica sobre si e sobre o trabalho do grupo, compreendendo a importância das habilidades interpessoais no estudo, na criação e na atuação profissional¹³.

Além das vantagens operacionais e da oportunidade de reflexão a respeito do conteúdo, da abordagem e do desenvolvimento da oficina, dados que certamente terão relevante impacto em futuras edições presenciais, o formato remoto permitiu ainda um alcance nunca antes imaginado, apresentando a surpreendente marca de mais de 160 inscritos de diferentes regiões do Brasil. O primeiro módulo foi realizado com 40 participantes de diferentes partes do Brasil, dos quais 20 foram escolhidos para o segundo módulo. Hoje já é possível acreditar que, mesmo que o ensino da iluminação volte às práticas presenciais e aos exercícios com equipamentos e instalações cênicas, as potencialidades do formato virtual conquistaram um espaço que não podem ser ignoradas nem desprezadas como ferramentas de ensino/aprendizagem do *design* cênico.

3 – Ensino remoto de Iluminação Cênica no CENOTEC UFRN: questões, estratégias e inquietações.

Ao relatar experiências em ensino remoto de Iluminação Cênica do Laboratório de Estudos Cenográficos e Tecnologias da Cena - CENOTEC UFRN, aqui relatadas, se faz necessário relembrar o ano de 2010, quando eu e o iluminador cênico, Ronaldo Costa, sob minha orientação de mestrado, no PPGARC UFRN, refletimos e criamos alguns exercícios para uma Oficina de Introdução à Iluminação Cênica. O fundamento pedagógico daquela oficina foi a Pedagogia de Paulo Freire, que aborda o Ensino como um ato de construção de conhecimento, para além da informação, pautando-se numa dialogicidade pedagógica que possibilite introduzir os conhecimentos da área em discussão, sem renunciar à capacidade crítica dos educandos de propor e problematizar

¹³ Os Planos de Aula da Oficina de Iluminação Cênica do LABIC 2020 estão disponíveis para consulta no endereço <https://bit.ly/OficinaLABIC2020>.

suas próprias reflexões acerca dos fenômenos estudados. Para isso, criamos alguns exercícios básicos, nos quais, usando objetos comuns do cotidiano dos educandos e fontes luminosas alternativas, educadores e educandos pudessem refletir acerca de alguns princípios e conceitos básicos recorrentes na estrutura de conhecimentos que compõem a área da Iluminação Cênica.

Voltando ao momento atual, já em plena pandemia, ministrei uma oficina de Iluminação Cênica, realizada em formato remoto para o SESC Rondonópolis, MT, em novembro de 2020. Nesta ocasião os exercícios mencionados no parágrafo anterior, foram aplicados e realizados pelos educandos, separados por quilômetros de distância do educador e utilizando apenas fontes luminosas e materiais disponíveis no ambiente habitado por cada educando, compartilhando essas experiências por meio de vídeos, gravados por celular partilhados em vídeo conferências na plataforma Google Meet.

Alguns meses depois, tive que repetir essa modalidade de ensino remoto ao ministrar o componente curricular CENOTEC III – ILUMINAÇÃO CÊNICA, de janeiro a maio de 2021, no Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, referente ao semestre letivo 2020.2.

3.1 - A Oficina de Iniciação à Iluminação Cênica – SESC Rondonópolis – MT.

Esta oficina é introdutória, aberta a todas as pessoas interessadas, independente de experiência prévia e escolaridade, com duração de 20h e dividida em 10 sessões remotas de 2h/dia, abordando o papel da Iluminação nas Artes Cênicas como um dos fundamentos na construção do espaço da cena. Esse curso teve 15 participantes.

O objetivo central é propiciar aos participantes uma visão introdutória e abrangente da Iluminação, levando-os a perceber que esta pode ser uma linguagem, presente tanto na vida cotidiana como nas Artes, em particular nas Cênicas e Visuais, desenvolvendo aprendizagens por meio do fazer, da apreciação/observação e da contextualização de conhecimentos que compõem esta área de conhecimento, experimentando relações entre fontes luminosas, assuntos e o espaço.

Neste curso, o substantivo LUZ é problematizado por meio do verbo ILUMINAR, dando-se a devida atenção aos demais verbos que compõem essa experiência como: VER, PERCEBER, OLHAR, LER, CRIAR, PROJETAR, CONSTRUIR E OPERAR. Desse modo, se busca acessar e compreender o conhecimento da Iluminação

Cênica como prática artística, mas, também e principalmente, como chave de leitura para os mundos que habitamos.

A estrutura programática da oficina se estrutura por meio das seguintes aulas: AULA 1 - Luz e Iluminação - relações entre os fenômenos luminosos, percepção visual e suas aplicações na arte e no cotidiano; AULA 2 - Panorama da Iluminação nas Artes Cênicas; AULA 3 - Aspectos gerais da Iluminação na linguagem e estética de espetáculos; AULA 4 - Introdução a equipamentos, materiais em iluminação cênica; AULA 5 - Introdução a sistemas de iluminação cênica; AULA 6 - Elementos de criação, projeto e operação em iluminação cênica; AULA 7 - Introdução à criação, concepção, linguagem e estética em iluminação cênica; AULA 8 - Introdução ao desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica; AULA 9 - Introdução à montagem de um projeto de iluminação cênica; AULA 10 - Apresentação dos projetos criados e avaliação da oficina.

3.2 – Componente curricular ART0194 CENOTEC III – Iluminação Cênica

A Ementa deste componente curricular consiste em:

“Estudo teórico e prático da Iluminação Cênica, introduzindo historicamente seu desenvolvimento em diferentes épocas e sociedades, abordando a Iluminação Cênica como elemento de linguagem e suas possibilidades de intervenção dramática no espaço da cena. Introdução aos fundamentos da pesquisa e criação de luz, organização de um projeto de iluminação, técnicas de montagem e operação de um projeto de iluminação cênica. Comporta prática pedagógica.” (PPC - Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, 2019, ANEXO I)

Trata-se de um componente curricular presencial obrigatório do Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN que foi adaptado para o formato remoto. Em função da impossibilidade de acesso ao equipamento cultural, onde este componente costuma ser ministrado, no caso o Teatro Laboratório Jesiel Figueiredo no DEART UFRN, adaptamos as diferentes etapas previstas na ementa para as condições materiais, tecnológicas e de equipamentos que cada pessoa, no total de 26 discentes, dispunha em seus locais de acesso às aulas remotas e tendo que lidar com aspectos como: condições de acesso à internet, tipos de dispositivos usados para acessar a plataforma Google Meet e habilidade para registrar e compartilhar as experiências de construção dos objetos de aprendizagem.

Os conteúdos programados para este componente foram: 1 - A luz como objeto de estudo - relações fonte/assunto/espço; 2 - Terminologias recorrentes no campo da iluminação cênica; 3 - Propriedades física da luz e fisiologia da visão; 4 - Luz e sombra: estudos de qualidades expressivas, dramáticas e narrativas da Iluminação Cênica. 5 - Qualidades de uma Iluminação: temperatura de cor, luz dura, luz difusa, ângulos, posicionamentos e efeitos de iluminação; 6 - Luz na Pintura, Iluminação Cênica e Direção de Fotografia de Cinema: aprendizagens relações entre poéticas da visualidade; 7 - Cor na Iluminação Cênica; 8 - Equipamentos profissionais para Iluminação Cênica; 9 - A rede elétrica de um Teatro e questões de segurança em Iluminação Cênica; 10 - Elementos de um projeto de Iluminação Cênica: planta baixa, planilha de iluminação e roteiro de operação.

3.3 - Questões, estratégias e inquietações.

Conforme mencionado anteriormente, o ponto de partida das experiências aqui relatadas é a noção de que ensinar e aprender são atos de construção de conhecimento. Não se trata de construir conhecimentos que irão inovar ou acrescentar novos conceitos, ideias e contribuições a uma determinada área ou campo de estudo, mas sim conhecimentos construídos por meio de objetos de ensino e aprendizagem, que possibilitam aos educadores e educandos novas formas de ver e interagir com os mundos que habitam.

No contexto do isolamento social, decorrente da pandemia que atravessamos neste primeiro quarto de século, a sala de aula de Iluminação Cênica deixa de ser o Teatro Laboratório, com seus equipamentos específicos, sua arquitetura planejada para este fim e os procedimentos técnicos característicos destes espaços. A sala de jantar, a cozinha, o quarto de estudos, ou outro cômodo qualquer, passam a assumir esta função.

Os refletores, como os Fresnéis, PC's, Elipsoidais, Lâmpadas PAR, entre outros instrumentos da Iluminação Cênica, são substituídos por lanternas de celulares, velas, luminárias de mesa e outras fontes comumente encontradas nos ambientes domésticos, além da recém consagrada “estrela da iluminação caseira”: os Ring Lights.

Os praticáveis, adereços de cena e outros dispositivos cenográficos, geralmente encontrados em Teatros Laboratórios, cedem seu lugar à vasos de flores, peças de tecido, bacias com água, peças de artesanato e outros objetos cotidianos, alçados à condição de assuntos a serem iluminados em exercícios de Iluminação.

Isolados em seus espaços domésticos, os corpos dos educandos em Iluminação se dividem em múltiplas dimensões performáticas. Montam, com fita adesiva, cabos de vassoura e outros materiais alternativos, suportes para fixação e posicionamento de suas fontes luminosas. Equilibram seus celulares sobre pilhas de livros, no lugar de tripés. Dirigem, atuam e iluminam, simultaneamente, suas criações, encontrando os melhores ângulos e takes para os registros audiovisuais de suas experiências.

Muito aprendizado foi produzido a partir destas experiências. Há muito esforço e muita frustração diante dos limites impostos, mas, também, há muita alegria em constatar a capacidade de superação de cada um, ao se perceber capaz de construir momentos de pura criação e inventividade artística ao obter bons resultados, apesar de todas as restrições impostas pelas circunstâncias.

Mesmo distantes das condições ideais para um de trabalho de formação em Iluminação Cênica, fomos testados como nunca, na nossa capacidade de reinventar espaços educacionais a partir de nossas células de isolamento social.

Embora a dimensão cênica tenha sido a primeira vítima do isolamento social, não foi uma vítima fatal, mas sim, temporariamente sequestrada e retirada do nosso convívio, até que se possa restabelecer novamente, com segurança, o espaço da partilha, da experiência imersiva de corpos presentes num mesmo espaço/tempo.

Ainda assim, separados e confinados, mobilizamos nosso sensorial para muitas questões da Iluminação. Compreendemos que ensinar e aprender a Iluminar é, antes de tudo, uma pedagogia do olhar. Onde se aprende a perceber as especificidades da Luz como substantivo e da Iluminação como um verbo. Uma ação capaz de afirmar a presença de cada Iluminador de modo particular, a partir da sensibilidade de cada sujeito frente aos materiais, técnicas, informações, conhecimentos e subjetividades que afetam cada uma de nossas criações. É como nos ensina Luigi Pareyson ao formular sua noção de arte como formatividade: “a Arte é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2021, p 26).

CONCLUSÕES

Para além de respostas aglutinadoras, o presente texto propôs-se a apresentar ao debate experiências diversas no âmbito do ensino acadêmico da iluminação cênica, considerando seus aspectos contextuais e históricos próprios. A questão motivadora – proposta pela mesa de debates “É possível ensinar Iluminação Cênica remotamente?”,

no XI Congresso da ABRACE, em junho de 2021 –, claramente motivada pelo regime emergencial à que fomos todos submetidos a partir de março de 2020, neste sentido, mostrou-se no desenvolver e embate das questões, como apenas uma fração do que podem ser os nós de ensinar iluminação cênica em nosso país no âmbito do ensino superior. Talvez, a principal questão esteja ainda no âmbito mais básico de que, se não há uma resposta única à questão, também não há método e abordagem única.

A formação escolar e universitária já nos demonstrou que é na multiplicidade e na diversidade que a mesma se dá; e neste sentido, o fato de não haver em nosso país ensino superior em iluminação cênica faz com que este campo de conhecimento seja, nos departamentos em que processos de ensino e aprendizagem com esta arte são desenvolvidos, possua sempre abordagem única (um só docente, um só caminho formativo e metodológico, etc.).

Neste sentido, os potenciais, fundamentalmente no campo tecnológico da comunicação e da educação, demonstrados pela situação remota, nas 3 (três) experiências aqui relatadas, são novamente apenas caminhos unitários: têm seus méritos, mas precisariam compor um conjunto pedagógico amplo e diverso para que pudéssemos afirmar a existência de uma formação em iluminação cênica em nível superior no Brasil.

Por outro lado, vemos pelas ações propostas e realizadas nos últimos anos (eventos, mesas, a constituição e participação da área na composição de um GT desta associação, publicações e lançamento recente de uma revista¹⁴ e diversas ações pedagógicas na área espalhadas pelo amplo território nacional) que já há uma considerável maturação histórica para que o desejo se concretize. Lançamos aqui, então, mais do que como conclusão, como desafio, outra questão: Como concretizarmos o desejo de uma formação em iluminação cênica em nível superior em nosso país?

Referências Citadas

BENEVIDES, Pedro D. e RIBEIRO, José Mauro. A iluminação cênica em contextos de formação: apps e equipamentos digitais na era da indústria 4.0. **Revista Urdimento**, v. 1, n° 31, Florianópolis: UDESC, 2018.

¹⁴ “A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas” <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena>

MERÍSIO, Paulo. Laboratórios experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos. **Revista O Percevejo**, vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

MORAN, J. M. **A Educação que Desejamos: novos desafios e como chegar lá**. Campinas: Papirus, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DO PROJETO PEDAGÓGICO. **Projeto Pedagógico de Curso - PPC - Curso de Licenciatura em Teatro**. Natal. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2019.

PILBROW, Richard. **Stage Lighting Design: the art, the craft, the life**. London. Nick Hern Books, 1997.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In CARREIRA, Andre... [et al.] (orgs.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TEATRALIDADES E PERFORMANCES NA POLÍTICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Christina Fornaciari¹

Julia Guimarães²

Júlia Morena Costa³

Juliana Coelho de Souza Ladeira⁴

Raquel Castro de Souza⁵

Thárita Motta Melo⁶

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.26

Resumo: De que modo o teatro, pensado como forma social de conhecimento, pode nos ajudar a compreender a política brasileira contemporânea? Essa é a pergunta que serve de eixo para este artigo, cujo objetivo é investigar e analisar performances da política brasileira recente, em especial da extrema direita, a partir de teorias e de práticas oriundas do teatro e dos estudos da performance. As autoras são integrantes da linha de pesquisa Performatividades e Política, do CRIA - Artes e Transdisciplinaridade (UFMG/CNPQ), e vêm desenvolvendo um trabalho coletivo de investigação desde a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018.

Palavras-chave: Direita radical, performance, política, teatralidades, transdisciplinaridade.

¹ Christina Fornaciari é artista, professora e pesquisadora em Artes do Corpo. Docente na Graduação em Dança da UFV, investiga o fazer artístico tendo o corpo como plataforma. Autora do livro “Corpo em Contexto” (Ed. Scriptum, 2015).

² Júlia Guimarães é professora visitante na Faculdade de Letras da UFMG e doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP. Coorganizadora do livro “O Teatro como experiência pública” (Ed. Hucitec, 2019) e crítica teatral no site Horizonte da Cena (MG)

³ Júlia Morena Costa é doutora em Literatura e Cultura (UFBA) e professora de literatura na Graduação do Instituto de Letras da UFBA e no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA).

⁴ Juliana Coelho de Souza Ladeira é diretora, pesquisadora e professora. Pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da FFLCH/ USP / FAPESP (processo n° 2019/14491-2). Foi professora da Universidade Rennes 2 e da Escola de Belas Artes da UFMG, professora convidada na Universidade de São Paulo.

⁵ Raquel Castro de Souza é atriz e diretora de teatro. Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFOP e membra do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/ IFAC-UFOP.

⁶ Thárita Motta Melo é diretora teatral, diretora de arte e pesquisadora. Doutora em Artes pela UFMG. Professora no CEFART/MG e no Teatro Universitário da UFMG.

Abstract: How can theatre, conceived as a social form of knowledge, help us to understand contemporary Brazilian politics? This is the question that serves as the axis for this article, which aims to investigate and analyze performances of recent Brazilian politics, especially on the extreme right-wing, in dialogue with theories and practices derived from theatre and performance studies. The authors are members of the research line Performativities and Politics, of CRIA - Arts and Transdisciplinarity (UFMG/CNPQ) and have been developing a collective research work since the election of President Jair Bolsonaro, in 2018.

Keywords: Radical right-wing, performance, politics, theatricality, transdisciplinarity.

INTRODUÇÃO

A extrema direita hoje atuante no Brasil, e em vários outros territórios mundiais, é um campo político heterogêneo, de difícil definição e de composição mutável, apresentando fronteiras porosas entre o conservadorismo moral e a radicalização do neoliberalismo. Atualmente, tem o bolsonarismo como um de seus grandes expoentes, embora o transcenda. Para lidar com as reflexões sobre um cenário tão heteróclito, este texto é constituído por seis pesquisas que apontam para diferentes aspectos relacionados às performances políticas da extrema direita brasileira. As reflexões aqui apresentadas constituem um trabalho em constante elaboração, a partir de investigações que tentam abarcar, cada uma a partir de um ângulo próprio, uma variedade de aspectos das performatividades radicais desse campo político. Tendo como recorte temporal de investigação o marco das jornadas de junho de 2013 para cá, com a intensificação do bolsonarismo pós-eleições de 2018, as análises observam a relação entre estratégias performativas, efeitos e sentidos produzidos. Para fazer jus a essa diversidade de abordagens e à complexidade do tema, o texto se organiza em diferentes subtópicos, que dialogam entre si e apresentam eixos analíticos imbricados e iterativos ao longo do artigo, tais como a presença da violência, a proposição da precariedade para a emulação de uma suposta autenticidade, a correlação entre a performance na estética e na política, assim como reflexões sobre comportamentos restaurados. Também perpassam os subtópicos considerações sobre a economia das atenções, tão presente nas atuais formas de propagação das pautas políticas e das performatividades, que funcionam em uma articulação entre várias plataformas, a partir de uma organização supostamente descentrada, deslizando entre as lógicas das redes sociais, a articulação com diferentes mídias e a atuação nas ruas em protestos.

Dessa forma, **Christina Fornaciari (UFV)** se vale de conceitos caros aos Estudos da Performance para analisar aparições públicas de agentes da política bolsonarista, que repetem/atualizam gestos, discursos e símbolos fascistas, em uma perspectiva do comportamento restaurado e do trauma social. **Thálita Motta Melo (UFMG/ CEFART)** investiga a performatividade da extrema direita pela perspectiva da pornopolítica, traçando um paralelo entre a sensação de autoria (amadora) *privé* dos vídeos pornográficos e das enunciações espetaculares via redes sociais, estratégia utilizada amplamente na política contemporânea brasileira. **Julia Guimarães (UFMG)** analisa performances de Bolsonaro que buscam romper tabus, regras sociais ou mesmo leis jurídicas, no intuito de adquirir adesão junto ao seu público e ofuscar temas de relevância pública. **Júlia Morena Costa (UFBA)** discute o efeito de autenticidade forjado nas cenas midiáticas veiculadas nas redes da extrema direita, com construções estéticas que denotam precariedade ou improvisado apesar da grande estrutura de produção e veiculação. **Raquel Castro de Souza (UFOP)** compartilha seu processo de criação cênica a partir de um inventário de falas que compõem narrativas da política brasileira recente, buscando desvelar possíveis efeitos de autenticidade nos discursos. Por fim, **Juliana Coelho (USP/ FAPESP)** reflete sobre a participação da FIESP nas manifestações de 2015 e 2016, em especial sobre as performances do Grande Pato e de Paulo Skaf. Assim, este artigo parte das elaborações teóricas e práticas do teatro e dos estudos da performance, entendidas como forma social de conhecimento, para indagar de que maneira podem nos ajudar a compreender a política brasileira contemporânea de extrema direita.

BOLSONARISMO, TRAUMA E REPETIÇÃO: PERFORMANCES DO NEO-PROTO FASCISMO

É comum assistir Bolsonaro ou agentes de sua política em aparições públicas nas quais repetem explicitamente gestos, discursos e símbolos realizados anteriormente por representantes de governos fascistas. Esses gestos podem ser encarados como performances, a partir de conceitos caros aos Estudos da Performance, pois seriam “comportamentos restaurados” (SCHECHNER, 2006, p.31), uma prática espiralar na qual as condutas não são um processo em si, mas “tiras de comportamento que são re-encenadas, reiteradas e repetidas ao longo do tempo” (2006, p.31). Queremos olhar para esses atos performativos para, a partir deles, entender que tipo de experiência

traumática pode estar sendo gestada nessas repetições. A razão para mantermos os prefixos “neo” e “proto” antes do termo fascismo, no título desta seção, é também relevante para essa análise, como falaremos a seguir.

Freud (1917) importa o termo “trauma” do campo da medicina, contexto em que é entendido como um evento pontual, como um corte ou uma fratura. Em psicanálise, Freud situou o trauma no trabalho inconsciente e prolongado sobre a ferida, ou seja, um processo contínuo sobre sua possível cicatrização. Dessa confusão (entre trauma como evento pontual e como processo) deriva o erro do senso comum, de querer fazer desaparecer o trauma o mais rapidamente possível. A isso a psicanálise se recusa, já que promove justamente o acolhimento do trauma, em sua natureza de elaboração, referindo-se ao trabalho do sujeito/sociedade que teria sofrido a violência. Tal operação depende da linguagem; o evento e sua repetição precisam ser identificados, nomeados, para instauração de processos de elaboração.

Jacques Derrida (2001) insere o ato arquivante como linguagem, e afirma que um evento se torna perceptível a partir do momento em que é objeto de um registro, de um arquivo. Para ele: “O arquivamento tanto produz como registra o evento. (...) Certamente, a questão de uma política dos arquivos nos orienta permanentemente. (...) ela atravessa a totalidade do campo e determina, de parte a parte, a política como res-publica” (DERRIDA, 2001, p. 31).

Ou seja, o arquivo torna o evento coisa pública, uma vez que a experiência de materialidade do arquivo faz com que o objeto arquivado ganhe existência no âmbito da linguagem. Isso, pensado no contexto do Brasil, explica em parte a não superação de traumas como racismo, por exemplo, já que, historicamente, houve um esforço no sentido de promover a negação (ausência de registro/arquivo) da existência de racismo no Brasil. O mito do “homem cordial”, consagrado por Sérgio Buarque de Holanda, é apontado por Jessé de Souza (2011) como uma das bases dessa negação. O mesmo ocorre em relação ao “neo” “proto” fascismo em curso, hoje, no país. Não houve registro/arquivo desse comportamento: o Governo de Bolsonaro não se admite fascista (pelo contrário, vem agindo para apagar da história brasileira outras instâncias geradoras de experiências traumáticas, como a ditadura militar). Mesmo intelectuais que apontam traços de regimes fascistas na política bolsonarista, no máximo indicam que estaríamos “quase lá”, fazendo uso dos prefixos “neo” ou “proto”. “Se a fascistização é processo, então precisamos de menos prefixos e mais atenção ao que os sufixos podem nos dizer” (REBUA, 2019, p.3).

Enquanto prefixos contornam a questão, há imagens que a escancaram: Bolsonaro sendo cumprimentado por militares em gesto similar ao Heil Hitler ou fazendo passeio de moto junto a apoiadores, como fez Mussolini; seu então Ministro da Cultura, Roberto Alvim, plagiando o discurso de Joseph Goebbels (o infame secretário de propaganda da Alemanha nazista); Bolsonaro e equipe tomando leite puro (o leite puro é tido como um símbolo da supremacia branca, devido a uma antiga teoria, já provada errônea, de que apenas pessoas brancas teriam no corpo uma enzima capaz de digerir leite), entre outros atos performativos⁷.

Passaremos brevemente a enumerar traços da política bolsonarista, que, segundo estudiosos, também a caracterizariam como performance fascista. A historiadora Adriana Dias (2021) aponta para o fato de esses regimes terem como imperativos um Estado anticorrupção, fortemente militarizado, que surge como salvador de uma nação quebrada economicamente, prega um forte ideal meritocrático, cria um inimigo responsável por todos os problemas do país (o “outro conveniente”, no nosso caso, o PT) e instala a ideia de uma maioria nacional única, personificada no homem, branco, heterossexual, de classe média urbana. Todos esses elementos se repetem em ambos os modelos de governo, explicitando comportamentos restaurados.

Pela perspectiva de Umberto Eco (2019), o Ur-Fascismo (fascismo eterno) periodicamente retorna, sob invólucros novos. O autor enumera 14 traços deste Ur-Fascismo e indica que a presença de apenas um deles seria suficiente para a formação de uma “nebulosa fascista”. No caso brasileiro, são identificados os seguintes: culto da tradição, recusa da modernidade, deslocamento da vontade de poder para questões sexuais, desprezo pelos fracos, violência permanente, heroísmo como norma.

Como se nota, a performatividade fascista é inequívoca no governo de Bolsonaro, acarretando consequências traumáticas, com retrocessos irreparáveis nas esferas social, econômica, de Direitos Humanos etc. Diante disso, a intenção aqui é a de delimitar o caráter performativo de tal repetição de gestos na tentativa de que essa escrita produza um ato arquivante, que possa fazer parte do processo de elaboração do trauma apontado.

⁷ Essas imagens podem ser acessadas na gravação da Mesa Temática, disponibilizada no Canal da ABRACE no Youtube.

ENTRE OS ATOS DE FALA E OS ATOS FÁLICOS: A PORNOPOLÍTICA BRASILEIRA

Um dos aspectos ligados ao Ur-Fascismo, de que fala Eco, citado anteriormente, se refere ao “deslocamento da vontade de poder para questões sexuais”, em que as pulsões entre sexualidade e poder são borradas e aparecem na linguagem política por meio de gestos, falas, imagens, dentre outros. Em *Saló ou 120 dias de Sodoma* (1975) Pasolini filmou um empreendimento radical acerca do estado de barbárie entre a sexualidade e a política, lançando um paralelo com a obra base de seu filme advinda dos contos de Sade. Os prazeres sexuais grotescos, perversos e heteróclitos são atualizados junto a personagens políticas autoritárias que conduziam as orgias e práticas sadomasoquistas durante o filme.

Oficiais do exército, generais, soldados, capitães praticam a dominação, humilhação, degradações, imposição de padrões e supressões físicas, em um paralelo aos atos cometidos contra a vida e a dignidade humana durante a Segunda Guerra Mundial, assim como também no fascismo simbólico do consumismo, que produziu uma onda de filmes e imagens pornográficas no pós-guerra. Um evidente paralelo do sadomasoquismo à tortura praticada aos dominados. Nesse sentido, não haveria tortura que não fosse pornográfica.

Como aponta Benjamin (1994), há uma crise sobre a originalidade, em que a obra perde sua “aura”, ou seja, sua dimensão de autenticidade em relação aos novos modos de feitura industriais. Há um paralelo possível em outros campos da indústria cultural, em que a produção pornográfica parece prever um salto em direção à profanação radical da verdade, tornando-se um estandarte do barril de cópias mal forjadas, haja visto seu caráter de cinismo a que simula o real, causando a sensação de autenticidade, marca do projeto político do atual governo.

Para além de uma abordagem moralizante sobre a pornografia ou sobre a moral no campo sociopolítico da aqui chamada *extrema direita*, vislumbra-se o problema no campo ético e estético sobre o entrecruzamento entre política e pornografia – a *pornopolítica* – como pista para o entendimento das manifestações recentes no Brasil, pelo viés performativo. A performance de uma estética caseira, “amadora” e supostamente direta, deixa nua a fronteira entre a produção e o consumo imediato das informações tidas como verdadeiras. É estabelecido um pacto íntimo (privê) tal qual o pornográfico, como afere Pablo Gonçalves:

Não é apenas o tom e o conteúdo dos discursos que salta à vista nessas falas que anteciparam o novo espírito e a nova onda conservadora da nossa época. É sobretudo a forma, audiovisual, inclusive, como esse discurso se articula. É um modo direto, que dispensa intermediários, que busca uma interlocução tão solipsista quanto desesperada. São falas e gestos audiovisuais afoitos por uma experiência de apagamento e aniquilação. Mas também são filmagens caseiras, cotidianas, despreocupadas com o cenário que aparecerá ao fundo (GONÇALO, 2019, s/p).

É estabelecida uma relação atualizada entre o gozo cínico, forjado e pactuado pela verossimilhança da equação repetitiva do pornô, de caráter “memético”, aos novos tempos. A isso se atribui à extrema direita e sua relação com as *Fake News*, assim como pelo uso não mediado, ou assim suposto, dos comunicados oficiais do governo via suas próprias redes sociais, alimentando a ideia do “*amateur*”: caseiro, espontâneo, natural e direto. Segundo Gonçalo (2019) “tornar visível o que antes eram desvios obscenos – é uma estranha forma contemporânea que a direita passou a vestir para ‘sair do armário’”.

A estética pornográfica aí se insere como um modo de visualização. Num tempo em que as redes sociais tomam o norte das comunicações, e a internet muda a relação com as telas, antes mais coletivizadas (cinema, televisão, projetores), agora tomam para si o campo íntimo, como no uso dos celulares, no qual, em uma boa parte dos casos, a partilha é virtual e não presencial. Há aí também perdas de mediação com o outro (aumentando o pacto narcísico). Isso torna o uso mais individualizado e altera o status do usuário das telas. Se ele antes possuía uma participação passiva, agora é convidado a se engajar na curadoria do próprio consumo de informações, aumentando ainda mais a sensação de autenticidade, escolha e de privacidade.

A performance bolsonarista é pensada para causar essa aproximação com seu público, que, de modo inicialmente voyeurístico, vai aos poucos se envolvendo com a narrativa a ser replicada, a ser performada conjuntamente, como no conceito de *iteração* em Derrida (1991). Nas performances de atos fálicos bolsonaristas, como o gesto da arminha, repetido mil vezes a causar identificação, o público é convidado a performar junto: *play together*. Parece ser no jogo libidinal de aproximação e distanciamento contidas nesse pacto privê que, de modo inédito, é forjado o protagonismo à personagem do *voyeur*. Também nesse jogo, são exploradas as repetições desejadas e calcadas nas emoções-choque (LACROIX, 2006) produzidas pela obscenidade do jogo político atual.

O estímulo às emoções-choque tem sido, aliás, uma estratégia recorrente nas aparições públicas do presidente Jair Bolsonaro. Especialmente ao realizar performances políticas que buscam romper tabus, regras sociais ou mesmo leis jurídicas. Trata-se de atos que se mostram eficazes tanto para conquistar adesão junto à sua audiência como para ofuscar temas de relevância pública. A alcunha de “mito”, utilizada por bolsonaristas para referir-se ao dirigente, tem sido, em boa parte, construída justamente por esse tipo de performance. Nela, os posicionamentos extremados surgem acompanhados por ações e/ou discursos agressivos e polêmicos, o que costuma monopolizar a atenção na mídia e nas redes sociais.

Exemplos não faltam. Desde as explosivas declarações racistas, machistas e homofóbicas em programas sensacionalistas até ações mais espetaculares, como a cena de chutar o “Pixuleco” – boneco inflável do ex-presidente Lula com trajes de presidiário – no contexto de manifestações pré-eleitorais. Ou, ainda, os recentes episódios de aglomeração realizados durante a pandemia. Trata-se de performances que contribuíram significativamente para ampliar sua visibilidade e a elegê-lo em 2018.

Segundo Safatle (2021), a sistemática ruptura com certa dinâmica institucional e moral operada por políticos e militantes da extrema direita nos últimos anos poderia ser compreendida em termos de uma “contrarrevolução”. Ou seja, de um processo revolucionário atualmente reapropriado “em sinal invertido” (SAFATLE, 2021) pelo campo conservador. De modo semelhante, Pinto Neto (2018) percebe nessa espécie de “amor pela transgressão” (p. 88), frequente nas condutas da chamada *alt-right*, uma herança dos movimentos contraculturais dos anos 1960, agora deslocada de sentido.

De fato, as criações oriundas do campo da *performance art* – associado a tais movimentos contraculturais – partilham muito mais semelhanças com as performances de Bolsonaro do que se poderia supor à primeira vista. Uma delas seria a construção, em ambos os casos, daquilo que Ardenne (2006) chamou de “estética do limite ultrapassado”. Nos dois contextos, a ultrapassagem de limites coincide não apenas com eventos que colocam o propositor em situações de risco (sejam estes físicos, morais, jurídicos), como colabora para tornar relativa a própria noção de limite, o que ajuda a compreender os contornos de sua eficácia.

Um exemplo dessa relação pode ser extraído do emblemático episódio, ocorrido

em 2016, no qual Bolsonaro homenageou o torturador Carlos Brilhante Ustra, durante sessão do Congresso que instaurou o processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff. Nessa cena, o limite ultrapassado remete, sobretudo, à relação entre o discurso proferido e a situação na qual ele é enquadrado.

Desde 2009, Bolsonaro vinha publicamente defendendo a ditadura militar no Congresso. No entanto, este tipo de defesa estava, de algum modo, recalcado na esfera pública brasileira desde o processo de redemocratização do país. Ao usar seu voto para homenagear um torturador – e, com isso, ultrapassar limites tanto morais quanto jurídicos⁸ – Bolsonaro alcança dois efeitos com sua performance extremista. O primeiro é monopolizar os holofotes e ser o mais comentado entre os 513 deputados presentes na sessão, em um jogo com a economia das atenções que é, talvez, a principal eficácia desse tipo de performance. Além disso, o episódio contribuiu para redimensionar o dito e o não dito na esfera pública, encampando uma batalha narrativa acerca dos sentidos da ditadura militar no país, atualmente em plena disputa.

Para Ardenne (2006), uma das características da imagem extrema é sua dimensão de relatividade. Ao tangenciar um limite, traz como efeito a capacidade de tornar flexível o próprio entendimento a respeito desses limites. No caso de Bolsonaro, o investimento em performances que relativizam limites – muitas delas repetidas à exaustão, a fim de se tornarem cada vez mais visíveis e influentes – pode ser lido no sentido que Austin e, posteriormente, Butler, dão ao termo “performatividade”. Em Austin (1990), ela é entendida como “forma de atuação sobre o real, e, portanto, de constituição do real” (p. 10). Em Butler (2018), como a reiteração de atos que contribuem para a “inculcação lenta das normas” (p. 25).

Uma vez que tais performances tornam-se eficazes na medida em que qualquer tipo de reação colabora para ampliar sua visibilidade, torna-se necessário perguntar-se sobre como lidar com essas cenas. Se, por um lado, a ausência de repúdio pode contribuir com a naturalização dos limites ultrapassados, por outro, o ato em si de reagir presta serviço à sua eficácia. Certamente, o problema do limite ultrapassado nas performances de Bolsonaro diz respeito à ausência de consequências institucionais e jurídicas de seus atos. No entanto, não deixa de ser ingrata a posição destinada aos setores progressistas quando perdem o protagonismo como agentes da transgressão e passam a defender instituições sobre as quais haveria muito o que se problematizar.

⁸ Na época, foi aberto um processo disciplinar para apurar se o então deputado federal Jair Bolsonaro (PSC-RJ) havia quebrado o decoro parlamentar com sua homenagem. O processo acabou sendo arquivado pelo Conselho de Ética da Câmara dos Deputados por 9 votos a 1.

EMULAÇÃO DA PRECARIIDADE E DA AUTENTICIDADE NA ESTÉTICA DA EXTREMA DIREITA

Atualmente, vivemos um regime de economia de atenções que tem sido muito bem explorado por certos grupos políticos, ao pautar nosso imaginário, demandas políticas, mídia e discussões cotidianas. Há alguns anos, como um fenômeno mundial e não só local, vimos políticos que são ou se tornam *entertainers* (Trump nos Estados Unidos, Matteo Salvini na Itália, os inúmeros *youtubers* que se tornaram deputados ou vereadores nas últimas eleições e, claro, Bolsonaro, frequentador contumaz de programas sensacionalistas e hoje protagonista de aparições nas redes sociais). Constantemente, suas aparições públicas já são planejadas visando à produção de material para as redes sociais que promovem engajamento tanto nos canais bolsonaristas como de seus opositores. Além disso, Bolsonaro, como um presidente *entertainer*, realiza um *talk show* semanal, com um espaço incerto e indefinido entre o pessoal (a partir de um perfil pessoal) e o oficial, como presidente, escapando de possíveis responsabilizações pelo que diz, mas garantindo um público expressivo e com caráter de verdade oficial. Nessa brecha, Bolsonaro encena a naturalidade e a precariedade em uma estética elaborada desde antes da eleição, em performances que ocupam a pauta de jornais, das redes sociais e da nossa política com pontos pouco frutíferos, mas de imenso engajamento.

Em uma máquina que funciona em diferentes plataformas, opera-se uma ação coordenada e milionária cada dia mais explícita, em uma encenação de voz popular⁹. Perfeito para o sucesso da economia das atenções e para a geração de um caos que exaure a cena pública e mantém o ânimo de seus fiéis apoiadores amparados mais pelo simbolismo de seu “mito” do que por resultados concretos de sua atuação política, que até o momento são pífios até para a agenda conservadora.

Alguns desses espetáculos têm se mostrado notadamente reincidentes. Elencamos aqui alguns deles, a título de exemplo: o primeiro dessa classificação seriam os dedicados, como foi analisado anteriormente, à perversão da lei. Há uma percepção clara das regras legais e morais ou da formalidade exigida pelo próprio cargo e tem-se espetacularizado a subversão dessa lei sem nenhum pudor, na transformação desses atos, mais uma vez, em capital político. A agressividade da performance desses atores

⁹ No início de março de 2020, ficou comprovado que empresários bolsonaristas investiam uma média de 5 milhões de reais mensais na produção de conteúdos para manutenção dessa rede e de perfis falsos que ataquem os opositores.

políticos rapidamente é mimetizada e ecoada pelos seus apoiadores em manifestações públicas. Outras categorias recorrentes (e muitas vezes imbricadas entre si) são as cenas religiosas: tanto as estritamente litúrgicas, como os batismos, presenças em cultos, indumentárias com referências aos ícones cristãos e judaicos etc, mas também as alegóricas. E, finalmente, na terceira categoria, as inúmeras cenas familiares e alimentares¹⁰. Essa última recorrência apresenta elementos significativos e repetitivos: adentramento da intimidade, reforço dos valores familiares, emulação de simplicidade, masculinidade e aproximação com o popular.

Em todos esses atos, o precário opera como costura da estética bolsonarista e configuração do efeito de autenticidade. O aparente amorismo pressupõe uma relação direta, supostamente não mediada por marqueteiros, entre o eleito e seu povo. Essa proposição de suposto não anteparo de produção encontra ecos na estética documental e, principalmente, no fazer dito espontâneo da internet, onde qualquer um poderia realizar uma suposta comunicação direta com seus seguidores. Há, nesse sentido, uma construção proposital de tom precário, barato, de despreparo e despreensão circulando por todas essas produções espetaculares, emulando uma espontaneidade do seu presidente e até mesmo, em alguns casos, uma adesão popular da claque infiltrada¹¹.

O presidente como um populista, na definição de Laclau (2013), separa os cidadãos entre apoiadores e detratores e se refere a um povo composto apenas por seus aliados. Bolsonaro governa e performa para os seus. O seu espetáculo é direcionado para os apoiadores, que respondem a uma negação de seu oposto, chamados genericamente como esquerdistas. A audiência da oposição é, no entanto, sumamente importante. Na intensa polarização política, entre o povo e seu inimigo, é recorrente para seus apoiadores interpretar a oposição como validação da própria crença. A provocação de Bolsonaro e as consequentes reações de rechaço reforçam o efeito de reafirmação sobre sua base, criando um significante a mais de poder. Hoje, esse “povo” corresponde a cerca de 30% de fiéis eleitores, que, ainda que difusos em suas identidades, compartilham valores como a masculinidade, o apelo popular, a moralidade familiar, a religiosidade e a sobreposição das pautas do mercado e da intensificação do neoliberalismo. Na arena do confronto polarizado, o rechaço dos inimigos valida os efeitos do espetáculo

¹⁰ Para visualizar exemplos e suas análises, conferir vídeo da apresentação na Abrace 2021 disponível no canal da ABRACE no Youtube.

¹¹ Um exemplo é o banho de mar nas férias de Bolsonaro no primeiro dia de 2021. Verificou-se, depois, que vários dos presentes, coincidentemente munidos de celular dentro da água, faziam parte da equipe que o acompanha nos cercadinhos do palácio do planalto.

apresentado ao seu “povo”, que vagarosamente, tende a ser cada vez mais exclusivo e excludente, conforme a rejeição ao presidente aumenta, em uma provável espiral de radicalização de performance e de discurso.

EXERCÍCIO PARA UMA ENCICLOPÉDIA DA FALA TOSCA BOLSONARISTA

Inventariar as falas que se inscrevem no universo da política brasileira recente e que agem ou desejam agir sobre o real é deparar-se com a chance de desvelar possíveis efeitos de autenticidade e espontaneidade mencionados anteriormente. Pronunciamentos, depoimentos pessoais, rupturas, preces, ameaças, exortações, deboches, ataques, negações, veredictos e outros discursos que ecoam nas ruas e nas redes constituem parte importante da performance bolsonarista, que se pretende “despachada” e “sem papas na língua”. São falas violentas, polêmicas e por vezes, ao mesmo tempo e na mesma medida, extremamente toscas.

Segundo a antropóloga Isabela Kalil, coordenadora do Observatório da Extrema Direita¹², o perfil dos manifestantes que foram às ruas apoiar Bolsonaro no primeiro semestre de 2021 é formado por pessoas acima de 45 anos, principalmente homens, que integram o que podemos chamar de uma base radicalizada. Kalil observa:

[...] há aqueles que são pró-armas, favoráveis à violência e adotam posturas abertamente antidemocráticas. Há um certo saudosismo de regimes autoritários. Esse grupo é uma base muito fiel e é possível que estejamos falando de 10% a 15% dos eleitores. Ao contrário do que parece, quanto mais absurda a gestão de Bolsonaro (...) mais esse nicho aprova (KALIL, 2021).

Esses manifestantes mais radicais, a exemplo do governante que apóiam, proferem discursos de ódio, palavras de ordem e paródias grotescas que ressoam tanto nas ruas como nos meios digitais. Tais falas são reproduzidas, replicadas milhares de vezes e não é raro que se tornem exemplos dos atos fálicos bolsonaristas explicitados no tópico deste artigo que aborda a pornopolítica brasileira.

Se experimentamos retirar essas falas do contexto original em que foram ditas, tratá-las como falas cênicas e escutá-las da boca de atrizes e atores, é possível perceber as pausas, os acentos, os contrastes, as repetições, os acordos, as dissonâncias e,

¹² O Observatório da Extrema Direita (OED) é uma iniciativa dedicada a monitorar e analisar governos, partidos, movimentos da direita radical e da extrema direita no Brasil e no mundo.

principalmente, a construção deliberada e premeditada de muitos desses atos de fala. Paradoxalmente, extraindo os discursos de suas situações de origem, nas quais muitas coisas estão em jogo, podemos ouvi-los em toda sua realidade.

Foi esse o exercício realizado pela professora Raquel Castro, uma das autoras deste artigo, e estudantes do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFOP, no primeiro semestre de 2021. Inspirados nos espetáculos do diretor francês Joris Lacoste¹³ reunidos sob o título *Encyclopédie de la parole*¹⁴ e com o desejo de investigar possíveis contribuições do campo das artes da cena para a compreensão das estratégias bolsonaristas, os participantes do exercício buscaram ampliar a escuta e analisar falas do presidente Bolsonaro, de integrantes do seu governo e de seus apoiadores fiéis a partir de princípios e procedimentos próprios da atuação cênica, tais como: polifonia, mimesis vocal/corpórea, recursos expressivos da voz (intensidade, altura, timbre, métrica, ritmicidade, pausa, etc), tempo-ritmo da ação e análise ativa do texto teatral.

Considerou-se, nesse processo, não somente o conteúdo das falas, mas também a forma como foram proferidas: as inflexões, as hesitações, os silêncios e todas as nuances expressivas da fala que podem revelar sentidos e efeitos. Palavras que entram em crise no corpo-voz dos atores que performam a performatividade de outros sujeitos. Justapostos ou contrapostos, os discursos corporificados pelos atuantes possibilitam um duplo movimento: trazer o real à cena tensionando-o nos limites da representação e, por outro lado, revelar possíveis artifícios a partir da percepção dos atores do que é espontâneo ou premeditado nas manifestações orais.

Joris Lacoste afirma sobre as falas que traz para a cena que não se trata de reproduzir a realidade, mas de torná-la real: “às vezes, é bastante difícil acreditar que as coisas que ouvimos são reais. Realmente reais. O teatro, tenho essa convicção, pode ajudar” (LACOSTE, 2015, p. 2). Talvez, o teatro possa ajudar também a revelar o que não é autêntico, a desvelar os efeitos, a construção proposital do precário e do tosco na performance bolsonarista.

¹³ Joris Lacoste (1973 -) é diretor, dramaturgo e compositor francês.

¹⁴ *Encyclopédie de la parole* é um projeto coletivo, desenvolvido desde 2007 por Joris Lacoste, baseado na coleta de documentos sonoros, que pretende explorar a diversidade das formas orais.

Figura 1 – Transcrição e análise de uma fala de Jair Bolsonaro

FALA DO BOLSONARO
(Fala à nação: <https://www.youtube.com/watch?v=HhvowdlhRcE>)

Eu vi quem
um minist'pachot lá um processo pra me julgar por...
[um ministro despachou]

(pensa)
Genocídio. (sorrizinho)
Olha, quem fechô tudo quem tá com a política na mão num só eu (sopra um insetinho)

Agora eu não quero aqui[e] brigar com ninguém
ma'stamos na iminência de ter um problema sério no Brasil (muito calmo)

(pausa longa, relaxado)

"O que que vai nascer" disse o Tudo? "Onde vamos chegar?"

Parece que um(a) barril de póvora qui(n)taí e tem gente de paletó e gravata (mostrando a própria gravata)
queee não qUÉr enxerga isso (dá) acha que a vida é serviço dele né, em casa ou (as the americans say)
home office.

(rápido, incompreensível) Tem putin paletozin e gravata, co dinheiro na conta, final do mês sem poblema nenhum
(inspira curto e:)
e o povo que se explôda

(inspira curto e:)
Eu não tô ameaçando ninguém, mas (e)u tô achando que brevementeremos um problema sério no Brasil.

(dá uma esperança)
Dá tempo de mudar ainda (t)á
(baixinho, meio grunhido)

Fonte: arquivo pessoal do estudante ator Brian Lobato

Figura 2 – Transcrição e análise de uma fala do senador Marcos Rogério (DEM)

Trecho da fala do senador Marcos Rogério, durante a CPI da COVID

(desafiador, questionar) O que que é verdade e o que que é narrativa? O que é apresentado aqui na CPI ou o que (pausa rápida) o presidente do Butantan (enfático) em um diálogo acalorado com o governador de SP fala nessa gravação. (constatação, seriedade) Quando cobrado sobre a situação das tratativas com Sinovac ele diz (revolta preguiçosa) "Tem problemas, estamos enfrentando, (promessa) vamos ter vacina até 15 de janeiro". (dúvida, exigente, questionar) Qual versão está correta? (pausa longa) (determinação, astúcia) Aqui, apresentam-se narrativas e a gente tem que combater com os fatos.

1 - inflexão e gesto com as mãos determinando dois lados/ 2 - levanta a sobrancelha e gesticula com as mãos dando ênfase/ 3 - gesto definitivo com as mãos, tom sério da fala, aceno com a cabeça/ 4 - gesticula um gesto meio sem sentido, apresenta um ponto de vista distinto do seu, mas não inflexiona a frase para nenhum destaque em particular./ 5 - gesto das mãos na mesa, olhar sério/ 6 - olhar, gesto da cabeça para frente e para trás, tom da voz dá a entender que tem algo de errado com o que foi dito anteriormente/ 7 - a pausa longa, um meneio de cabeça com um levantar de sobrancelhas, um gesto corporal enrijecido, robótico, mas carregado de certeza

Fonte: arquivo pessoal do estudante ator Brian Lobato

O GRANDE PATO: BREVES COMENTÁRIOS SOBRE A FIESP EM PERFORMANCE NAS MANIFESTAÇÕES DE RUA (2015-2016)

Desde as Jornadas de Junho de 2013, mas principalmente a partir das manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, entre 2015 e 2016, observa-se um deslocamento do território performativo das ruas para as redes sociais. Nessa economia das atenções mediada por plataformas performativas diversas, entre as ruas e os telefones celulares, os conteúdos são enquadrados, editados, descontextualizados, reapresentados. O que acontece na rua se torna “fonte primária” para a criação de *GIFs*, memes e vídeos curtos, emoldurados em publicações no *Facebook* e nas linhas de discussão dos grupos de *WhatsApp*. As redes sociais operam como segunda instância performativa, nas quais os conteúdos adquirem uma dimensão mais radical do que aquela observada nas ruas, mediados e monetizados pela arquitetura tóxica dessas redes (LADEIRA, 2019).

As manifestações de rua precisam ser entendidas como instâncias performativas (BUTLER, 2018), pois são eventos nos quais insurgem uma forma de expressividade simultaneamente individual e coletiva, esteticamente materializada por um conjunto complexo de signos articulados pelos manifestantes/performers. Enquanto performances coletivas, as manifestações de rua propõem uma multiplicação (ou fragmentação) da atenção dos “espectadores”, uma vez que cada manifestante é também performer de suas reivindicações. Ocasionalmente, elas podem ter uma centralidade de foco, proporcionado por um “palco” efêmero, como o palanque, o carro de som ou objetos de grande destaque. Deste modo, estratégias eficazes de captação do foco por vezes necessitam de alto investimento financeiro.

Em 29 de setembro de 2015, a FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - lança a campanha “Não vou pagar o pato”. Dois dias depois, a Esplanada dos Ministérios em Brasília é transformada em palco, onde um gigantesco pato amarelo de 22 metros e 5000 patinhos são colocados em cena¹⁵. O Grande Pato inflável¹⁶ possuía no lugar dos olhos, dois “x”, o que poderia sugerir que se tratava de um animal morto. Estampados em seu peito, os seguintes dizeres: “NaoVouPagaroPato.

¹⁵ O Pato da FIESP parece ter sido uma cópia explícita da obra *Rubber Duck*, do artista holandês Florentijn Hofman, apresentada em São Paulo em 2008, ambos confeccionados na mesma fábrica em Guarulhos (SENRA, 2016).

¹⁶ É importante pontuar que os bonecos infláveis têm uma longa trajetória em manifestações e desfiles de rua. Estes foram utilizados, por exemplo, nas paradas soviéticas na Praça Vermelha, nos anos 1940.

com.br”. Concomitante à instalação, outra performance aconteceu naquele dia: dezenas de patinhos amarelos, que circundavam o Grande Pato, foram espalhados no espelho d’água do Congresso Nacional. Um dos performers presentes e que teve sua atuação destacada no vídeo “Não Vou Pagar o Pato – Brasília” (FIESP, 2015) foi o presidente da FIESP, Paulo Skaf. Depois desta aparição em Brasília, o Grande Pato passa a performar em diversas cidades do país. A campanha #NaoVouPagaroPato se desenvolve em várias frentes: atuação de *promoters* colhendo assinaturas para seu manifesto; distribuição de máscaras, patinhos infláveis e balões com o rosto do pato, propondo assim a própria transformação do público em “pato”. Essas ações se repetiam a cada aparição do Grande Pato ou durante os domingos na Avenida Paulista, quando ele permanecia instalado na sede da FIESP.

A campanha em questão respondia a duas pautas distintas e sobrepostas: exposta na superfície, a redução da carga tributária aos produtos industrializados, demanda externalizada reiteradamente nos discursos de Skaf contra a intervenção do Estado na economia. Em seu interior e de maneira menos explícita, a campanha procurava promover e dar visibilidade política à Skaf, segundo o depoimento do publicitário idealizador da campanha, o antropólogo Renato Pereira, à Procuradoria Geral da República:

O que nós fazíamos, na prática, eram campanhas institucionais ou temáticas, inclusive a **campanha do pato pelo imposto**, mas **que tinham claramente o objetivo de promover a figura pessoal do Paulo** e, explicitamente, nas reuniões que participávamos (...) as discussões giravam sempre sobre (...) a disputa de 2018 e como promover o Paulo para essa disputa¹⁷ (SÃO PAULO, 2018, p. 15 grifo do autor).

Dentre o complexo conjunto de reivindicações surgidas desde as manifestações de 2013, a FIESP encabeça as demandas de uma agenda privatizadora e neoliberal. A campanha do Pato insere-se na práxis tradicional da elite empresarial brasileira de pautar seus interesses particulares de classe e transformá-los em interesses de toda a sociedade. Além disso, a virada discursiva de uma campanha contra o aumento de impostos para o apoio ao *impeachment* de Dilma Rousseff possibilitou a naturalização

¹⁷ A Procuradoria Regional Eleitoral de São Paulo apresentou uma ação de investigação judicial eleitoral pela “ocorrência de abuso de poder econômico e uso indevido dos meios de comunicação social” frente à Paulo Skaf e outros profissionais, conforme trecho a seguir: “É evidente que visava a promoção de sua própria imagem por meio da **contratação, em 2015, via certame público adulterado, de uma agência de publicidade especializada em marketing político** para ser responsável pela criação e divulgação das peças publicitárias do SESI-SP e do SENAI-SP”. Entre 2015 e 2018, Skaf teve à sua disposição R\$150 milhões entre 2015 e 2018 em orçamentos publicitários aprovados (SÃO PAULO, 2018, grifo do autor).

ideológica da pauta neoliberal e não intervencionista.

Efetivamente, o Grande Pato da FIESP foi uma performance itinerante que marcou um contraponto fundamental entre as manifestações de até então, nas quais a violência policial era uma constante. A estratégia performática da Agência Prole/FIESP utilizou um ícone a princípio neutro, apolítico, instalando uma ação contestatória aparentemente pacífica, buscando uma interação “lúdica” com o público passante, infantilizando-o. A contínua mutação dos *slogans* associados ao Grande Pato indicava uma escalada autoritária. O primeiro se caracterizou por uma interjeição que exprime uma advertência: “Não vou pagar o pato”. Em seguida, temos uma expressão de insatisfação limite: “Chega de pagar o Pato” e, finalmente, uma ordem explícita: “Impeachment Já”. Essa determinação final, veiculada em anúncios pagos, parecia querer assinalar para a nação quem efetivamente comanda o país.

ABERTURAS CONCLUSIVAS

Em vez de pesquisar o político no teatro, pode ser útil investigar o teatral e o performativo no político (KERSHAW, 1997, p. 256)¹⁸.

De que modo o teatro, pensado como forma social de conhecimento, pode nos ajudar a compreender a política brasileira contemporânea? Essa foi a pergunta que serviu de eixo para nossas reflexões, que buscaram investigar o teatral e o performativo na política, a partir de perspectivas diversas e ampliadas. Diante de uma política de intensa espetacularização e divulgação de seus agentes e seus atos, os estudos teatrais e da performance têm se mostrado, como anunciado neste texto, cada vez mais centrais para o entendimento e a desmontagem de uma máquina de produção de conteúdos posta em marcha pela extrema direita brasileira e mundial. Estes estudos, entendidos como saberes sociais, podem auxiliar na compreensão do agenciamento de repertórios e arquivos diversos, para além do campo das artes, sendo assim capazes de operacionalizar os elementos articulados nessas ações, gestos, imagens e manifestações. Aqui, tratamos dos agenciamentos que se articulam para reafirmar proposições antidemocráticas e servir como captadores de adesão de público, valendo-se de elementos como a convocação a jogar junto e a performance de comportamentos restaurados, no intuito de estabelecer territórios de equivalência pelos inimigos comuns. São comuns nesses

¹⁸ Tradução nossa para: “Rather than search for the political in theatre it might be useful to investigate the theatrical and the performative in the political”.

agenciamentos o combate às conquistas modernas progressistas e a afirmação de valores focados no conservadorismo e no fundamentalismo religioso, nas políticas antigênero, na manifestação de masculinidades violentas e na radicalização do neoliberalismo. Em comum, trata-se de performances de iteração, que movimentam expressivos recursos financeiros e humanos, detalhadamente elaboradas, apesar de parecerem espontâneas. No soterramento da estetização da política, que avança sobre a vida, este breve artigo se propôs a apontar algumas considerações acerca da utilização dos saberes da arte e da estética para a análise da política brasileira contemporânea, buscando novas reflexões e diálogos com campos de conhecimentos diversos.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la limite dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.
- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BOLSONARISTAS pagam até R\$ 5 milhões por mês para ataques a STF nas redes. CGN, 2020. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/na-rede/bolsonaristas-pagam-ate-r-5-milhoes-por-mes-para-ataques-a-stf-nas-redes/> Acesso em 25/03/2021
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.
- _____. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.
- DIAS, Adriana. Bolsonaro é fascista? Brasil de Fato, acessado em julho de 2021 e disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2018/10/17/bolsonaro-e-fascista-listamos-13-frases-do-candidato-para-reflexao>
- ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- GONÇALO, Pablo. O pau de Deus: a extrema direita na vanguarda do cinismo pornográfico. In: **Cinética: Cinema e Crítica**. 3 jun. 2019. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-pau-de-deus/?fbclid=IwAR2Ni1E-h5EbyTNzJC9qkNvdWjuukS8rVT6eH7tNHIWsdIjiJFfNBYeuxDI>>. Acesso em 29 jul. 2019.

FREUD, Sigmund. (1976/1916-1917). Fixação e traumas – o inconsciente. Conferência XVIII de Conferências introdutórias sobre a psicanálise. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora.

KALIL, Isabela. Base radicalizada pode ‘fazer estrago’ à democracia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 de mai. de 2021. Disponível em: <<https://digital.estadao.com.br/o-estado-de-s-paulo/20210516>>. Acesso em 07 de jul. de 2021.

KERSHAW, Baz. Fighting in the Streets: Dramaturgies of Popular Protest, 1968—1989. **New Theatre Quarterly**, 13, 1997. pp 255-276

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. Le corps féminin en performance: une étude de cas des mouvements #elenão et #elesim. **L’Ethnographie**, 2020.

LACLAU, Ernesto. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LACOSTE, Joris. Programa do espetáculo *Suite n.2* do projeto **Encyclopédie de la parole** apresentado em Paris, 2015 (arquivo pessoal).

LACROIX, Michel. **O culto da emoção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

PINTO NETO, Moysés. Do populismo reacionário ao exterminismo: *yuppies, neggers e trolls*. **Revista Crise e Crítica**, v. 2, n. 2, nov. 2018, pp. 80-95.

REBUA, Carlos. **Das normalidades**: fascismo e o Brasil sob Bolsonaro. Blog da Boitempo. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2019/07/25/das-normalidades-fascismo-e-o-brasil-sob-bolsonaro/>> . Acesso em: 05 ago. 2021.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução ao pensamento crítico hoje** - Slavoj Žižek por Vladimir Safatle. Youtube, março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-1RkluIe95o>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SÃO PAULO. Ministério Público Federal. Ação de Investigação Judicial Eleitoral. Procuradoria Regional Eleitoral de São Paulo versus Paulo Skaf, Carla Danielle Basson, Renato Pereira, Ana Baruch e Fábio Portela. Relator: Luiz Carlos dos Santos Gonçalves. **São Paulo**, 18 de dezembro de 2018. p. 1-32. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/mp-eleitoral-sp-inelegibilidade-skaf.pdf>. Acesso em: 22 de jun. de 2020.

SCHECHNER, Richard (2002). **Performance Studies: An Introduction**. London and New York: Routledge, 2006.

SENRA, Ricardo, Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo, **BBC News Brasil**, 30 de mar. 2016. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs>. Acesso em: 07 ago. 2021.

SOUZA, Jessé de. A parte de baixo da sociedade brasileira. **Revista Interesse Nacional**, v.14, p. 33-41, 2011.

CENAS VIRTUAIS: ANTES, DURANTE E DEPOIS DA PANDEMIA

Eliana Rosa Correia¹
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi²
Mariana Lima Muniz³
Narciso Telles⁴
Tiago Cruvinel⁵
Vicente Concilio⁶

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.27

Resumo: O presente artigo sintetiza a mesa temática que teve como objetivo discutir as relações entre o teatro e a virtualidade. Propõe-se um tensionamento do conceito de teatro a partir da introdução de tecnologias de transmissão de presença remota antes, durante e depois da pandemia. Para isso, elaborou-se um relato analítico a partir do experimento prático denominado *As Janelas* (2021), realizado no contexto da Formação em Teatro Digital, promovida pelo Teatro em Movimento em 2020. Essa formação envolveu seus participantes no estudo teórico e crítico sobre o tema e na realização de performances no Instagram em fevereiro de 2021.

Palavras-chave: Teatro Digital; performance; virtualidade; pandemia.

Abstract: This article summarizes the thematic discussion group that reflected about the relations between theater and virtuality. Its proposition was to amplify the concept of theater through the introduction of remote presence transmission technologies, before, during and after the pandemic. For this, an analytical report was elaborated from the practical experiment called *As Janelas* (2021), performed on Instagram, and carried out in the context of Formação em Teatro Digital, promoted by Teatro em

¹ Doutoranda em Artes, Universidade Estadual Paulista - UNESP. Orientador: Mario Fernando Bolognesi. Professora no SENAC - São Paulo.

² Professor da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

³ Professora da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

⁴ Professor da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

⁵ Professor do Instituto Federal de Minas Gerais - IFMG.

⁶ Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

Movimento in 2020. This studies immersed its participants in theoretical and critical studies about the theme.

Keywords: Digital Theatre; performance; virtuality; pandemic.

Introdução

Considerando o cenário provocado pelo coronavírus que, desde março de 2020 é responsável por uma série de restrições na qual as artes, em geral, foram obrigadas a se adaptar ao contexto de distanciamento social, impedidas de produzirem seus processos criativos por meio de relações presenciais, a ideia de Teatro Digital se apresentou como uma possibilidade frente ao cenário de isolamento.

Com isso, diversos setores artísticos – profundamente impactados pela proliferação da doença – vêm exercendo papéis relevantes para a conscientização sobre a gravidade da pandemia atual. Diversos artistas têm combatido a desinformação, revelando diferentes contextos avassaladores de crises de saúde pública, bem como criando produções de denúncias sobre a crescente desigualdade social cada vez mais agravada por este vírus.

Os setores artísticos estão muito fragilizados financeiramente, já que sempre necessitam de espectadores contínuos para sobreviver. No caso do Brasil, este processo se acirrou, pois o setor artístico já sofria um ataque maciço por parte do atual governo, autoritário e conservador e/ou falsamente moralista que, em diferentes momentos, tentou paralisar atividades artísticas, bem como persegue grupos que se opõem a sua atuação e retira sistematicamente, e de forma arbitrária, investimentos nas áreas culturais. Com isso, artistas no Brasil tiveram que enfrentar grandes dificuldades, pois foram duplamente asfixiadas: primeiramente, pela demonização da cultura a partir de uma lógica de ataque governamental que minou, paulatinamente, os financiamentos nesta área e, posteriormente, pelo impacto do vírus.

Espectáculos presenciais foram cancelados, artistas ficaram sem remuneração, diferentes espaços culturais foram fechados, obrigando os profissionais a se reinventarem diante do esvaziamento de políticas públicas adequadas para o enfrentamento da situação atual. O direcionamento de diversos trabalhos foi voltado para a pesquisa em artes não presenciais, acentuando a tomada de espaços virtuais por artes que até então, só se imaginavam existir majoritariamente a partir da aproximação física.

Com a interrupção brusca das atividades artísticas ditas presenciais, expandiu-se as ações artísticas movidas pela virtualidade da cena. Neste sentido, o contexto deslocou os processos de criação determinados por tempo e espaço efêmeros para a invenção de laboratórios experimentais, cujos repertórios são mediados por câmeras de computador, de celulares e de outros artefatos tecnológicos, naturalizando uma cultura de intimidade exposta, já que nossas casas são abertas para os olhares do espectador, cada vez mais inserido em nosso cotidiano, agora mediado por uma tela. A investigação artística a partir de diferentes mídias foram alternativas encontradas para dar continuidade às criações e à sobrevivência de artistas, companhias, coletivos etc. Sendo assim, tais fatores possibilitam, em parte, a ampliação de pesquisas em arte mediada por diferentes mídias.

A vinculação entre teatro e tecnologia não é algo novo, pois o teatro contemporâneo se apresenta como um espaço de experimentação interdisciplinar, na busca de interface entre as artes plásticas, as artes audiovisuais, os aparatos tecnológicos e a dança etc. O Teatro Digital pode se concretizar a partir dos processos de filmagem, de montagem, de edição e de exibição ao público por meio de plataformas virtuais ou redes sociais. Ele se apresenta dentro de um circuito artístico discreto, como a casa dos artistas, autoral, uma vez que até então havia poucas dramaturgias construídas especificamente para esse fim, e que ampliou as formas de acessibilidade a partir de estudos acadêmicos na área, de diferentes investigações artísticas e de novas formas de utilização da linguagem audiovisual.

“Digitalizar o teatro” tornou-se uma arena de discussão, reelaborando as noções do que vem a ser os fundamentos da arte teatral, pois aqui as noções de realidade, real, tempo, espaço tornam-se fragmentadas, distorcidas e rearranjadas. O seu *corpus* de investigação reinventa conteúdos, gerando outras leituras aos olhares habituados a formas tradicionais de consumo de imagens. Isto gera um desafio ao espectador, pois ele precisa desalojar uma ótica usual de leitura acerca da coreografia esperada, com clímax desejado e com finalizações normatizadas. Aqui há um gerador de fluxos plurais, cujas motivações não são registrados como arquivos de uma encenação, apresentando outros paradigmas nas dinâmicas estéticas e sinestésicas da arte.

O contexto e as premissas da Formação em Teatro Digital

No início de abril de 2020, poucas semanas depois do fechamento dos espaços culturais como forma de contenção do novo coronavírus, Tatyana Rubim, produtora

teatral com atuação em Minas Gerais, fez um convite a Mariana Lima Muniz, umas das autoras deste texto, para ajudá-la a migrar seu projeto *Teatro em Movimento* para as plataformas digitais.

O *Teatro em Movimento* é um festival realizado pela Rubim Produções há mais de 20 anos e que tem como principal objetivo a circulação do Rio de Janeiro e São Paulo para Belo Horizonte e vice-versa. Com o projeto já aprovado na Lei Rouanet e o patrocínio captado, a produtora se viu na impossibilidade de dar continuidade à proposta inicial que demandava a possibilidade de encontro de artistas e público em uma mesma coordenada espaço-temporal, ou seja, no teatro.

Muniz desenvolve uma pesquisa sobre as relações entre teatro e as mídias digitais, especialmente a internet, desde 2012⁷. Em seu pós-doutorado realizado na Universidad de Buenos Aires sob a supervisão de Jorge Dubatti em 2016⁸, estudou as produções da capital mineira e portenha que utilizavam tecnologias digitais e de presença remota em cena. Em 2018, publicou um artigo na *Revista Estudos da Presença*, em co-autoria com Jorge Dubatti, no qual concluíram que essa cena neotecnológica existia, era potente, mas era uma exceção em relação à produção teatral de ambas as cidades (MUNIZ & DUBATTI, 2018).

Com a pandemia do coronavírus, tudo teve que se readaptar. Nessa perspectiva, Muniz e Rubim criaram o projeto Teatro em Movimento Digital que constava de três eixos: Formação em Teatro Digital⁹; Quarentemas¹⁰ e Cena Web¹¹.

A Formação em Teatro Digital foi um curso de 180 horas, totalmente online e gratuito, destinado a profissionais das artes cênicas: atores, diretores, técnicos, críticos teatrais, produtores, jornalistas culturais, entre outros. Sendo divulgado em junho de 2020, teve grande adesão do público-alvo e mais de 500 pessoas se inscreveram, das quais foram selecionadas 200, levando em consideração currículo e carta de intenção.

⁷ Com apoio do Edital Demanda Universal da FAPEMIG.

⁸ Com bolsa Estágio Sênior da CAPES.

⁹ Coordenação pedagógica Mariana Lima Muniz.

¹⁰ Quarentemas foi uma série de vídeos realizados por artistas de teatro mineiros em suas casas durante o período mais forte da quarentena em abril e maio de 2020. A direção é de Inês Peixoto e Gilberto Scarpa.

¹¹ Cena Web foi o conjunto de processos que investigaram as possibilidades de relação entre o teatro e o digital. Inicialmente, os artistas foram provocados pelo artista argentino Matías Umpierrez em uma oficina chamada Clínica da Obsessão realizada em junho de 2020. Posteriormente, cada núcleo desenvolveu suas propostas contando com a supervisão de Tatyana Rubim e Mariana Lima Muniz. Os artistas participantes foram: Bárbara Paz, Cacá Carvalho, Yara de Novaes, Vinícius Calderoni, Vinícius Souza, Eduardo Moreira entre outros.

Eram estudantes provenientes de diversos estados brasileiros e com experiências teatrais muito diferentes, desde artistas e docentes universitários a pessoas que começavam sua formação.

O Curso foi dividido em três módulos: As relações entre teatro e o universo digital; Teatro e Audiovisual e Experiências Digitais. As professoras e professores¹² eram de diferentes áreas, tais como o teatro, a performance, o audiovisual, as poéticas tecnológicas e os games. Ao final do curso, houve a elaboração e realização de um projeto de teatro digital em grupo com a orientação de docentes do curso. O experimento *As Janelas* foi desenvolvido nesse contexto pelos autores e autoras deste artigo.

Conceitos básicos do universo digital

Antes de falar sobre esse experimento, propõe-se uma breve reflexão sobre os conceitos básicos do universo digital, território novo para grande parte dos artistas de teatro, ainda que já viesse sendo explorado teatralmente ao longo dos últimos 20 anos.

A internet é uma rede internacional de computadores interligados. Resultado de tecnologia militar no âmbito da guerra fria nos anos 1960 e 1970, em 1980 a internet migra para as universidades e para as grandes corporações, tendo seu desenvolvimento atrelado aos dos computadores. Em 1990, com o final da Guerra Fria e a criação de computadores individuais, a internet chega ao uso residencial. No entanto, é a partir dos anos 2000, com a Web 2.0., que a internet se tornou o que conhecemos hoje: uma rede capaz de interligar pessoas por meio de ações simples e na qual usuários podem consumir e também produzir conteúdos sem a necessidade de conhecimentos de programação.

Diversos artistas, principalmente no campo das artes visuais, começaram a explorar a web 2.0. como locus e meio de criação. A web arte é uma realidade desde o início dos anos 2000 e vem crescendo em diversos campos, criando diferentes poéticas nas quais a tecnologia é o meio, mas também o mote para reflexão sobre as relações contemporâneas.

No âmbito teatral (MUNIZ & ROCHA, 2016), podemos citar o advento de várias páginas de grupos de teatro em redes sociais que pretendem aproximar suas

¹² Foram docentes do curso: Prof. Dr. Carlos Henrique Falci (UFMG); Prof. Dr. Pablo Gobira (UEMG); Profa. Dra. Mariana Lima Muniz (UFMG); Profa. Ms. Janaína Patrocínio (PUC-MG); Profa. Ana Regis (BH/MG); Prof. Rodrigo Campos (BH/MG). Coordenação pedagógica Mariana Lima Muniz. Sub-coordenação pedagógica foi realizada por Mariana Angelis e a tutoria por João Santos e Gabriel Bencastri.

produções do público. Também é possível destacar as exibições em *streaming* realizadas pelo Grupo de Teatro Oficina desde a primeira década dos anos 2000, bem como o hibridismo de produções do coletivo Phila 7, entre tantos outros.

Como todas as mídias que circulam na internet são digitais, faz-se necessário entender melhor o que isso significa. O digital, em contraposição ao analógico, é toda a mídia sem um suporte físico. É composto por uma sequência de dígitos, daí o nome digital.

Há diversas possibilidades de mídias digitais que circulam na web. Dentro da linguística (KERSCH *et al*, 2016) entendemos que o texto é todo o material que expressa e comunica, independentemente de sua modalidade. Neste sentido, entendemos que os textos veiculados pela internet são multimodais, sendo eles: textos escritos; imagens estáticas; audiovisual, áudio e texto híbridos, compostos por mais de uma modalidade textual. Ainda que muito vinculado ao audiovisual, o teatro produzido na internet também tem explorado outras modalidades textuais como o áudio, a fotografia e o texto escrito.

É o exemplo de um dos resultados do *Cena Web* do Teatro em Movimento Digital, intitulado *Des-memória*, uma peça jogo dirigida por Yara de Novaes. Nessa obra, o espectador é convidado a montar um quebra-cabeça a partir de uma estrutura gamificada, na qual deve seguir pistas que são apresentadas como vídeos, áudios, textos escritos e fotografias.

Des-memória foi capaz de criar uma experiência teatralizada incorporando a vontade e capacidade do usuário da web em interferir na obra durante sua fruição. Rompendo com a linearidade da recepção tradicional do teatro, a peça-jogo soube dialogar com o imediatismo da internet, propondo, ao mesmo tempo, uma experiência contemplativa, pois o jogo tinha um tempo próprio para ser jogado e requisitava constantemente a presença do jogador.

Nessa obra, a interatividade, grande diferença da linguagem da internet, foi possibilitada pelos hiperlinks, disponibilizando uma fruição a partir da vontade do espectador que podia criar caminhos e percursos próprios, dentro dos limites programados no jogo. Propôs, ainda, uma estrutura dramática mais aberta, na qual diferentes narrativas podiam ser escolhidas pelo jogador que se torna, de certa forma, o avatar da cena.

Marc Prensky (2001) propôs o conceito de nativos e imigrantes digitais. Para ele,

os nativos seriam aqueles nascidos depois dos anos 1980 e com grande familiaridade com o digital e os imigrantes os nascidos anteriormente e com menos familiaridade com esse tipo de tecnologia (MARTINO, 2014). Mais do que essa referência temporal, que muda muito de acordo com o país e a possibilidade de acesso à tecnologia, é interessante depreender que o digital é um território, no qual se nasce ou para o qual se migra. Nesse sentido, nós, teatros, tivemos que migrar para esse território como forma de sobrevivência e resistência durante a pandemia do novo coronavírus.

Se em 2018, Muniz e Dubatti chamaram a cena neotecnológica de Belo Horizonte e Buenos Aires de uma cena exceção, podemos entender que, na pandemia, ela se tornou o teatro do possível em todos os países, ainda que de formas e em momentos diferentes. Assim, tivemos todos que migrar. No entanto, é importante ressaltar que não somos refugiados, somos cidadãos com dupla cidadania e podemos ocupar teatralmente esse território, ou não o fazer, de acordo com nossos interesses estéticos e políticos.

As Janelas

Faremos considerações sobre as experiências vivenciadas durante a realização de *As Janelas* (2021), como forma de entender as possibilidades da produção cênica em ambiente digital no contexto da pandemia e seus desdobramentos.

Como já informado, *As Janelas* foi realizado pelas autoras e autores deste texto, como experimento de conclusão do curso de Teatro em Formação Digital, que solicitava como exercício final um trabalho prático.

Ao entender que o processo de construção de uma cena digital, naquele momento, passava necessariamente pela experimentação da linguagem e da criação de uma forma expressiva e singular de interpretação, buscou-se estratégias que permitissem cada integrante, a partir de suas possibilidades expressivas e tecnológicas, realizar seus experimentos cênicos em sua própria residência e com os recursos materiais que estivessem disponíveis.

A escolha textual dos artistas aqui presentes foi o texto *A Mulher Na Janela* (2020), de Brígida De Poli, autora residente de Florianópolis, cuja escrita nasceu de suas experiências com o isolamento social. O texto original foi publicado no livro “Cenas do Confinamento/Escenas do Confinamento” (2020), organizado por André Carreira, Narciso Telles e Vanéssia Gomes a partir de uma convocação aberta a quem quisesse enviar textos que refletissem sobre o contexto do isolamento social e os

impactos da pandemia no cotidiano. Os textos selecionados foram disponibilizados e, por tematizar a urgência que vivíamos, optou-se por trabalhar com algum texto desse material.

A proposta do texto é uma escrita em forma de diário, no qual registros feitos ao longo de seis dias, não necessariamente consecutivos, mesclam a descrição do cotidiano tomado pelas restrições sociais com pensamentos sobre as incertezas do futuro após a pandemia. O texto expõe como a interrupção da rotina provoca uma redescoberta de coisas banais, mostrando como a autora constrói sentidos complexos para a realidade da vida com o vírus.

Entendeu-se que seria de interesse do grupo desenvolver experimentações individuais e construções de cenas digitais que se agregassem por meio de um texto e pudesse estabelecer uma unidade temática às cenas. O texto escolhido nos permitiu criar imagens e vivências que não eram nossas, mas que poderiam ter sido, pois naquele momento todos comungavam do isolamento social.

Com a dramaturgia selecionada, cada integrante escolheu um dia do texto, a sua “janela” e entendeu-se que a protagonista poderia ser transformada em qualquer pessoa. Assim, cada um trabalharia a construção e a linguagem da sua cena de acordo com seus recursos materiais e tecnológicos, sem se preocupar com o gênero da personagem que olhava pela janela.

Na segunda parte, pensando na importância da captação e da transmissão, que no contexto do *Teatro Digital* é fundamental, foram sugeridas algumas plataformas de transmissão, mas como a pretensão, além de transmitir, era buscar a construção de um diálogo que pudesse se ampliar e se relacionar com a janela de cada membro do grupo, optou-se por trabalhar com o *Instagram*¹³. Como é uma rede social que também atua como plataforma digital, proporcionando a realização de *lives*¹⁴ além da postagem de fotos e vídeos, seria possível construir uma narrativa a partir da sucessão de cenas que seriam apresentadas. Além disso, seria viável também transmitir e interagir com o público de um modo diferenciado: tanto no momento da transmissão, quanto posteriormente, quando a cena ficaria disponível aos comentários do público.

¹³ Instagram é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como Facebook, Twitter, etc.

¹⁴ Na linguagem da Internet, a expressão passou a caracterizar as transmissões ao vivo feitas por meio das redes sociais e plataformas digitais. As lives são feitas de forma simples e ágil, geralmente algumas com e outras sem limites de tempo de exibição ou de quantidade de espectadores.

Foi criada uma conta na rede social com o nome @asjanelass e foram realizadas postagens que tivessem relação com a janela de cada integrante. Decidiu-se que o tempo de cada cena digital seria entre cinco a dez minutos, e a *live* aconteceria sempre às 18:00h, sequencialmente, começando num sábado, dia 30 de janeiro de 2021 e terminando em uma quinta-feira, dia 04 de fevereiro de 2021.

Para ampliar a relação com o público, no dia de cada cena, o/a artista responsável pela apresentação também criaria postagens da sua janela e, ao longo do dia, o público poderia acompanhar as postagens e dialogar com elas, por meio de comentários. Essa relação poderia acontecer ao vivo, ou posteriormente, sob a forma de registro e ou comentários postados no *Instagram* do projeto. Com essa dilatação temporal, a relação entre artista e público poderia se tornar um estímulo para a criação de novos diálogos.

Por fim, as cenas foram criadas.

No *1º Dia*, a cena apresentada foi realizada por Eliana Rosa Correia (Lika Rosá), única mulher entre a equipe de performers. Em sua cena, ela focou na construção de uma relação mais direta com a mulher que olhava pela janela.

1º dia. Olha só, querido, apenas agora que cheguei à janela e vi a quadra de esportes do condomínio me dei conta do que estava sentindo falta. O lugar está vazio! É da algazarra das crianças que sinto falta. Elas não estão brincando, correndo, jogando bola e gritando como sempre faziam. Lembra quando algum vizinho reclamava na assembleia de moradores do barulho dos pequenos? “A gritaria perturba meu sono da tarde”, diziam eles. E nós, mesmo sem criança em casa, intervínhamos a favor delas. “Gosto de ouvir a algaravia dos meninos, até o grito aguuuudo das meninas. Me dá uma sensação de vida, de alegria, de algo que se renova”, argumentava, enquanto me olhavam como se eu fosse uma lunática. Sabes que eu estava acostumada a fazer o trabalho de casa e a escrever com aquele som ambiente. Desde ontem, com o início do confinamento, as crianças estão proibidas de brincar lá fora. Não perturbam mais a siesta dos moradores. Agora, só ouço o tec-tec do teclado do computador enquanto escrevo. O resto é silêncio. (DE POLI, 2020, p.50).

A personagem, parece dialogar com um homem, a quem chama por “querido”. Com essa interação, Rosá explorou um diálogo direcionado diretamente para a câmera, buscando criar assim uma aproximação com o público. Enquanto se relacionava diretamente com a câmera, do outro lado da tela, quem estivesse assistindo assumiria a personagem “querido”, em uma tentativa de aproximar a audiência a essa história de maneira mais direta.

O texto segue com a narração de situações do cotidiano em confinamento. A protagonista falava das mudanças no seu condomínio, e que sentia a ausência do burburinho das crianças na quadra de esportes.

No momento em que ela diz *“Gosto de ouvir a algaravia dos meninos, até o grito aguuuudo das meninas. Me dá uma sensação de vida, de alegria, de algo que se renova”*, entrou uma segunda câmera, que abria o enquadramento para o plano médio e depois para o primeiro plano, até que se construiu um mosaico, que sempre mostrava duas imagens diferentes, buscando relações entre o texto e as imagens.

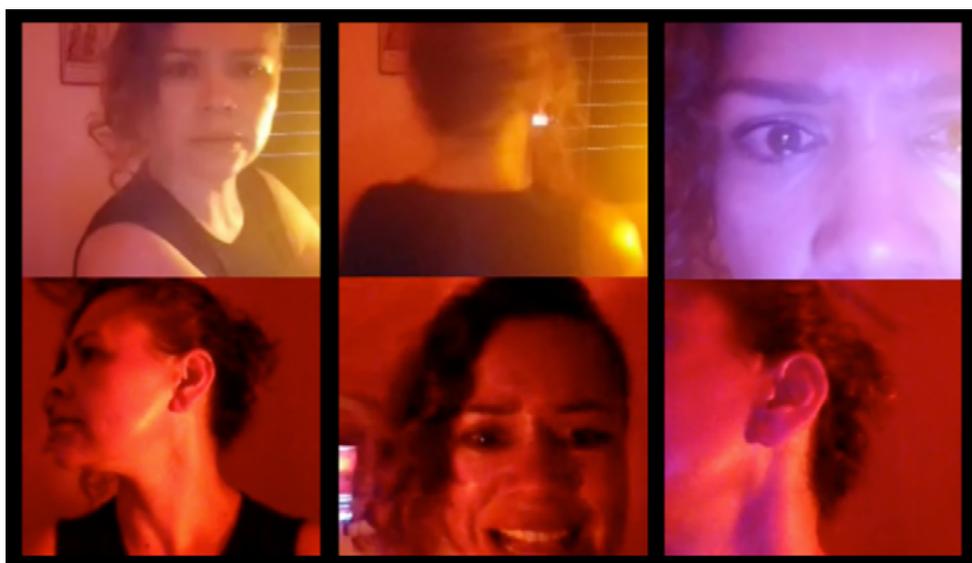


Figura 1 - Imagens da live/cena de *As Janelas* - 1º. Dia. Acervo pessoal.

Para essas cenas, deslocamentos de luzes foram desenvolvidos, indo do vermelho para o âmbar e depois para a luz ambiente, e ressaltando-se os detalhes do olhar e do rosto, na busca de uma ampliação da dramaticidade do texto. A cena com diferentes enquadramentos, distribuídos em momentos específicos, possibilitou desenvolver um maior dinamismo para uma poética digital, favorecendo novas relações de espaço, tempo e visualidade.

O segundo dia, ou segunda “janela”, foi desenvolvido por Marcelo Rocco. Destaca-se aqui um trecho desse texto:

2º dia. Estou vendo pela janela aquele velhinho do outro apartamento. Ele vai carregando o lixo. Vai devagar, encurvadinho. Precisa andar bastante, pois o depósito dos detritos é láaa no início do condomínio. Acho que ele vive sozinho. Sabe do que lembrei, meu querido? Dos velhinhos de Barcelona. Quando cheguei na grande cidade espanhola aprendi de cara que pedir informações era quase uma ofensa. Ainda não existiam os maravilhosos

smartphones, onde uma breve pesquisa nos esclarece tudo. Um dia, meio perdida, me aproximei de alguns velinhos sentados no banco da praça. Traumatizada, pedi informação cheia de medo. Eles foram amáveis, solícitos em tentar entender meu portuñol. Logo percebi que eram todos assim. Passei a fazer dos velinhos o meu oráculo. Já puxava outros assuntos, conversávamos e ríamos. Entendi que o banco da praça era o seu lugar de encontrar outras pessoas, de ter com quem falar, de ver a vida acontecendo. Ah, sei que já te contei estas histórias mil vezes, né, meu amor? Mas assim que li que a Espanha é um dos países mais atingidos pela peste, com isolamento social obrigatório, pensei logo nos meus amigos *ancianos*. Morreram milhares, outros estão trancados em casa. Não podem mais sentar no banco das praças, perderam seu porto anti-solidão. Meu coração fica apertadinho de compaixão e choro por eles, até ficar com “o coração amolecido como figo em calda”. (DE POLI, 2020, p.50-51).

A cena foi criada em parceria com Lika Rosá, que havia feito a primeira cena. Isso gerou um efeito de continuidade entre o primeiro e o segundo dia. Nessa proposta, Rocco ficou atrás das câmeras, dirigindo sua mãe, Luzia Rocco, que era quem aparecia em cena. Uma sequência audiovisual foi construída, basicamente, a partir de trechos de declarações em que Jair Bolsonaro ironiza o vírus e a morte das pessoas durante a pandemia. Ao fundo, envolta em uma luz azul, uma mulher fuma e bebe um vinho, ouvindo, consternada, todas as falas reiteradas pelo atual presidente. O volume das falas fica cada vez mais alto, criando uma atmosfera ensurdecidora frente às falas irônicas, perversas e de banalização da morte.

Aos poucos, as falas do presidente começam a cessar, entrando, na tela de transmissão dividida em duas, a imagem da boca de Lika Rosá, que lê a parte supracitada do texto original, criando dupla atmosfera: de visualidade das imagens e das rugas de Luzia Rocco, cujo semblante parece se resignar, e da boca que mastiga cada palavra pronunciada. Escritos são projetados sobre o rosto de Luzia, enquanto uma luz vermelha paira sobre a boca, criando uma atmosfera contrastante entre a resignação da mulher e a narrativa da ausência dos idosos da praça, feita por outra mulher. Silêncio. A cena se encerra.



Figura 2 - Imagens da live/cena de *As Janelas* - 2º. Dia. Acervo pessoal.

Na sequência das apresentações, a terceira janela foi construída por Narciso Telles. Nesse trecho do texto, a protagonista disserta sobre a dificuldade de contato produzido pelo medo do contágio, comentando sobre as saudades dos abraços.

Em sua transmissão, Telles utilizou-se de um recurso muito popular na rede social, que são os filtros aplicados sobre os rostos dos usuários, que transformam as pessoas em seres mais que humanos, portadores de máscaras virtuais que transcendem o simples registro documental e são fonte de brincadeiras virtuais sem fim.

O filtro escolhido pelo ator aplicava sobre sua imagem um penteado enorme, brincos, unhas enormes e lábios femininos, transformando-o em uma figura que transitava entre uma cantora de ópera e uma *drag queen*, o que era ressaltado pela construção vocal aguda que ele emitia enquanto falava e fumava em cena. O efeito cômico que essa transformação poderia causar foi contrastado pela gravidade do texto, resultando em uma cena que ampliava a solidão evocada nas palavras do texto.



Figura 3 - Imagens da live/cena de *As Janelas* - 3º. Dia. Acervo pessoal.

Na quarta janela, Vicente Concilio explorou, à semelhança dos dois primeiros dias, a possibilidade de divisão de tela em duas transmissões simultâneas. Enquanto em uma tela era transmitida a imagem de unhas sendo pintadas com esmalte colorido, na outra tela eram transmitidos os olhos do ator, enquanto narrava-se um fato inusitado: o texto menciona o flagrante que a “mulher da janela” fez, ao observar o vizinho delegado tendo que pintar as unhas e pentear os cabelos de sua esposa. Interroga-se se esses eventos atípicos seguirão acontecendo, mesmo quando as atividades voltarem a seu funcionamento normal.



Figura 4 - Imagens da live/cena de *As Janelas* - 4º. Dia. Acervo pessoal.

A quinta janela desenvolvida por Tiago Cruvinel teve como referência o seguinte trecho do conto de Brígida de Poli (2020, p.52):

5º dia

Pandemia, coronavírus, Covid, quarentena, cloroquina, respirador, síndrome respiratória, Sars, óbitos, OAS, psicopata, carreata, positivo, negativo, morte, mortes, mais mortes... Não consegui dormir essa noite. Estas palavras ficavam girando na minha cabeça. Pandemia, covid, mortes, mais mortes... um círculo vicioso de palavras fazendo barulho na minha cabeça. Pandemia, quarentena, isolamento, mortes, mais mortes... Meu amor, ajuda a silenciar minha mente. Estou exausta. Exausta.

O poder performativo dessas palavras que fizeram/fazem parte do nosso cotidiano o levaram a brincar com a fragmentação dos discursos e das imagens durante o período pandêmico. Nesse sentido, na primeira cena vemos, ao vivo, a porta de um elevador muito antigo subindo, de modo que a cena confunde a noção de tempo/

espaço dos espectadores. Algo que se assemelha ao sentimento que muitos tiveram no início da pandemia de ter sido transportado para uma outra realidade, uma realidade apresentada nos grandes filmes sobre tragédias naturais e epidemiológica. Com o filtro do Instagram, optou-se pelo uso da imagem preto e branco para confundir, ainda mais as noções de tempo/espaço da cena.

Após o corte da cena, que era feito com o próprio dedo que tampava a câmera, vemos o ator já subindo uma escada ao som de diversas palavras-chave ditas pelos jornais que representam o texto de Brígida. Ao som dessas palavras, o ator começa tomar uma espécie de banho de álcool para mostrar não só a preocupação das pessoas diante da pandemia, quanto a repetição sistemática, neurótica e caótica que se instaurou nos nossos corpos a partir das notícias que chegavam e do que estaria por vir ainda.

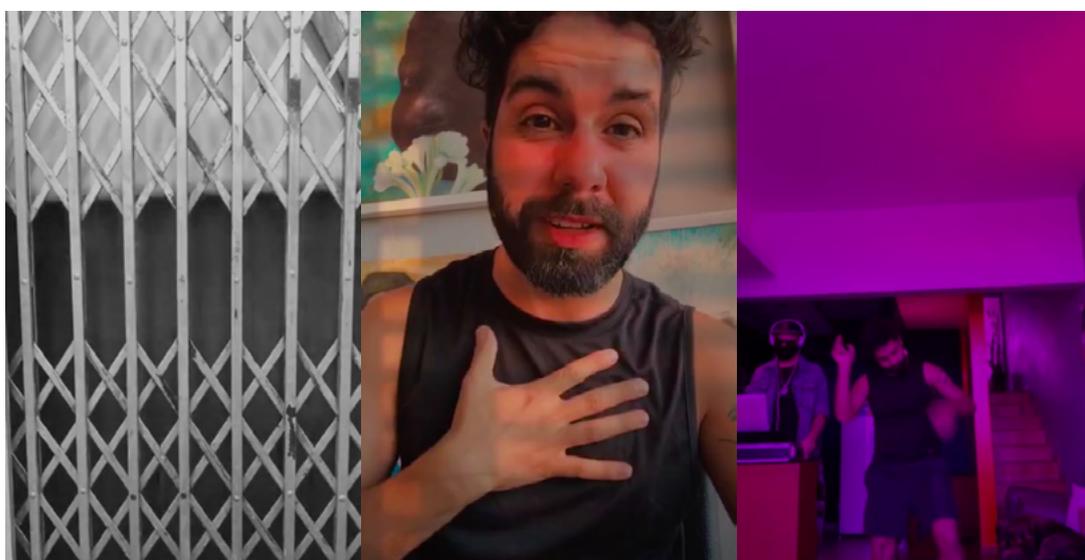


Figura 5 - Imagens da live/cena de *As Janelas* - 5º. Dia. Acervo pessoal.

Depois de um novo corte, vemos o lado de fora da janela do personagem. Troca-se o filtro preto e branco por um reflexo de uma janela no rosto do ator, que diz o texto do quinto dia citado acima. Troca-se novamente o filtro por luzes piscando, como uma boate, e vemos o ator dançando, em sua sala, ao lado de um DJ que toca o remix da música “Coronavírus” de iMarkkeyz, com a voz da cantora Cardi B. A música foi remixada também com um discurso de Bolsonaro desqualificando a ciência e menosprezando os efeitos da pandemia.

Assim como as palavras apresentadas no texto de Brígida de Poli são mantras que parecem não sair da nossa cabeça, em março de 2020, um vídeo da cantora Cardi B falando sobre o coronavírus também viralizou. Trata-se aqui de um jogo entre as

noções de viralizar uma ação rapidamente pela internet, semelhante ao efeito de um viral, com o impacto que uma pandemia viral teve em território mundial.

Considerações finais

Para Hannah Arendt (2014), toda ação política requer o espaço de aparecimento. Dessa forma, podemos pensar que o Teatro, enquanto espaço político, também clama por ser visto. Portanto, qualquer novo meio que desloque sua identidade, em outras palavras, seu princípio fundador, acaba por ameaçar a sua existência e a surgir inúmeras críticas a qualquer meio que ameace a identidade já criada. Isso já ocorreu com o cinema e agora estamos diante do Teatro Digital. Seria o Teatro Digital o desaparecimento do teatro?

O espaço de aparecimento tem sido uma premissa fundamental para o teatro. No entanto, criou-se uma identidade fixa sobre a qual, para que ele possa existir, é necessário ter um corpo, em estado alterado, sendo mostrado conscientemente para um outro que assiste e essa consciência deve ser mútua. A localização adequada para que essa ação ocorra deve ser aquela que é praticada no mesmo tempo e espaço físico, isto é, mesma coordenada temporal, sem intermediação total dos meios digitais. Aceita-se parte dessa intermediação. Portanto, quando o Teatro Digital passa de exceção para o teatro do possível, durante a pandemia, surge uma nova crise no teatro. Vamos desaparecer?

Esse medo do desaparecido surge em outras artes, como as artes visuais. Quando Marcel Duchamp, por exemplo, desloca o conceito de arte do meio para a ideia, a matéria, ela, passa a ser vista apenas como um instrumento para materializar a ideia. Assim, toda a problemática que temos em torno da frase “Isso é arte”?, vem com Marcel Duchamp. O mesmo nível de discussão surgiu com o Teatro Digital: “Mas isso é teatro?”

O conceito do que é Arte e seus limites, no campo das Artes Visuais, está sempre sendo colocado em xeque, muito mais do que o próprio teatro. Recentemente, por exemplo, o artista italiano Salvatore Garau vendeu uma “escultura invisível”, abrindo, mais uma vez, a discussão do que é arte. A obra vendida, intitulada “Io Sono” só existe na cabeça do artista e o comprador adquiriu apenas um certificado de aquisição da obra com uma indicação de onde ela deveria ficar, havendo a instrução clara que de o que certificado não poderia ser exposto no lugar indicado, justamente para não materializar a ideia.

Se a ideia é o mais importante e a arte está no campo da ideia, de acordo com Duchamp, então a ideia, na lógica de Salvatore, pode ser a própria arte. De modo que não precisa ser intermediada por nenhum meio. A arte passa a ser a própria ideia. De certa forma, a obra se materializa no imaginário de quem vê. Assim, o artista Salvatore Garau acaba propondo algo que está sendo muito criticado, pois isso nos leva, mais uma vez, ao suposto desaparecimento da arte. A sensação é muito parecida quando surgiu a arte abstrata, pois ela deu margem a se pensar que qualquer um poderia fazer uma obra de arte. De fato, qualquer um pode, mas fazer uma obra abstrata transforma automaticamente alguém em artista? É simples desenvolver uma obra de arte abstrata cuja ideia seja original ou instigante ao ponto de propor novas percepções e perspectivas no campo das artes?

Se já é difícil, até hoje, explicarmos que o meio é secundário e o que importa é a ideia, ainda assim, havia o mundo físico para representá-la. O que o artista Salvatore fez foi desconstruir isso. Assim, podemos ver um paralelo com o Teatro Digital. Por que ele foi tão criticado?

Retomando o pensamento colocado no início dessas considerações finais, ele é criticado justamente pelo medo do desaparecimento, no qual o teatro sempre vem lutando. Uma das formas de fazer com que o teatro não desapareça é negando as novas formas de construí-lo.

Contudo, o que se viu foi que em um tempo em que a tecnologia aliada ao ciberespaço apresentou-se como a única solução para a produção artística, durante a pandemia, começamos a nos encontrar com as diversas linguagens nos modos de produção digital, o que nos provocou a refletir sobre nossas bases poéticas e estéticas, como é o caso do espetáculo “As Janelas”

A linguagem teatral sempre se conecta com o tempo presente e reflete a sociedade em que está inserida. Na contemporaneidade, o aparato tecnológico que se faz presente, também atravessa o fazer teatral, propondo transformações e ampliando cada vez mais, sua capacidade de mudança e adaptação. Não se trata do desaparecimento da identidade raiz do teatro, mas da coabitação com outras formas de pensar e fazer teatro no mundo contemporâneo, que se iniciou com a pandemia, mas que certamente deixará um marco e novas possibilidades nas produções artísticas em todas as esferas sejam no campo profissional, acadêmico ou na Educação Básica.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

CARREIRA, André; TELLES, Narciso. GOMES, Vanéssia (Organizadores). **Cenas do Confinamento/Escenas del Confinamiento**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2020.

KERSCH, Dorotea et al. **Multiletramentos e Multimodalidades**. Campinas: Editora Pontes, 2016.

LIMA, Mariana; DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000200366&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 jul. 2021.

MARTINO, Luís Mauro. **Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes e redes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MUNIZ, Mariana; DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>> . Acesso em 14 ago. 2021.

MUNIZ, Mariana; ROCHA, Maurílio. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós: Belo Horizonte**, v. 6, n. 12. p. 242-254, nov., 2016.

POLI, Brígida. A Mulher na Janela. In: CARREIRA, André; TELLES, Narciso. GOMES, Vanéssia (Organizadores). **Cenas do Confinamento/Escenas del Confinamiento**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2020, p. 50- 53.

PRENSKY, Marc. **Digital Natives, digital immigrants**. On the horizon (NCB), University Press, vol. 9, n. 5, October 2001.

PREPARAÇÃO CORPORAL E DIREÇÃO DE MOVIMENTO, TRÊS ANOS DEPOIS. O QUE PODE UM CAMPO EM TEMPOS PANDÊMICOS?

Joana Ribeiro da Silva Tavares¹
Lígia Losada Tourinho²
Maria Inês Galvão Souza³
Mônica Medeiros Ribeiro⁴
Nara Keiserman⁵

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283853.28

Resumo: Tendo como ponto de partida as discussões apresentadas na Mesa Temática “Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática” no X Congresso da ABRACE em 2018, esta nova Mesa aborda desdobramentos verificados nestes três anos nos trabalhos das mesmas pesquisadoras. As discussões se dão no sentido de ampliar as reflexões sobre o campo mencionado, trazendo novos olhares sobre

¹ Joana Ribeiro da S. Tavares. Professora Adjunta do Departamento de Interpretação na Escola de Teatro e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. Coordena o Laboratório Artes do Movimento (DPQ/Unirio). Coordena os projetos: “Corpo Cênico: Agentes, Análise e Criação” (PPGAC/PROPGPI/Unirio) e “Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais” (PROEXC/Unirio).

² Lígia Losada Tourinho. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Coordena os projetos: “Preparação Corporal para atores” e “Intercâmbio entre Artistas: dramaturgias cartográficas” (DAC/EEFD/UFRJ).

³ Maria Inês Galvão Souza. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (CNPQ/UFRJ). Coordena os projetos: “Preparação Corporal para atores” e “Investigações sobre o Corpo Cênico” (DAC/EEFD/UFRJ).

⁴ Mônica Medeiros Ribeiro. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes/UFGM. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGM. Diretora Adjunta de Ação Cultural (UFGM). Coordena os projetos: “Políticas Públicas de Cultura: pensamentos e práticas”, da pesquisa “Mapeamento Cultural da UFGM” e “Estudos Epistemológicos: Artes e Ciências” (PPGARTES/UFGM).

⁵ Nara Keiserman. Professora Titular do Departamento de Interpretação na Escola de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. Líder do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento (CNPQ/Unirio). Coordena o projeto “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual” (PPGAC/PROPGPI/Unirio).

diferentes aspectos: a formação de artistas que atuam nessas funções, considerando as condições pandêmicas e os conceitos e teorias que fundamentam nossas práticas. A retomada desta Mesa, passado um triênio, delineia uma retrospectiva de eventos realizados sobre o campo da Direção de Movimento, como: Encontros, Grupo de Estudos *online*, Mostras e Seminários, com suas decorrentes publicações, trazendo para o centro da discussão as suas especificidades afirmativas, referências, dinâmicas de trabalho e criações.

Palavras-chave: Preparação corporal; direção de movimento; pandemia; perspectivas.

Abstract: Starting with discussions presented at the thematic table “Physical preparation and movement direction: training and practice” at the 10th ABRACE Congress in 2018, this new table presents the developments in the work of these same researchers in the last three years. The discussions are aimed at broadening the reflections in the aforementioned field, bringing new perspectives on different aspects: The training of artists who work in these functions, considering the pandemic conditions and the concepts and theories that underpin our practices. This table, returning after a three-year period, traces a retrospective of events in the field of movement direction, such as: meetings, on-line study groups, showcases and seminars, with their resulting publications, bringing to the centre of discussion their affirmative specificities, references, work dynamics and creations.

Keywords: Physical preparation, movement direction, pandemic, perspectives.

Introdução

Joana Ribeiro da Silva Tavares (Unirio)

Este artigo retoma o diálogo iniciado durante a Mesa Temática “Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística”⁶ em 2018, no X Congresso ABRACE (UFRN). Na ocasião, pautamos a discussão sobre o campo da “Direção de Movimento” nos seguintes aspectos: a historiografia de seus agentes pioneiros em contexto nacional e internacional; relatos de experiências; e projetos

⁶ A transcrição integra o artigo publicado nos Anais do X Congresso ABRACE. Cf. Referências.

formativos. Em 2019, continuamos o debate no “VIII Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas”⁷ (LUME/UNICAMP), quando elegemos o cruzamento de diferentes perspectivas sobre o campo da Direção de Movimento, como fator fundamental na elaboração de nosso discurso.

Paralelo às ações em âmbito acadêmico, buscamos atuar nos espaços extramuros universitários, promovendo ações para o reconhecimento da Direção de Movimento como categoria permanente no teatro brasileiro. Em 2018 notamos a inexistência, com raras exceções, dessa função nos prêmios teatrais. Na época, redigimos uma carta aberta, em formato de petição⁸, reivindicando a criação de uma categoria permanente junto aos principais prêmios no Rio de Janeiro. O documento, assinado por cerca de 250 profissionais da área, foi enviado aos jurados dos prêmios: Molière, Shell, APTR, Cesgranrio e Botequim Cultural. Um dos resultados desse movimento foi a criação da categoria “Direção de Movimento” pelo prêmio APTR/RJ, que, em sua 13^a edição em 2019, homenageou a artista Angel Vianna (1928-) pela sua trajetória como Coreógrafa e Diretora de Movimento no Teatro Brasileiro.

No último triênio realizamos dois encontros regionais e um seminário internacional voltados para o tema da “Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro”. Os encontros⁹, organizados em 2018 e 2019 na Escola de Teatro da Unirio, contaram com a participação de cerca de 100 profissionais, que discutiram sobre suas metodologias de trabalho e processos criativos. Se por um lado, acorreram diretores de movimento com trajetórias confirmadas, por outro, participaram estudantes e egressos de cursos de Dança e Teatro afinados com as questões da corporeidade cênica, configurando-se um espaço de troca intergeracional de experiências.

O “3º Seminário Internacional Corpo Cênico”¹⁰ realizado em 2019, na Escola de Teatro da Unirio, trouxe pesquisadores que estão pensando a Direção de Movimento

⁷ Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – vinculado à Jornada Internacional Atuação e Presença organizado pelo LUME/UNICAMP e pelo PPG Artes da Cena – IA/UNICAMP.

⁸ Disponível em: https://secure.avaaz.org/po/community_petitions/Artistas_das_artes_do_corpo_docentes_e_pesquisadores_Ausencia_de_premiacao_para_as_categorias_de_direcao_de_corpo/. Acessado em 07/08/2021 às 17:00.

⁹ Intitulados: “Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro”, foram organizados pelo Laboratório e Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, na Escola de Teatro da Unirio.

¹⁰ Programação disponível em: <https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpocenico>. A gravação das palestras pode ser visualizada no youtube do Laboratório Artes do Movimento: https://www.youtube.com/watch?v=g_UVJUyiaSI&t=57s. Acessado em 07/08/2021 às 17:30.

em âmbito internacional, como Ayse Tashkiran¹¹, *movement director* na Inglaterra. Tashkiran (2020), autora de uma das poucas publicações sobre o tema, apresentou uma retrospectiva histórica deste campo no Reino Unido, a partir da sua gênese nos anos 1950, destacando suas influências na atual geração de diretoras de movimento no Teatro Britânico. Todas as palestras proferidas no “3º Seminário Internacional Corpo Cênico” foram publicadas na coletânea *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena* (BONFATTI et al., 2021)¹².

Outros fatores que vêm contribuindo para o crescimento do campo são os seus processos formativos. Citamos dois exemplos: a criação de uma pós-graduação lato sensu na Faculdade Angel Vianna¹³ em 2009, e o projeto de pesquisa “Preparação Corporal para Atores” da UFRJ, coordenado pelas professoras Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão. O projeto oferece terreno para que discentes dos cursos de Dança realizem a coreografia, preparação corporal e/ou direção de movimento em montagens encenadas pelos alunos do Bacharelado em Direção Teatral da UFRJ.

Tempos pandêmicos

Ao migrarmos nossas ações de ensino e pesquisa para as telas de computadores, por causa da pandemia da Covid-19, nos deparamos com o movimento corporal mediado pelo audiovisual. O que antes acontecia exclusivamente por meio presencial precisou ser reelaborado para adequação à comunicação remota. Neste contexto, compartilhamos duas ações realizadas pelas pesquisadoras do Laboratório Artes do Movimento (LABAM)¹⁴ durante o biênio pandêmico (2020-2021) na Unirio.

A primeira foi a criação de um grupo de estudos *online* intitulado: “Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro”. Idealizado para agregar discentes monitores da Escola de Teatro da Unirio, no início da pandemia, foi divulgado para a comunidade externa, resultando em ampla adesão! De 10 discentes saltamos para 200 inscritos em âmbito nacional e internacional! Passado o susto inicial, demos

¹¹ Ayse Tashkiran - Diretora de movimento, pedagoga e pesquisadora. Codiretora do programa de pós-graduação *Movement: Directing and Teaching*, Royal Central School of Speech and Drama, University of London. Ver em: www.aysetashkiran.com. Acessado em 08/08/2021 às 15:00.

¹² Disponível no formato Ebook em: <https://www.laboratorioartismovimento.com/publicacao>. Acessado em 15/08/2021 às 10:00.

¹³ Pós-Graduação Lato Sensu em Preparação Corporal nas Artes Cênicas. Disponível em: <https://www.angelvianna.com.br/preparacao-corporal>. Acessado em 08/08/2021 às 17:00.

¹⁴ Sobre o LABAM ver informações em: <https://www.laboratorioartismovimento.com/>

início ao grupo de estudos *online* que, ao final, dado o grande número de inscritos, se tornou um seminário com artistas e pesquisadores convidados.

A pauta para o grupo de estudos articulou alguns eixos temáticos. A ideia de eixos temáticos, ao redor dos quais este campo se organiza foi, em si, uma aposta. Esses eixos poderiam ser, por exemplo: escolas e ou processos formativos; práticas e treinamentos; figuras pioneiras; estilos de dança; elencos, grupos e companhias; gêneros literários; meios de veiculação; ou modos de organização e produção. Vale notar que dois artigos¹⁵, resultantes do grupo de estudos, integram o livro *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena* (BONFATTI *et al.*, 2021).

A segunda ação, realizada durante o biênio pandêmico, foi a publicação da coletânea supracitada, que oferece textos inéditos sobre o campo da Direção de Movimento e funções correlatas, colocando em discussão os termos utilizados pelas autoras para nomear seus ofícios, nas fichas técnicas de espetáculos teatrais. São 20 autoras¹⁶, brasileiras e estrangeiras, na maioria mulheres que apresentam relatos de experiência, abordando suas trajetórias, pesquisas e ensino. Esperamos que esta obra seja a primeira de muitas a refletir sobre o campo da Direção de Movimento.

(En)caminhamentos – quais caminhos seguir?

Diante deste quadro, e por sermos, nós também, preparadoras corporais e diretoras de movimento há mais de 30 anos na cena teatral e, hoje em dia, professoras e pesquisadoras, colocamos as seguintes questões: qual o estatuto deste campo em âmbito universitário? Como as práticas de preparação corporal, direção de movimento e os treinamentos corporais subsistiram em nossas universidades durante a pandemia? Como se deu a migração de práticas laboratoriais, ensaios e aulas para o sistema remoto, sujeito à mediação pelo audiovisual?

Tavares (2010), Escobar (2019) e Tashkiran (2020) destacaram o crescimento e a visibilidade dessas funções nos últimos anos, conforme verificado em fichas técnicas

¹⁵ BRANDÃO, Tania. “O corpo do outro e o corpo de si: por uma história brasileira da expressão corporal” de Tania Brandão; BONFATTI, Adriana. “Preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro: uma perspectiva labaniana” (BONFATTI *et al.*, 2021).

¹⁶ Ayse Tashkiran, Adriana Bonfatti, Cadu, Enamar Ramos, Dativo José, Dorianas Mendes, Isabelle Launay, Jacyan Castilho, Joana Tavares, Juliana Manhães, Lígia Tourinho, Luar Maria, Maria Inês Galvão, Michele Minnick, Mônica Ribeiro, Nara Keiserman, Neide Neves, Sayonara Pereira e Thereza Rocha. Preâmbulo de Tania Brandão e Posfácio de Renato Ferracini.

no teatro, cinema e televisão. Isso nos leva a constatar uma expansão do campo da Direção de Movimento no Brasil e no estrangeiro. Mas quais seriam os seus marcos históricos e desdobramentos na contemporaneidade? Que pensamentos emergem da Direção de Movimento, tendo em vista que ainda carecemos de publicações?

Sabemos o quão importante é o pensamento crítico fundamentado na experiência, para contextualizarmos uma área frente às políticas culturais e educacionais. Como artistas dos ofícios do corpo, professoras e pesquisadoras, funcionárias públicas que somos, temos consciência de nossa missão, seja na formação de jovens artistas e intelectuais das artes da cena, seja nos estudos aprofundados em âmbito da pós-graduação. Esperamos que este texto contribua para as discussões sobre o campo da Direção de Movimento. E, que, ao rememorarmos os fatos do passado e refletirmos sobre os acontecimentos durante a pandemia, possamos avistar novos horizontes para este campo de estudos em expansão.

Projeto Preparação Corporal para Atores: prática como pesquisa

Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)

O projeto de pesquisa “Preparação Corporal para Atores”, coordenado pelas docentes Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão surgiu em 2013 com o objetivo de desenvolver a prática como pesquisa, entendendo a preparação corporal para o teatro como um campo em expansão. Neste caso, a prática se dá nas montagens de final de curso do Bacharelado em Direção Teatral da UFRJ, onde a preparação corporal é realizada por estudantes das graduações em dança desta mesma instituição. Os resultados vêm sendo apresentados nos projetos de extensão universitária “Mostra Mais” e “Mostra de Teatro” do curso de Direção Teatral, na Escola de Comunicação da UFRJ.

Durante o desenvolvimento do projeto, foram criadas seis disciplinas optativas de 60 horas, nomeadas “Preparação Corporal para Atores de A a F”, oferecidas para os cursos de Dança com o intuito de oficializar as experiências nos currículos acadêmicos, demarcando este aprofundamento. Nelas, a abordagem pedagógica sobre a arte da

preparação corporal se dá sob a forma de ateliê de criação, experimentando na prática do fazer teatral.

Desde o início do projeto as Disciplinas Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênica I e II, do curso de Direção Teatral, são oferecidas por docentes da dança, geralmente pela Profa. Lígia Tourinho, o que permite a construção de uma experiência sobre o corpo em cena comum aos quatro cursos¹⁷, com a intenção de fazer com que estudantes de direção sejam capazes de compreender o corpo cênico como gerador de dramaturgias.

A atuação no projeto e nas disciplinas apresentadas possibilitaram a estruturação de um material prático-teórico que servisse de base para o trabalho de preparação corporal no projeto. Parte deste material integra as ações realizadas em parceria entre as autoras deste texto durante estes três anos. Destaca-se também um artigo publicado no periódico *Art Research Journal* (2016) intitulado “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação”, bibliografia referencial para discentes da Dança e da Direção Teatral.

Desde o surgimento do projeto, 91 peças dos cursos de Bacharelado em Direção Teatral receberam preparadores corporais oriundos dos cursos de graduação em Dança. Às vezes atuam em duplas, trios, outras vezes, quando já mais experientes, atuam individualmente.

Ressaltamos que as experiências e conteúdos sobre o corpo adquiridos na formação em dança, inclusive na graduação, norteiam a prática de preparação de artistas para a cena. Entretanto, estudantes sempre se perguntam sobre que conteúdos devem ser abordados e como devem ser aplicados. Como ouvir um diretor, atender as carências dos corpos, e sintetizar ações que sejam eficazes numa preparação que não seria calcada num período largo, mas como realizar então com mais eficácia nesse curto espaço de tempo?

A orientação do projeto não se dá a partir de algum tipo de metodologia ou técnica de dança específica. A metodologia parte inclusive das diferenças encontradas nas formações docentes e discentes. Lígia Tourinho tem uma formação e fundamentação consistente no Sistema Laban e nas artes da cena. Maria Inês Galvão vem das experiências do balé acadêmico, da Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp da UFRJ e das experiências teatrais na Escola de Teatro da Unirio. A diversidade é essencial para a ideia de Preparação Corporal defendida no projeto.

¹⁷ Bacharelado em Dança; Licenciatura em Dança; Teoria da Dança; Bacharelado em Direção Teatral.

A metodologia durante o ensino presencial se estruturava em seis etapas com: a apresentação dos projetos e textos das montagens dos estudantes diretores; contatos e orientação sobre o como proceder inicialmente; apresentação das expectativas e experiências dos estudantes; apresentação do projeto de preparação e o que temos avançado; debate sobre as referências bibliográficas do campo e afins; encontros para a orientação das preparações propriamente ditas. Ao mesmo tempo que os encontros formativos iam acontecendo, os estudantes estavam em contato com o grupo da montagem teatral para realizar as preparações corporais.

A Preparação Corporal é também uma prática de afetos, relacional, em que o encontro é mola motora para os processos de criação e percepção do corpo no espaço da cena. Não poderíamos afirmar nenhuma possibilidade outra de realizar um trabalho efetivo de corpo que não fosse ao vivo, presencial e baseado no encontro. Mas os desafios trazidos pela pandemia da Covid-19 nos fizeram trabalhar com outro tipo de encontro: o encontro virtual.

Na UFRJ o semestre letivo foi interrompido no mês de março de 2020 e as atividades remotas das graduações foram retomadas em agosto de 2020, com o Período Letivo Excepcional (PLE). O projeto retomou suas atividades e criou estratégias para dar suporte às preparações corporais em modo remoto. As montagens sofreram adaptações e se transformaram em experiências teatrais em plataformas digitais. As preparações corporais seguiram o mesmo caminho. A continuidade do projeto se deu entendendo o afeto e o acolhimento como conteúdo de trabalho e a preservação da saúde da equipe como tema de preparação corporal.

Mesmo com todas as dificuldades, a continuidade dos processos de criação permitiu que estudantes seguissem alimentando suas produções artísticas, além de descobrirem novos modos de pensar e fazer danças. Apesar do ambiente virtual carregar um emblemático distanciamento, os encontros, via plataforma digital, seguiram como salvações das saúdes emocionais e práticas artísticas. Para amenizar as dificuldades dos estudantes em relação aos dados móveis e dispositivos adequados para esse contato, a UFRJ criou uma política de assistência estudantil. Foi organizado um curso na plataforma Ava Moodle (Ambiente Virtual de Aprendizagem) da UFRJ, com material de apoio fílmico e bibliográfico.

É importante ressaltar que houve uma mudança grande também na poética das montagens de final de curso da Direção Teatral. O trabalho não foi só o de adaptar, mas de construir novas possibilidades cênicas, e nesse sentido, novas conduções no

trabalho com/no corpo. Montagens realizadas como *podcasts*, textos com imagens gravadas e situações transmitidas ao vivo são exemplos de variáveis desenvolvidas pelos estudantes diretores.

O ambiente virtual nos coloca diante da presença do corpo na tela. Quase todos os estudantes abriam câmera e se sentiam abraçados em suas ideias para a construção de novos caminhos que dessem continuidade aos seus trabalhos de preparação corporal. Essa aproximação em tela com o distanciamento físico gerou cumplicidade e resistência durante os trabalhos. As práticas de preparação corporal, direção de movimento e treinamentos corporais em tempos pandêmicos seguem novos paradigmas. Pensar esse corpo para a câmera, seus estados de presença, sua proximidade ou distância, o foco em algumas partes, tudo isso faz com que a preparação ganhe novos contornos sensíveis. Percebemos que a disponibilidade dos atores tem que ser maior quando se trata dessa distância física. Compreendemos também que a nossa voz é uma aliada importante nesse processo. A condução das práticas deve se dar de forma mais cuidadosa e mais progressiva.

Nesse sentido as práticas somáticas, os exercícios de sensibilização do/no corpo têm auxiliado nos primeiros passos para o estabelecimento de uma cumplicidade inicial fundamental ao processo de trabalho. Respirar, perceber os contornos do corpo, os apoios, têm sido práticas essenciais nesse contexto. Com a manutenção de nossas atividades remotas e com o apoio de que a prática teatral é pautada na arte do encontro, mesmo que virtualmente e em distanciamento, seguimos expandindo e conquistando novas formas e ferramentas de trabalho e atuação.

Atenção e intimidade nos encontros virtuais de processos de criação

— breve reflexão —

Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG)

Em 2019, publiquei um artigo¹⁸ sobre preparação corporal, assessoria de movimento e direção de movimento, ao participar do “Simpósio Reflexões Cênicas

¹⁸ RIBEIRO, Mônica Medeiros. Materialidades do corpo na assessoria de movimento cênico. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara; TOURINHO, Lígia Losada. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena. n.º 04, 2019.

Contemporâneas” realizado pelo Grupo LUME e o PPG Artes da Cena da Unicamp junto a Joana Ribeiro, Lígia Losada Tourinho e Nara Keiserman. As reflexões oriundas dessa parceria – que busca mobilizar os conhecimentos e saberes do campo da preparação corporal e direção de movimento nas artes da cena – levaram-me a apostar na importância de pensarmos o lugar das dimensões da atenção, memória, afetos nos processos de preparação para a criação da cena. Nessa ocasião, perguntei: “Poderíamos então imaginar uma preparação corporal, ou assessoria de movimento, na qual a ênfase do treinamento não recaia [apenas] sobre o deslocamento músculo-esquelético?” (RIBEIRO, 2019, p. 04). A *Rítmica Corporal*, as *Práticas Somáticas*, as diversas práticas orientais foram, então, por mim destacadas como oportunidades de treinamento que enfatizam essas outras dimensões corpóreas.

Após dois anos, retomo tal questionamento para imaginar possibilidades do treinamento corporal em contexto pandêmico marcado pelo imperativo da virtualidade mediada pelas mídias digitais. Impossibilitados de praticar o toque, a palavra sussurrada ao pé do ouvido se transforma, quando muito, em palavra escrita no *chat* privado. O corpo se concentra nas faces enquadradas, apertadas nas telas. Os gestos de braços, cabeça, tronco se minimizam. Privados da tangência do toque, temos buscado perceber e interagir com o outro nesse espaço sem chão. Importam, enfaticamente, o olhar, e o desejo de escuta. Mais que nunca é necessário investir na construção da intimidade que fecunda e mobiliza nossas práticas corporais nas artes da cena. Atualizo a pergunta ora feita: Como, então, praticar a intimidade necessária à preparação corporal e à assessoria do movimento em processos de criação neste contexto pandêmico que nos limita ao espaço virtual?

Em um espaço-tempo no qual a hipertrofia da visão se acentua, a escuta tátil dá lugar a uma atenção ora capturada, ora presente, ora fugidia; e o corpo, quase sempre escondido sob a tela, deixa-se, quando muito, manifestar-se pela voz. A presença corporal é então fortemente tensionada. Fala-se, já há algum tempo, em presença digital (SAMUR, 2016; MUNIZ; ROCHA, 2016). Nestes tempos do agora – momento iniciado em 2020 com a pandemia Covid 19 – percebo corpos com presenças fraturadas, cuja atenção afetiva e interessada – uma das dimensões constituintes das relações de intimidade – é continuamente desafiada. O desafio se apresenta pela quantidade incessante de possibilidades que o mundo *online* nos apresenta com seus portais, janelas, informações, avisos. Parece que nossa atenção foi atravessada pela virtualidade, tanto no que ela nos estimula quanto no que nos captura (MONTEIRO; RIBEIRO, 2020), o que, de certo modo, rouba nossa presença. Nesse modo híbrido

de existir, em que se transita continuamente entre *on* e *off line*, a intimidade que se constrói em comunidade, como nos lembra Sobonfu Somé (2007), que demanda um espaço ritual, se faz urgente e necessária.

Assim, qualquer coisa próxima, qualquer coisa íntima, é impossível sem um espaço ritual. Qualquer coisa que leve as pessoas a expressarem, uma para as outras, algo diferente de sua vida diária, toca no mundo espiritual, no mundo ancestral e é, portanto, um evento ritual. (SOMÉ, 2007, p. 57).

Como se aproximar desses tantos solos, separados em quadrados nas telas compartilhadas, para construir junto arquiteturas de gestos configurando um corpo poético para essa cena virtual? É possível experimentar o necessário ritual – que constitui a experiência teatral, performática – nas partilhas de tela? Como, então, pensar numa preparação corporal a distância, ou nessa co-presença digital?

Os tantos silêncios que me ocupam frente a essas indagações levam-se a buscar praticar outros modos de perceber e acolher a atenção para encaminhar intimidade. Essa atenção não me parece ser aquela do foco, da prontidão. Trata-se de uma atenção feita de escuta. Portanto, trata-se, imperativamente, de aprender a escutar. Tal aprendizagem demanda flexibilidade que acolhe desvios, multiplicidades, imprevistos. *Aprender a escutar* para mobilizar uma atenção que encaminha a *intimidade* – fundamental para exercícios de preparação corporal, assessoria de movimento, direção de movimento – implica a abertura para o risco, para o encontro, ainda que virtual, com o outro. Implica também incorporar desvios, desatenção, atrasos, a não prontidão como parte da poética desse corpo que se faz tela.

Não há quaisquer garantias de prática exitosa em um treinamento que tem a atenção como operadora da intimidade, e que funda o espaço da construção poética do corpo cênico. A própria ideia de êxito no trabalho corporal é colocada em cheque ao pensarmos no trabalho poético com o corpo. O gesto, que poderia ser qualificado como correto/exitoso, tem mais relação com a precisão feita de sensibilidade. Essa precisão não está compromissada necessariamente com a rapidez de reação, com a prontidão em criar. A precisão, tecida de atenção afetiva e interessada – atenção a si próprio, atenção ao outro, atenção compartilhada – faz do gesto um acontecimento inaugural, um gesto/movimento que traz o outro, que traz o mundo, em si próprio. Gestos e movimentos feitos de escuta apurada. A precisão da atenção é análoga à precisão do sentir, do escutar e, assim, tece os vínculos necessários à construção da intimidade que aproxima.

Portanto, estar nesse território digital, durante a experiência de preparação corporal, nos obriga a ser – e saber que somos sempre – aprendizes. Esse treinamento, que agora imagino, não pode ter um compromisso com o sucesso, com a solução de problemas, com a garantia de um corpo em estado de prontidão. Trata-se de uma preparação corporal feita da compreensão da importância de se esquivar de uma atenção feita de estar atento/desatento. E a partir dessa recusa, poderíamos nos esquivar também de outros binarismos: acerto/erro; presença/ausência; bom/ruim, entre outros.

A atenção perambula em meio ao ambiente virtual, indo e vindo, fugidia ao controle daquele que busca e demanda um *corpo pronto* para a criação. No território da tela, o corpo também oscila entre presença e não presença. Por vezes, esse corpo parece constituir-se de presença e ausência de modo simultâneo, estando longe e perto, rompendo e explodindo a ideia de um espaço-tempo limitado por cronologias e demarcações territoriais. A compreensão de uma política da atenção que incorpora seus desvios, interrupções, parece ser, portanto, uma condição para que pratiquemos o direito à escuta e, então, possamos experimentar a intimidade que mobiliza a construção conjunta de corpos poéticos para a cena, seja *on* ou *off line*.

Tenho sangrado demais¹⁹

Nara Keiserman (Unirio)

Este texto foi elaborado para ser dito/ouvido e opto aqui por manter a sua oralidade. É um texto datado, escrito e apresentado durante a pandemia global que vem exterminando populações de todos os países. Início precisando declarar duas coisas: 1) percebo, cada vez mais, que o “eu” de cada um tem se tornado um “nós”, que é de todos; 2) tenho estado muito aflita. “Tenho/temos sangrado demais e chorado pra cachorro”.

Quando comecei a preparar essa fala, pretendia estabelecer uma conexão direta

¹⁹ Sujeito de Sorte, de Belchior: “Tenho sangrado demais / tenho chorado pra cachorro / ano passado eu morri / mas este ano não morro”. Refrão do hino de resistência da pandemia, de Emicida, em AmarElo, do álbum de mesmo nome, lançado em 2019, com sampler de Belchior. Disponível em <http://www.emicida.com.br/escute?lang=ptbr>. Acessado em 01/05/2021 às 15:00.

com o que eu apresentei no Congresso da ABRACE, em Natal, que chamei de *Eu organizo o movimento?* (*Tropicália*, de Caetano Veloso). Lá, o último parágrafo se referia ao trabalho do Preparador Corporal ou Diretor de Movimento como aquele que, partindo do Movimento, “atua sobre uma organização que oferece como um chão seguro para que, então, a criação espontânea, intuitiva, inspirada possa de fato acontecer – e em conexão incontestável com a obra” (KEISERMAN, 2018, p. 9). Isso, agora, soa inadequado. Já não sei bem a que tipo de obra se refere, nem que chão seguro é esse. O mundo mudou e nós temos *sangrado demais*. Impossível imaginar que aquele encontro em Natal seria um ponto demarcador da nossa entrada neste mundo, em que as fisicalidades se tornaram perigosas. O que aconteceu nesses três anos, sendo que durante quase dois trabalhamos sem corpo?

Tenho chorado *pra* cachorro

Aflita e espantada com o que pode afinal um corpo encarcerado, encontro o relato de Oliver Sacks, pela mão de Gonçalo M. Tavares em *Atlas do corpo e da imaginação* (2021), sobre uma moça que apresenta certa doença rara, que consiste na perda da propriocepção. Nas palavras de Sacks (*apud* TAVARES, 2021), ela se tornou uma “mulher incorpórea”, “não tem corpo, é uma espécie de aparição”. Perdeu o “ego do corpo”. Quando Sacks pedia a outro paciente com a mesma doença que movesse sua perna, a resposta era: “Claro, assim que eu conseguir encontrá-la”. M. Tavares chega a: “O meu rosto não sou eu, eu sou aquilo que é o dono do meu rosto, o que está atrás”. (TAVARES, 2021, p. 179-181).

Cito Rajneesh Chandra Mohan Jain, o Osho, mestre indiano e guia espiritual, em *O milagre do estar atento*, aqui editado:

A pessoa pode começar observando o corpo: caminhando, sentando, indo para a cama, comendo. A pessoa pode começar pelo mais sólido, que é mais fácil, e então se mover para experiências mais sutis. A pessoa pode então observar seus pensamentos, e quando ficar especialista em observar pensamentos, começar a observar sentimentos. Depois que sentir que pode observar sentimentos, então pode começar a observar estados de ânimo ainda mais sutis e vagos do que os sentimentos. O milagre de estar atento é que enquanto se observa o corpo, o observador se torna forte. Enquanto se observa os pensamentos, o observador se torna mais forte. Enquanto se observa os sentimentos, o observador se torna mais forte ainda. E quando se observa os estados de ânimo, o observador é tão forte que pode permanecer ele mesmo. (OSHO, 2006, n.p.).

O observador pode permanecer ele mesmo. O meu rosto não sou eu, eu sou aquilo que está por trás do meu rosto. E Cecília Meireles, no poema *Retrato*: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” (MEIRELES, 2002, p. 13).

Ano passado eu morri

Tenho sofrido *pra* cachorro quando vejo meus alunos do outro lado da tela, no esforço para se mover em espaços físicos inexistentes, internets instáveis, barulhos da rua e da própria casa e a professora, eu, pedindo sensibilidade, escuta interna, atenção, foco, delicadeza. Respiração. É mesmo o que nos resta e é muito e é tudo: respirar. Proponho isso aqui, agora. Uma pausa. Respirar. Silêncio.

E, no entanto, temos visto milagres. Vou com Manuel Bandeira:

A vida é um milagre / Cada flor, / Com sua forma, sua cor, seu aroma, / Cada flor é um milagre. / Cada pássaro, / Com sua plumagem, seu vôo, seu canto, / Cada pássaro é um milagre. / O espaço, infinito, / O espaço é um milagre. / A memória é um milagre. / A consciência é um milagre. (BANDEIRA, s/d, p. 195).

Mas discordo do poeta, quando ele finaliza dizendo que: “Tudo é milagre. Tudo, menos a morte. Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.” Não! Bendita é a vida, que é a confirmação de todos os milagres. Não. “Este ano eu não morro/este ano nós não morremos”.

Tive a boa sorte de ser acolhida por Daniella Visco²⁰ nos seus cursos sobre Chacras, Raios e o mito de Hércules. Sou uma afortunada devota da Siddha Yoga e aluna de Yoga da Voz, que pratico há anos com Alba Lírio²¹. Essas práticas, realizadas em grupo e *online*, têm me mantido viva. Têm me mantido viva as aulas de Movimento e Percepção que oriento para alunos ingressantes da Escola de Teatro da Unirio, onde experimentam seus primeiros passos, os fundamentos da sua preparação corporal. Ali, se dá o encontro entre nossos Corpos para além do corpo físico. Esses Corpos existem plenamente independente de estarmos ou não no mesmo espaço físico, permitem e dão existência ao prazer da ativação dos sentidos, da cinestesia, da propriocepção – conteúdos da disciplina.

Falo aqui como artista da cena aflita com o que acontece quando estamos ali, frente a frente, mediados pela tela, nossos corpos físicos em imagens oscilantes, nossas

²⁰ Sobre Daniella Visco: <https://www.daniellavisco.com/biografia>. Acessado em 14/08/2021 às 10:00.

²¹ Sobre Alba Lírio: <https://albalirio.com.br/>. Acessado em 14/08/2021 às 11:00.

vozes metálicas – os alunos em geral *mutados*. Tenho vontade de chorar e choro quando tantas vezes alguma coisa de sublime acontece e se chega a ouvir dizer que “minha vida mudou”, “eu nunca pensei que pudesse”.

Mas esse ano eu não morro

Nereida Fontes Vilela (2010) define o Corpo Físico, trago de forma bastante sintética, como “o corpo da expressão ou da manifestação, que define a presença, permite a experenciação – condições essenciais ao aprendizado e à evolução” (VILELA, 2010, p. 33). Acontece que durante essas aulas de preparação corporal, nossos corpos físicos, meu e dos alunos, não se relacionam diretamente. Tenho certeza de que a comunicação que se estabelece – forte e perceptível – se dá através de outros corpos. Continuo com Nereida Fontes Vilela e peço que à medida que for ouvindo (lendo) partes que selecionei das suas definições, visualize o que tem vivido nas suas salas de trabalho e na cena.

O ponto de partida é o Corpo Físico e nós o movemos. De onde parte o impulso para mover? Do Corpo Emocional, que “Gera e ativa as emoções e os sentimentos, dá movimento e sentido aos impulsos internos, estimula os potenciais expressivos, define as intenções de cada ato”? (VILELA, 2010, p. 31). Do Corpo Mental, que “Estimula os processos mentais, as ideias, os pensamentos, o exercício e aprimoramento das habilidades natas e adquiridas. [...] Representa a intuição, a razão, as inteligências lógica e emocional”? (VILELA, 2010, p. 28).

Até aqui, parece-me clara a necessária e inarredável integração entre esses corpos para a plena vivência dos gestos expressivos, e esta é a função do Corpo Etérico, que “consiste numa teia de canais que intermeiam e interligam todo o universo. [...]. É através do Etérico que [...] movimentamos os impulsos internos” (VILELA, 2010, p. 25). Chegamos, então, ao Corpo Causal, que “armazena as memórias das experiências vividas na condição da não-forma e da forma, processo o porquê e o para que da existência. [É onde] temos a memória da nossa história individual” (VILELA, 2010, p. 22).

E porque preciso de uma resposta, eu a encontro aqui. Naqueles encontros, o que nos comove e sustenta o sentido de comunidade é a generosa e destemida revelação de intimidades, vulnerabilidades e força de tantos e de todos esses Corpos. Com as emoções, sentimentos, potenciais expressivos ativados, promovendo movimento e

sentido aos impulsos internos, sustentados pelas ideias, pensamentos, intuição, no exercício e aprimoramento das habilidades natas e adquiridas e conectados pela teia dos corpos etéricos, trazendo as memórias das experiências vividas na condição da não-forma e da forma é que nos tornamos artistas alquimistas.

Acredito – sim, é preciso ter fé – que a criação é possível na comunhão, na harmonia rítmica, sincrônica, entre nossos corpos físico e sutis que dançam juntos uma certa música das estrelas, a música das esferas celestiais. Não é mesmo disso que se trata?

Referências Citadas

BANDEIRA, Manuel. Preparação para a morte. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Meus poemas preferidos**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 195.

BONFATTI, Adriana Ferreira; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana; MANHÃES, Juliana; KEISERMAN, Nara (Org.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

EMICIDA. AmarElo (Sample: Sujeito de sorte, Belchior). **AmarElo**. São Paulo: Sony Music Entertainment Brasil, 2019.

ESCOBAR, Luar Maria. **Da coreografia à dramaturgia do gesto**: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e em Dança) Unirio e Université Paris 8, Rio de Janeiro, 2019. 359p.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

KEISERMAN, Nara. *In*: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. X Congresso ABRACE, 2018, **Anais ABRACE**, v.19 n. 01. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>. Acessado em 02/05/2021 às 18:00.

MEIRELES, Cecília. Retrato. *In*: **Melhores Poemas**. São Paulo: Global, 2002.

MONTEIRO, Altemar Gomes; RIBEIRO, Mônica Medeiros. Cidades em precipício: das fronteiras sensíveis *on e off-line*. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago. /set. 2020.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurílio Andrade. A relação entre Teatro e Internet:

tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós:** Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242 - 254, novembro, 2016.

OSHO. O milagre de estar atento. *In:* Osho. **The Golden future**. 2006. Disponível em: <https://www.oshobrasil.com.br/texto106.htm>. Acessado em 01/05/2021 às 15:30.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Materialidades do corpo na assessoria de movimento cênico. *In:* TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara; TOURINHO, Lígia Losada. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. **Anais Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas** - LUME e PPG Artes da Cena. n.º04, 2019. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/681>. Acessado em 07/09/2021 às 16:30.

SAMUR, Sebastian Xavier. Uma comparação entre presença Cênica e Presença da Realidade Virtual. **Revista Brasileira Estudos da Presença** 6 (2), 2016.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da Intimidade:** ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2007.

TASHKIRAN, Ayse. **Movement Directors in Contemporary Theatre:** Conversations on Craft. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2020.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. X Congresso ABRACE, 2018, **Anais ABRACE**, v.19 n.01. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>. Acessado em 07/08/2021 às 16:00.

TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 178-193, 18 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acessado em 26/10/2020 às 15:00.

VILELA, Nereida Fontes; SANTOS, João Celso dos. **Leitura corporal** - a linguagem da emoção inscrita no corpo. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2010.

