



Cepeca

UMA OFICINA DE
PESQUISATRIZES E
PESQUISADORES v.3

Eduardo Tessari Coutinho (org.)



Cepeca

**Uma Oficina de
PesquisAtrizes e
PesquisAtores v.3**

ISBN 978-65-88640-40-1
DOI:10.11606/9786588640401

São Paulo
ECA -USP
2021



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Organização: Eduardo Tessari Coutinho

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Diagramação do texto "Um ensaio a dois corações: o corpo do artista popular entre silêncios, palhaçadas e sonhos": Renata Vendramin

Capa: Maria Eduarda Borges

Revisão: Daniela Caielli

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C399 CEPECA [recurso eletrônico] : uma oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores v. 3 / organização Eduardo Tessari Coutinho. -- São Paulo : ECA-USP, 2021. PDF (189 p.) : il. color. -- (PPGAC ECA USP 40 anos ; 1).

ISBN 978-65-88640-40-1
DOI:10.11606/9786588640401

1. Teatro - Representação. 2. Teatro - Pesquisa. 3. Corpo. 4. Arte - Estudo e ensino. I. Coutinho, Eduardo Tessari. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores v.3*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Eduardo Tessari Coutinho que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Por Felisberto Sabino da Costa

6

CEPECA: CAMINHOS COLETIVOS DA PESQUISA GUIADA PELA PRÁTICA E SUAS RESULTANTES TEÓRICAS E ESPETACULARES

Por Eduardo Tessari Coutinho, Eduardo de Paula,
Ipojucan Pereira da Silva e Rogério Emilio de Moura

12

ISSO É UM ARTIGO ACADÊMICO?

E ISSO: <https://youtu.be/CkHGR9Y8jhE> ... É?

Por Ana Carolina Pereira Martins, Davi Castro, Gabriela Paschoal Frota e
Priscila Jácomo

27

UM ENSAIO A DOIS CORAÇÕES: O CORPO DO ARTISTA POPULAR ENTRE SILÊNCIOS, PALHAÇADAS E SONHOS

Por Renata Vendramin e Rafael de Barros

48

IMAGINAÇÃO E NARRATIVA EM PROCESSOS

Por Simone Grande e Marcia Azevedo

83

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO ARTÍSTICO EM DANÇA E TEATRO

Por Juliana Valente e Tatiana Melitello

110

**CORPOS EMERGENTES – UMA RELAÇÃO
ENTRE ARTE E VIDA**

Por Flávia Fernandes do Couto e Lara Pinheiro Vieira

130

A MÍMESIS DA VIDA ou em tempos pandêmicos

Por Bianca Almeida, Laura Haddad e Victor Seixas

158

**RODA DE CONVERSA SOBRE PESQUISA
PRÁTICA DO ATOR**

Por Eduardo Coutinho, Renato Ferracini e Marília Velardi

169

CURRÍCULO BREVE DOS AUTORES

190



Prefácio

Por Felisberto Sabino da Costa

Tudo é e não é: a complexa realidade da pesquisa em atuação

Nesta breve apresentação, articulo um jogo textual apropriando-me de passagens contidas nas contribuições dos artigos elaborados para este e-book, tentativa essa que almeja uma voz coletiva. Destarte, a tessitura ganha corpo em parceria com as pessoas que compuseram esta obra, sinalizando o procedimento de escritura em colaboração, configurado como trabalho composto por várias mãos.

O CEPECA, grupo criado pelo Professor Doutor Armando Sérgio da Silva, em 2007, como um Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, vem se reconfigurando num constante diálogo com a sociedade e o tempo. É importante observar que o CEPECA sempre foi, em mais de 13 anos de existência, constituído em sua maioria por mulheres. Na fase atual, o 'A', que finaliza a sigla CEPECA, passou a ser pensado sob um amplo arco conceitual: 'em Atuação', no lugar de sua inscrição primeira, "do Ator". Com esse deslocamento, o coletivo vem buscando consolidar a realidade nomeada 'em Atuação', sempre se construindo e constituindo como nunca acabado. Em síntese, é um centro de pesquisa que vem de um percurso fundado no coletivo, um espaço investigativo em constante (trans)formação, seja no que se refere à realização de pesquisas, seja no modo de operar em conjunção.

Sob essa perspectiva, redimensiona-se não apenas o que diz respeito ao gênero, pois não se trata apenas do ator, mas também da implicação quanto aos novos corpos, aos desafios apresentados ao performer da cena, ampliando-se consideravelmente o escopo do grupo quanto ao universo de investigação, partilha e ofício exercido no território das artes da atuação. As contaminações e os atravessamentos provenientes de outros campos, tais como a dança contemporânea, a performance ou o performativo, possibilitam expandir os olhares, rompendo a simples moldura ator/atriz. A atuação, para além do campo puramente estético, é permeada também pelo espaço político, no qual as práticas artísticas, pedagógicas e teóricas e outros aspectos que possam suscitar o fazer, são ações

em fluxo. Tanto é assim que, neste livro, as contribuições invocam o teatro, a dança, o palhaço, a mimese, a educação, a narração de histórias, a imaginação e a operação da pesquisa, revelando uma constelação expressiva em movimento, nessa produção investigativa engendrada no (e pelo) CEPECA. No seio do grupo, os encontros visam provocar uma reflexão teórica e uma experimentação cênica a partir do ponto de vista da atrizpesquisadora e do atorpesquisador, pensados assim: imbricados. É um espaço de troca e discussão, em que os diferentes temas de pesquisa se desenvolvem e se contaminam, compartilhando experiências e dúvidas práticas e/ou conceituais.

O trabalho organizado no e-book reflete a investigação guiada pela práxis em atuação como central no CEPECA, desiderato que traz, inicialmente, perspectivas sobre a pesquisa na academia envolvendo questões necessárias àqueles(as) que enveredam por esse caminho. Ele é finalizado com um artigo-encontro entre três pesquisadores com destacada atuação na comunidade universitária, numa roda de conversa sobre como realizar metodologias de pesquisa em artes cênicas para além da normatividade que nos é imposta. Vale notar que se trata da terceira publicação do grupo, na qual descortinam-se reflexões que entrelaçam a pesquisa em artes cênicas e o impacto da pandemia em nossas vidas.

Em virtude da COVID-19, na segunda quinzena de março de 2020, o isolamento social instaurou uma situação complexa: teatros, instituições educacionais e tantos outros espaços públicos cerram suas portas. Esses espaços destinados aos encontros de corpos em presença física cedem lugar a conversas, videochamadas, lives, aulas, peças, festivais, narração de histórias, entrevistas, bate-papos, debates e defesas, em variados formatos, mediados pelas telas. As escolas tiveram poucos dias para interromper o encontro presencial, em plena ação pelos corpos, e partir para uma versão on-line. Nesta ambiência, uma primeira pergunta surgiu: como fazer teatro on-line? isso é possível? Esse tema, e outros mais, colocam em jogo os enfrentamentos e perpassam as contribuições aqui postas, lançando diversos olhares quanto às novas experiências por meio das telas, aos modos urgentes de tecnoconvívio.

O livro do CEPECA surge em meio a esse torvelinho de ideias e discute a pesquisa engendrada nesse coletivo, aportando questões que vinham sendo pensadas ou elaboradas. Nesse operar, há uma imantação que promove uma verticalização dos temas, distanciando-se de um amontoado de artigos díspares. Tem-se uma diversidade temática que abraça as contribuições, possibilitando ao leitor escolher seguir uma linha contínua ou realizar leituras alternadas. A expressiva produção do trabalho realizado pode ser vislumbrada nos textos aqui apresentados, por intermédio de artigos elaborados em dupla, trio ou quarteto, partilha que enriquece a abordagem e reforça a constelação das ações em parceria. Num momento em que tudo parece se desintegrar, dar as mãos possibilita (re)existir. São bem-vindas as imagens dispostas no corpo dos próprios textos, bem como os links para acessar tessituras em movimento, perfazendo um jogo imagético necessário à apreciação dos fenômenos cênicos. A linguagem em fluxo empregada torna a leitura agradável e colabora para o formato de um e-book que geralmente é lido em telas. Há que citar ainda uma quantidade justa de artigos/capítulos, possibilitando que a obra seja acessada num tempo-espço adequado.

A multiplicidade de abordagens sinaliza aspectos candentes que envolvem a pesquisa contemporânea na busca de referências e metodologias não vinculadas apenas a uma única mirada. É importante ressaltar a inclusão de questões que nos tocam atualmente, como, por exemplo, as que invocam o pensamento das nominadas epistemologias do Sul. Não se trata de abandonar referências europeias ou norte-americanas, por exemplo, mas incorporar a voz, os corpos e os olhares produzidos em outros (nossos) territórios, pensados não necessariamente como lugares, mas como perspectivas.

Reunidos sob a marca dos caminhos coletivos da pesquisa guiada pela prática e suas resultantes teóricas e espetaculares, os quatro textos iniciais pretendem trazer uma reflexão sobre o fazer parte de um centro de pesquisa chamado CEPECA. A abordagem ressalta a horizontalidade do grupo, no qual há relatos e reflexões sobre a experiência de se estar no grupo, tanto na perspectiva de orientar, quanto de ser orientada(o). Ao abordar esse coletivo de


individualidades, que é o CEPECA, os artigos introdutórios ressaltam o ambiente e a segurança instável como norteadores e os conceitos fundamentais das pesquisas ali desenvolvidos. A potência, a alegria e a responsabilidade de fazer parte do coletivo colocam em relevo um espaço de cooperação investigativa que circunscreve um rico universo. Ao invés de propor um ponto final, o e-book nos endereça uma pergunta que reverbera de modo intenso: por quais motivos universalizar métodos em campos, áreas e disciplinas (nas quais a identidade, o vínculo com o seu ofício e a biografia de quem se propõe a fazer o trânsito entre a vida e a Universidade podem se configurar como o necessário fôlego que a Academia precisa tomar) para desarticular os epistemicídios que nos apagam cotidianamente?

As contribuições dos(as) pesquisadores(as) do CEPECA, sejam no nível de mestrado, sejam no de doutorado, compõem um ambiente coetâneo, pelo qual trafegam temas como as implicações no processo de iniciação de uma pesquisa, os novos formatos e as novas ferramentas para pesquisa, a configuração acadêmica, o engessamento de processos e a sua conseqüente renovação, a academia como o processo de transformar pensamento em ação e oportunizar a troca de experiências e o compartilhamento de ações distintas de artistas contemporâneos.

Em sua face múltipla, o CEPECA pode ser também pensado como uma oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores que abre inauditas possibilidades. Às vezes, o(a) pretendente à realização de uma investigação cria para si falsos problemas ou idealizações, que nem sempre são exigências postas pela academia. Sob esse aspecto, esta terceira edição fornece pistas nas quais podemos vislumbrar que há espaços onde se pode respirar e propor outras possibilidades de pesquisas distintas de um olhar cristalizado. Conforme mencionado, a pesquisa guiada pela prática em atuação é o centro, do qual pode-se irradiar mundos possíveis. Dessa forma, é a relação impreterível entre os membros e as suas pesquisas, em que a alteridade evidencia e indica possíveis caminhos que singularizam o CEPECA. São relações de solidariedade, de convivialidade não organizadas por um princípio de autoridade vertical, antes por um falar, um modo operativo que

circula na horizontal, nessa complexa realidade da investigação em atuação. Artistas-pesquisadores(as) que transitam entre campos e espaços profundamente imbricados, tornando o ser-em-pesquisa um (de)morar necessário, buscando processos em sua plenitude, veredas nas quais tudo é e não é.

Felisberto Sabino da Costa



***CEPECA:
CAMINHOS COLETIVOS
DA PESQUISA GUIADA PELA
PRÁTICA E SUAS RESULTANTES
TEÓRICAS E ESPETACULARES***

Por
Eduardo Tessari Coutinho
Eduardo de Paula
Ipojucan Pereira da Silva
Rogério Emilio de Moura

O CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator¹, grupo criado pelo Professor Titular Dr. Armando Sérgio da Silva em 2007, tem em seu DNA o risco da pesquisa, a começar pelo seu caráter de experiência aqui nesta escrita, na forma e conteúdo, no seu modo coletivo de escrever, sem deixar de explicitar a individualidade de seus membros. Sediado na sala 22 do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, o grupo é um coletivo acadêmico voltado ao aprofundamento de estudos em Artes Cênicas com foco na área de pesquisa, em especial na prática atoral. Desde 2008, o CEPECA está oficialmente registrado no CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). A partir de 2016, com a aposentadoria do Prof. Armando em final de 2015, o grupo passou a ser coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, que já atuava como vice coordenador do CEPECA desde 2010.

Seguindo a própria metodologia de trabalho desse coletivo de pesquisadores, o texto que aqui se apresenta foi escrito pelo Mestre Rogério Emílio de Moura, o Prof. Dr. Eduardo de Paula, ambos ex-integrantes do grupo, o Prof. Dr. Ipojucan Pereira da Silva e o Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, ambos integrantes atuais do CEPECA. A maneira de se comunicar também faz parte do pesquisar.

O Mestre Rogério Emílio de Moura foi orientando do Prof. Armando, detém o material escrito de seu orientador e, por isso, traz o histórico do grupo. O Prof. Dr. Eduardo de Paula foi aluno do Prof. Armando em três importantes ocasiões: (1) na graduação, nas disciplinas de Interpretação Teatral I e II: Bacharelado em Teatro; Habilitação em Interpretação Teatral (CAC-ECA/USP) (1994 – 1998); (2) orientando no mestrado (2009 – 2011) e (3) no doutorado (2012 – 2015), ambos no PPGAC-ECA/USP. Ele descreve a experiência de quem participava do grupo com o seu orientador presente. O Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho traz a vivência da orientação, refletindo sobre a sua trajetória e sobre as questões desta função neste grupo. Já o Prof. Dr. Ipojucan Pereira, que foi orientando do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, traz a experiência de participar do grupo sem a presença de seu orientador. O Prof. Ipojucan liderou o CEPECA nos seis meses do pós-doc do Prof. Coutinho (2017/2018). Com isso, pretendemos mostrar a diversidade de experiências no grupo.

Uma constatação histórica: o grupo sempre foi, nesses 13 anos de existência, constituído em sua maioria por mulheres. Assim, reconhecemos a incoerência de serem quatro membros homens a escrever. Foi colocado para todas(os) do grupo o convite para escrever este artigo. Pela questão do prazo exíguo para a escrita, foram 18 dias, apenas este grupo topou escrevê-lo. Por

¹ Hoje temos chamado internamente com o final “em Atuação” no lugar de “do Ator”, até saber se será possível essa mudança sem a perda do histórico do grupo.

isso, como reconhecimento da importância delas para o CEPECA, colocamos em jogo o gênero feminino como principal na grafia quando nos reportamos ao grupo.

Um Coletivo De Individualidades

Rogério Emilio de Moura

O CEPECA é um coletivo acadêmico de pesquisa que tem uma temática ampla, distinto da maioria dos grupos deste tipo, que seguem o mesmo tema de investigação de seu/sua líder. A pesquisa guiada pela prática em atuação é o seu centro. Além disso, participam pessoas interessadas em frequentar o ambiente do CEPECA com ou sem título acadêmico.

Nesses 13 anos de existência, o grupo publicou dois livros: *CEPECA - Uma Oficina de PESQUISADORES*, em 2010, *CEPECA - Uma Oficina de PESQUISADORES 2*, em 2014, com artigos de suas(seus) integrantes, cada uma(um) escrevendo um artigo acerca de suas pesquisas. Importante dizer que mesmo aquelas(es) que não estavam cursando mestrado ou doutorado puderam participar das edições. Em função destas publicações foi cunhado o termo *PesquisAtores*. Em 2012 foi lançada a *Revista PesquisAtores*, que teve apenas dois números, 2012 e 2013.

Além disso, o CEPECA criou e participou de mostras em parceria com outras instituições, como SP Escola de Teatro, TUSP, Secretaria de Cultura de Mogi das Cruzes, Faculdade Paulista de Artes. Nestes encontros foram apresentados espetáculos, ministradas oficinas, feitos debates, sempre relacionados às pesquisas desenvolvidas pelos seus membros. Estas atividades buscam aproximar a academia da sociedade. Também acontecem encontros com outros grupos de pesquisa, do mesmo Programa, como O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, liderado pelo Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, e de outras Universidades, como o Grupo de Pesquisa em Poéticas Atoriais, liderado pela Profa. Dra. Lucia Romano, da UNESP, e o grupo LUME - UNICAMP, com o Prof. Dr. Renato Ferracini, com os quais há a partilha das pesquisas e uma aproximação entre as(os) pesquisadoras(es).

Em 2013 foi criado o projeto *Inter-Câmbios: Dramaturgia do Ator* pelo Prof. Coutinho, que propunha o intercâmbio das(os) pesquisadoras(es) do CEPECA que estavam no mestrado e doutorado com pesquisadores(as) da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal (ESTC/IPL). O projeto foi escolhido no Edital de Intercâmbios Internacionais, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – PRCEU/USP. Foram três viagens a Portugal, com demonstração de processos de pesquisa, acompanhamento de algumas aulas de atuação, discussão com professores(as), palestras e apresentação de espetáculos. Essas viagens foram

lideradas pelo Prof. Coutinho, com a presença de três ou quatro pesquisadoras(es) alunas(os) diferentes por viagem. A terceira e última teve também a presença do Prof. Armando – quando aconteceu um Colóquio Internacional, com a presença dos dois coordenadores do CEPECA.

No ano seguinte, 2014, o projeto se tornou *Inter-Câmbios: América Latina* e foi apresentado em novo edital, conseguindo novamente o subsídio da PRCEU/USP. Foram quatro viagens, sempre com a liderança do Prof. Coutinho e mais três ou quatro pesquisadoras(es) alunas(os) diferentes por viagem. A primeira para a Colômbia, com a parceria da *Universidad Nacional de Colombia* e da *Universidad Pedagógica Nacional*. A segunda foi para o Chile, com a parceria da *Universidad de Chile*, da *Pontificia Universidad Católica de Chile*, da *Universidad de Arte Y Ciencias Sociales - ARCIS* (Chile), *Universidad de La Frontera*. A terceira viagem foi para o Peru, com a parceria da *Escola Superior de Arte Dramática*. A quarta e última foi para a Costa Rica, com a parceria da *Universidad de Costa Rica*.

Nesta mesma viagem, o grupo passou pelo México e fez uma visita *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, na qual fez uma conversa com professores(as) interessados em fazer mestrado. Já havia o interesse por parte deles em um Minter², que só se concretizou em 2018. O Prof. Armando participou da viagem ao Chile, na qual aconteceu um encontro com pesquisadores(as) da *Universidad de Chile* sobre pesquisa prática em Atuação. As atividades foram as mesmas do projeto anterior, isto é, palestras, oficinas, demonstração de processos de pesquisa, discussões e espetáculos.

O grupo sempre teve, entre seus membros, pessoas com carreira artística estabelecida, que ajudam no trânsito do universo artístico e acadêmico, dirimindo preconceitos de ambas as partes. O coletivo funciona, desde a fundação, como uma curadoria grupal que oferece suporte acadêmico às dissertações e teses de suas(seus) pesquisadoras(es). Em geral, nos encontros semanais ocorrem as demonstrações de processo de pesquisa, sempre às quintas-feiras das 10h às 13h.

Todas(os) as(os) participantes presentes observam e se mobilizam em torno de uma ou duas apresentações práticas e/ou teórica sobre as pesquisas, ou mesmo de projetos de pesquisa no caso daquelas(es) que ainda não entraram na pós-graduação. Em seguida a apresentação individual de cada processo, o grupo pergunta, questiona, indica referências, levanta hipóteses, faz digressões, etc. Porém, cada integrante determina os rumos a seguir com sua investigação, junto com seu orientador. Conforme consta no estatuto do grupo:

² Mestrado Interinstitucional conduzido por uma instituição promotora (PPGAC-USP) nas dependências de uma instituição de ensino e pesquisa receptora (UNAM).

O objetivo principal do CENTRO DE PESQUISA é reunir em grupo de estudos práticos sobre interpretação professores, alunos de pós-graduação e graduação. Metodologicamente, projeta a realização de um roteiro de trabalho que compreende a aplicação de ações, procedimentos e exercícios decorrentes de projetos de pesquisas desenvolvidos por cada componente, visando resultados perceptivos e trabalhos práticos (SILVA, 2010, p.25).

Os encontros do Grupo Acadêmico visam provocar a reflexão teórica e a experimentação cênica a partir do ponto de vista da(o) atriz-pesquisadora(ator-pesquisador). É um espaço de troca e discussão em que os diferentes temas de pesquisa se desenvolvem e se contaminam, compartilhando experiências e dúvidas práticas e/ou conceituais.

O impacto estético provocado nas demonstrações de processo de pesquisa abre portas à receptividade, causando rupturas e capilaridades perceptíveis – o que facilita as interferências e observações do grupo a respeito de cada trabalho. A teoria e a prática neste arcabouço tornam-se indissociáveis.

Contudo, o que deve ser enaltecido no CEPECA, o tesouro deste coletivo, é a relação impreterível entre os membros e suas pesquisas, em que a alteridade evidencia e indica possíveis caminhos. O intercâmbio de ideias, o enriquecimento intelectual, o aprendizado são a constante dos encontros, de modo que as(os) integrantes se sentem sempre renovadas(os). Não há mestres ou discípulas(os), o grupo é um coletivo que vive e se alimenta da própria coletividade. Tal como salientou o Prof. Dr. Renato Ferracini, do LUME-Unicamp (Universidade de Campinas), em um dos encontros entre os dois grupos de pesquisa: *O CEPECA é um coletivo de individualidades.*

O ambiente e a segurança-instável: conceitos norteadores das pesquisas desenvolvidas³

Eduardo De Paula

Sexta-feira, 14 de agosto de 2020, Uberlândia, estado de Minas Gerais, Brasil - quase cinco meses do início do isolamento social imposto pela pandemia de COVID19. Hoje: 105.791 mortes oficializadas. A trajetória colocada em jogo por uma suposta cronologia, me faz lembrar que se passaram pouco mais de 13 anos do primeiro contato que tive com o CEPECA. Lançando um olhar para um futuro próximo, percebo que rapidamente vamos nos aproximando de dezembro: o suposto mês das viradas, mudanças, esperanças, projeções de quererem hipotéticos e sonhos

³ Os tachados no texto são propositais, pois ligam-se diretamente aos processos de descartes inumeráveis que toda pesquisa possui.

(im)possíveis. Salve, Cronos e Kairós, os deuses dos tempos (i)mensuráveis que nos colocam em jogo relacional com o viver!

Este *ilinx* inicial funciona como espécie de entrada nesta escrita regida por memórias e afetos - o mais recente chegou precisamente em onze de agosto, com uma mensagem de *WhatsApp* enviada pelo Coutinho – assim chamado, carinhosamente, nosso mestre Eduardo Tessari Coutinho⁴:

Boa tarde Edu! Apareceu um edital de artigo, para o final deste mês [...] da UFRJ, eles querem artigos sobre coletivos e não sobre 'gênios' - como escrevem no edital! Eu fiquei pensando [...] em um grupo de pessoas e escrever à várias mãos, porque deve 'falar' sobre coletivo e tem que também ter essa 'pegada'! Pensei no CEPECA ... tá bom? ... um beijo.

A partir de então, fizemos pontuais trocas de mensagens, agendamos um encontro por videochamada às 20h do dia 13 de agosto, com a participação, também, de Ipojucan Pereira – outro integrante e participante ativo do CEPECA.

Entre propostas, escutas, aceites e descartes, memórias, risadas e silêncios, inúmeros termos, princípios e conceitos, surgiam como borrões na folha inicialmente em branco colocada à minha frente para anotar as associações de ideias provocadas pela conversa e assim tentar estabelecer uma espécie de mapa mental norteador para esta escrita. Agora, aqui sentado, escrevendo no inverno brasileiro sob o sol de 30º, fervilham em meus pensamentos as seguintes conexões⁵:

CEPECA Pesquisa Caminhos Escuta Maturidade Proposição Atitude Ambiente Colaboração Horizontalidade X Hierarquia X Alteridade X Diferença Segurança & Instabilidade Liberdade Espaço/Coletivo regido pela Ética, possibilitadora do exercício da exposição ... exposição permeada pela coragem e segurança-instável, todas propiciadas pelo ambiente altamente especializado, propositivo e Ético. Observar Criar Estar aberto Estar receptivo Ser proativo Ser propositivo Silenciar Ouvir

Considerando este conjunto de ~~conectores~~ conceitos norteadores das pesquisas desenvolvidas no CEPECA, escolho seguir 'o caminho do sensível' e, com ele, escrever o que está por vir. Aos que se aventurarem nesta leitura, desejo: ~~"Boa viagem"~~ que dela tirem algum proveito.

~~Neste momento~~, elejo refletir sobre duas questões que, a meu ver, se apresentam fundantes: "ambiente" e "segurança-instável".

Considerando que os processos artísticos se orientam pelo binômio pesquisa/criação, é possível observar em suas diferentes e correlatas etapas que o ambiente – ~~destaco que 'ambiente'~~ é compreendido de modo mais justo se considerado como o coletivo envolvido, em harmonia

⁴ Comunicação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho [mensagens de *WhatsApp* enviadas a Eduardo de Paula]. São Paulo, agosto de 2020.

⁵ Anotação pessoal em aula por Eduardo de Paula em 2020

com o local ou recinto – é altamente decisivo nas buscas e descobertas significativas para as especificidades das indagações das(os) ~~sujeitos participantes~~ artistas-pesquisadoras(es). Com este posicionamento, me parece justo definir o CEPECA como ‘ambiente’ altamente propositivo, constituído por artistas/acadêmicas(os)/artistas-docentes/pesquisadoras(es), ~~todos~~ sujeitos com certa maturidade e experiência, e em busca pela organização de suas metodologias a partir do atrito com o estado atual das artes da cena. Em qualquer processo criativo a noção acerca de segurança é sempre movediça e instável – assim como o viver e o aqui-agora – pois, ainda que seja portadora de certa previsibilidade, nunca pode ser considerada fixa ou estável, caso contrário, ~~seus princípios~~ não funcionaria como impulsionadora nas buscas e nas consequentes descobertas necessárias para todo processo de pesquisa-criação.

Observando ‘ambiente’ e ‘segurança-instável’ como dois polos que se retroalimentam, juntos circunscrevem duas marcas identitárias do CEPECA: ambiente aberto às relações com o meio, os sujeitos e o pacto com o respeito à diversidade das proposições. Das noções relativas à ‘identidade’ emerge a definição sobre ‘impressão digital’ circunscrita pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva (2010), em sua pesquisa de livre-docência “Oficina da Essência”: ao contrário da impressão digital que encontramos em um ‘documento de identidade’, o conjunto de marcas identitárias que definem um indivíduo [um personagem de ficção ou uma persona performativa] são sempre móveis, abertos e em jogo a partir das relações promovidos pelos ambientes conviviais, ou seja, o binômio ‘arte-vida’ como ambiente constituinte e processual do indivíduo artista.

Na tentativa de compartilhar algumas diretivas que vêm à tona ao rememorar minhas primeiras incursões no CEPECA, retomo algumas possibilidades de abordagem da Ética como atitude e conduta no ambiente de trabalho. Uma delas liga-se diretamente ao compromisso, à responsabilidade e à palavra empenhada. Explico: percebo que suas(seus) integrantes são sujeitos altamente envolvidos com ‘o fazer e a pedagogia teatral’, e interessados nos processos de preparação e criação atorais. Estes ~~traços~~ aspectos implicam em um tipo de comprometimento e envolvimento com a prática de um ofício em um ambiente acadêmico e artístico, gerando ‘resultados em trânsito’ que deverão ser defendidos à luz de teorias de referências para, com elas e a partir delas, encontrar as particularidades e as definições relativas às particularidades de cada uma das pesquisas. Os sujeitos que optam por se envolver com este tipo de caminho, se comprometem com o exercício de uma Ética baseada no respeito, na escuta, na proposição e principalmente na ‘autonomia criativa’, a qual, embora ~~possa parecer~~ bela, é portadora de incertezas e imprecisões – elementos constitutivos de toda pesquisa científica e/ou artística.

Nestes dias, além de revirar a memória, encontrei em um dos meus cadernos de registros, algumas anotações relevantes do primeiro encontro do CEPECA no segundo semestre de 2008⁶:

*Sobre as aulas:*⁷

... o que você experimentou no corpo? Que relação o material toca o 'meu' trabalho? Quais conexões ... Quais teatrólogos de referência se conectam às pesquisas?

Sobre o CEPECA e as apresentações das pesquisas de cada um:

*... quando 'vem' apresentar, vem buscando um diálogo artístico, não vem buscando 'direção'; cada grupo tem que funcionar como uma 'célula' autônoma de criação...*⁸

Quando volto 'o olhar da memória' para estes primeiros tempos do CEPECA, junto com o espaço físico onde se realizavam os encontros, reconheço o ambiente e, dele, aos poucos, surgem alguns rostos e nomes das⁹ integrantes daquele período: Laura Lucci, Renata Mazzei, Rejane Arruda, Débora Zamarioli, Cândida Palladino, Sandra e Cláudia – destas, me fogem os sobrenomes, mas ainda assim gostaria de aqui deixar registrado. Esta condição de lembrar me ~~transporta~~ conecta também à condição análoga do observador: *sine qua non* ao do pesquisador – mas, também: do encenador(a) e do ator(atriz), ambos(as) artistas criadores e colaboradores(as) com a obra de arte: o acontecimento cênico.

Observador e sala de ensaio.

Sala de ensaio como laboratório para experimentações, organizações e compartilhamentos. Eis que surge a condição mais estrita de *Ser* no CEPECA: observadora(or). Observar, saber compreender as pesquisas a partir das particularidades contidas em suas proposições para, então, tentar elaborar análises relacionais e, enquanto observadora(or) atenta(o), ~~poder~~ contribuir com a continuidade das pesquisas a partir dos experimentos cênicos apresentados/compartilhados.

Certo da incompletude sobre os caminhos da pesquisa no CEPECA, tento finalizar definindo o seguinte verbete:

CEPECA: 1. ambiente coletivizado e colaborativo; altamente especializado; propositivo; regido pela Ética. 2. Possibilitador do exercício da exposição - permeada pela coragem e segurança-instável. 3. Lugar para: exercitar a escuta e a observação; ser propositivo; reconhecer as horizontalidades e as alteridades nas relações; Espaço para colocar-se aberto, receptivo. 4. Oportunidade para gerir o(s) silêncio(s). 5. Acrônimo de Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica e Atuação.

⁶ Encontro ocorrido no dia cinco de agosto de dois mil e oito; ~~sala vinte e três, do departamento de Artes Cênicas – CAC-ECA/USP.~~

⁷ Uma das propostas norteadoras deste período (2º semestre de 2008), era a de que cada um(a) dos(as) pesquisadores(as) envolvidos desse uma aula (teórico-prática) e, a partir das experiências, os interesses de pesquisas seriam intercambiados – o que acabava gerando um ~~campo rico~~ ambiente altamente catalizador para cruzamentos, interferências, colaborações e continuidades ~~das pesquisas.~~

⁸ Orientação dada pelo Prof. Armando.

⁹ Importante destacar que o primeiro ano e meio de existência do CEPECA, foi marcado pela participação exclusiva de mulheres pesquisadoras – excluindo, claro, o Prof. Armando.

* Dedico este texto por mim escrito, à memória da saudosa Laura Lucci. Sem ela, eu não teria a oportunidade de aceitar o convite para participar do CEPECA. Se isso não fosse, o que por hora sou, não teria se concretizado. Meus sinceros agradecimentos.

A potência, alegria e responsabilidade de fazer parte

Eduardo Tessari Coutinho

Neste período de isolamento, a escrita me remete sempre aos momentos presenciais. O desejo de voltar ao convívio, ao toque, ao brilho nos olhos, à percepção de energias, enfim, às sensações e sentimentos dos grupos que nos atravessam. O CEPECA é um desses grupos, dos mais importantes para mim. Escrever sobre ele me remete a muitas recordações, seja de 10 anos ou algumas horas atrás. O grupo ainda existe, persiste, resiste e, neste 2020, no ambiente *online*!

No CEPECA, a entrada é aberta, isto é, qualquer pessoa pode participar do encontro. Algumas resistem e permanecem, outras apenas passam, acompanham uma ou duas vezes. As regras são colocadas para todas as pessoas que chegam: apresentar-se, abordar seu interesse em relação à pesquisa e o que a traz especificamente ao grupo. Passam, inclusive, estudantes de outros orientadores. Eu mesmo passei um ano apenas participando algumas vezes, para depois me efetivar como membro.

Com o tempo, comecei a ajudar na orientação das(os) integrantes que estavam no mestrado e doutorado. Portanto, a vivência no CEPECA foi me ensinando a ser um orientador. Só depois de mais de dois anos frequentando como membro do grupo, é que me senti apto a assumir essa delicada e importante função de orientação acadêmica. Então, tornei-me orientador no PPGAC-ECA-USP.

Passei os quatro primeiros anos nessa função, com a presença do Prof. Armando nos encontros, participando dos comentários como um membro comum, o que também contribuiu para o meu desenvolvimento como orientador. Após sua aposentadoria, herdei a coordenação do grupo. Agradeço ao Prof. Armando por esse maravilhoso presente. No ano seguinte, tive a presença assídua de suas(seus) últimas(os) orientandas(os).

Depois do término das teses orientadas pelo Prof. Armando, o grupo foi coletivamente fazendo pequenas alterações de organização, preservando o princípio do grupo, que era reconhecido como fundamental: a partilha das pesquisas. Esse princípio desenvolve no grupo várias habilidades para a investigação. Primeiro, aprender a colocar as dúvidas, as questões não resolvidas, características importantes para ser pesquisadora(or): aquilo que ainda não sei. Dessa

forma, essa abertura para o diálogo é valorizada, na contramão da importância dada ao sucesso “do que eu sei”, tão impregnada em nossa sociedade.

Outra questão é a escuta do projeto apresentado, exercitando o “colocar-se no lugar do outro”, na busca de entender o que falar e ter algo a contribuir, assim como foi em meu próprio processo. Com isso, abre-se a possibilidade de adquirir alteridade e consciência da diversidade. Por fim, ser propositiva(o), responsabilizar-se pelo desenvolvimento do outro, ter generosidade e olhar crítico no diálogo. Isso envolve o grupo todo, incluindo a orientação.

Existe a diferença na função; orientador e orientanda(o), e suas respectivas responsabilidades, entretanto, nos momentos de partilha, há uma horizontalidade nas relações. Outra questão em relação à estrutura de funcionamento do grupo, que considero muito importante, é o fato das(os) orientandas(os) terem de organizar as suas investigações de maneira sistemática para apresentar ao coletivo, o que ajuda no processo de construção da pesquisa e do papel de pesquisadora(or).

Sobre meu olhar de orientador, pela diversidade de temas, os encontros semanais contribuem no meu desenvolvimento. Aprendo não apenas com os conteúdos das pesquisas, mas também com a forma de pensar, organizar e refletir de cada pesquisadora(or). Busco desenvolver nas(os) orientandas(os) este olhar crítico, reflexivo, com o intuito de criar o necessário rigor acadêmico, mas não há um modelo, um padrão.

O CEPECA é um espaço que também produz uma reflexão sobre o próprio ato de pesquisar na academia. Quais são os pressupostos acadêmicos a serem mantidos e quais a serem questionados? A resposta é, como em qualquer pesquisa: não sabemos antecipadamente. Então, o grupo se arrisca em algumas questões, propondo metodologias de investigação, formatos do material escrito, maneiras práticas de apresentar a defesa etc. Ampliamos o nosso grupo de troca com a escolha dos membros das bancas de Exames de Qualificação e de Defesas. Temos uma importante devolutiva de parceiros da academia, professores(as) e pesquisadores(as) com experiência, que contribuem no conteúdo e na forma.

Após cada Exame de Qualificação, a experiência é trazida para o CEPECA. São discutidas as arguições, com o intuito de entender e aprender. São novos olhares sobre as propostas daquela(e) integrante, vindo de pessoas experientes e qualificadas no tema da pesquisa e no “pensar a arte” dentro da academia. Também são trazidas as defesas de dissertação e tese, pois fazem parte do processo de aprendizagem acadêmica da(o) aluna(o) pesquisadora(or) e também do grupo.

O caminhar em grupo leva muitas vezes a uma idealização de que sempre se chega a uma proposta única, uma resposta certa, que em grupo sempre se encontra “a melhor” resolução para

todos. As relações com proposta mais horizontais não são fáceis de serem vivenciadas. A figura do(a) líder, e não de um chefe/dono(a), torna-se fundamental. Ter uma visão menos romantizada e o que devemos buscar em grupo, é o que nos diz Rosane Rodrigues:

O que se busca é a transformação, a multiplicação de sentidos, a desorganização da resposta pronta e acabada. A desconstrução de velhos valores que não servem mais e o garimpo dos que ainda servem e renová-los. E, num grupo, a busca de um objetivo comum, não de consenso. Cada indivíduo pode viver a experiência grupal e catártica, porém sem perder a lealdade a si mesmo e, ainda assim, todos estarem incluídos. (RODRIGUES, 2016, p.33)

Com este ideário e prática, acredito que o CEPECA esteja contribuindo com os objetivos da Universidade de São Paulo (USP), que em seu Estatuto, no artigo 2º, item I diz “promover e desenvolver todas as formas de conhecimento, através do ensino e da pesquisa.”. Estamos buscando desenvolver formas de conhecimento a partir da reflexão sobre a experiência prática do fazer nas Artes Cênicas na contemporaneidade: os saberes para o tempo do agora, pelo corpo de quem vive hoje.

Um espaço de cooperação investigativa

Ipojucan Pereira da Silva

Cheguei ao CEPECA no ano de 2013, com o intuito de aprofundar a pesquisa de doutorado que vinha desenvolvendo. Minha participação não estava vinculada ao cumprimento de créditos acadêmicos ou ao acompanhamento direto de algum trabalho desenvolvido por meu orientador. Apesar do grupo ser constituído, em sua maioria, por orientandas(os) do Prof. Armando Sérgio e Prof. Eduardo Coutinho, não havia nenhuma obrigatoriedade ou diretriz que interditasse a participação de quem quer que fosse, mesmo que não tivesse uma pesquisa acadêmica encaminhada, ou que simplesmente quisesse se iniciar no exercício do pensamento científico. O CEPECA se configurava, dessa maneira, como um espaço aberto e acolhedor a qualquer pessoa interessada em fazer parte das digressões conduzidas semanalmente sobre os trabalhos das pesquisadoras(es).

O fato do grupo de pesquisa ter como foco os processos de investigação conduzidos por atrizes-pesquisadoras (atores-pesquisadores), ou, como denominado pelos seus participantes, ‘pesquisatores’, estava em consonância com alguns eixos organizadores da minha tese. Outra questão bastante atraente era o fato de que todo o objeto de estudo sobre o qual nos debruçávamos estava sempre sendo orientado pela prática. Inclusive, essa era uma das poucas regras para àqueles que desejavam ingressar no CEPECA: independente do tema a ser

investigado, ou dos aportes teóricos envolvidos, era necessário que a experimentação laboratorial estivesse indissolúvelmente imbricada no processo, sobretudo porque era sobre esses experimentos cênicos que nos detínhamos a cada encontro, para por meio deles, dialogarmos com o trabalho da(o) pesquisadora(or) envolvida(o).

Basicamente, as investigações assumiam dois vieses no que diz respeito à dimensão estratégica do emprego dos experimentos cênicos: a prática como objeto de estudo por si mesma – referente ao trabalho da própria pesquisadora(or) ou de outra(o) artista investigado por esse –, ou como metodologia de pesquisa, o que nesse caso envolvia, no geral, a colocação da(o) pesquisadora(or) como investigadora(or) do seu fazer artístico. O mais interessante era esse segundo caso, pois percebia-se um campo vasto de exploração das fronteiras acadêmicas pré-estabelecidas e sua ênfase no suporte da escrita para a comunicação de resultados práticos e laboratoriais.

Via-se nas(os) pesquisadoras(es) do CEPECA uma constante atitude desafiadora, em ir além de tão somente orbitar com a prática os seus processos, mas torná-la o centro, o eixo, a espinha dorsal da qual partiriam todas as decisões e encaminhamentos de suas pesquisas. Segundo Brad Haseman, a “pesquisa guiada-pela-prática [...] [é] uma estratégia potente para aqueles pesquisadores que desejam iniciar e depois prosseguir a sua investigação através da prática” (HASEMAN, 2015, p. 41), em contraposição àqueles que configuram uma relação mais tradicional, na qual o projeto é impulsionado por uma questão ou problema, o que constitui, na visão de Haseman, numa “pesquisa guiada-pelo-problema” (HASEMAN, 2015, p. 44).

No CEPECA essas duas perspectivas coexistem pacificamente, e até mesmo simbioticamente. Isso só é possível porque a dinâmica estabelecida para os encontros está baseada numa espécie de “orientação coletivizada”: todo trabalho apresentado ao grupo é submetido ao olhar de todas(os) as(os) presentes, que contribuem com inúmeras referências e apreciações, auxiliando e amparando a(o) pesquisadora(or) nas suas digressões incertas, no empirismo de suas decisões, na aposta de experimentar algo para daí ver o que pode, ou não, emergir.

Esse modo de operar a produção do conhecimento coloca em xeque o *locus* tradicional da(o) pesquisadora(or) acadêmica(o), já que “os atores individuais são apenas os representantes daquilo que produziram em conjunto [...]. Estabelece-se, assim, uma espécie de consciência coletiva do ‘conhecimento compartilhado’” (CETINA, 2010, grifo do autor), baseado no que podemos chamar de um “processo de investigação cooperativo”. Nas observações da socióloga

Karin Knorr Cetina, especializada em pesquisas etnográficas no âmbito da cultura da comunidade científica:

Isso leva, como sabemos, a conflitos em torno de autoria e quem está em que posição na publicação. A física de altas energias procura, em contrapartida, liberar a cooperação, na qual é o conjunto que está no ponto central. O fio condutor não é mais a carreira, mas o resultado científico [...]. Muitos pesquisadores em sociologia e nas humanidades, de maneira geral, produzem resultados parciais, fragmentados, que não se agregam dentro de um sistema numa perspectiva cumulativa [...]. Em muitas ciências empíricas devemos investigar no processo cooperativo – já que na natureza todas as partes de um sistema se inter-relacionam (CETINA, 2010, grifo nosso).

A cooperação entre ‘pesquisa-atores’, somada à pluralidade de experiências e bagagens artísticas e acadêmicas que cada um carrega, constitui um veio precioso que só pode ser explorado na sua plenitude numa relação horizontal de compartilhamento de conhecimentos. Ao se concentrarem, conjuntamente, como bem observa Knorr Cetina, no objeto de estudo alheio, e não no seu próprio, com a suspensão dos interesses individuais em prol da aventura do livre pensamento e da prática cênica experimental, o grupo institui um espaço com capacidade efetiva de propiciar a pesquisa em equipe. E mesmo nessa perspectiva de pesquisa coletivizada, as(os) pesquisadoras(es) mantêm sua autonomia e individualidade quando da publicação de seus trabalhos.

Os conflitos em torno da autoria ou propriedade intelectual, como apontado por Knorr Cetina, deixam de ter nesse ambiente questionamentos relevantes, pois o único compromisso é o de citar em suas referências o papel do CEPECA nas suas investigações. Como bem observa Michel Foucault, em “O Que é um Autor” (2009), a condição da autoria do discurso científico sofreu uma mudança na era moderna. Marcados no período medieval pelo nome de sua autora(or), como prova de que foram testados e comprovados pelo mesmo, os textos científicos passaram a ter sua verdade vinculada “a um conjunto sistemático, [a Academia], que lhes dá garantia, e de forma alguma a referência ao indivíduo que os produziu” (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Talvez, a imagem do palimpsesto seja a aproximação mais acertada no caso do CEPECA: a ideia de um pergaminho no qual sucessivas escritas se sobrepõem, num processo operacional de apagamento parcial de textos e a conservação de resíduos de vozes e discursos. Numa escrita palimpséstica, o suporte, o espaço sobre o qual os inúmeros textos são inseridos, possibilita um diálogo e uma relação intertextual por meio da transparência, da visão/leitura do “antigo sob o novo [...], [no qual] um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 06).

O importante nesse processo não é a primazia de quem fala, mas sim o local, que permite o cruzamento de ideias, vozes, práticas e discursos. O CEPECA institui dessa maneira um espaço

cooperativo de pesquisa tanto teórico quanto prático, ao mesmo tempo artístico e acadêmico, no qual o processo de investigação é o centro para onde convergem todas as individualidades. À(Ao) pesquisadora(or) das artes cênicas, que assim como eu, deseja embarcar na aventura da experimentação laboratorial em equipe, o CEPECA sempre estará de portas abertas, pronto para o acolher.

Dos caminhos e seus caminharos – encerramento fugaz e flutuante

O CEPECA, após 4 anos do afastamento de seu criador e neste momento de isolamento social, tem tido um incremento no número de integrantes presentes nos encontros. São novos rostos e antigos que retornam, com quatro bolsistas CAPES e duas integrantes recém-aceitas em Programa de Pós-Graduação de outra Universidade, dando mostra de sua potência e relevância.

É certo que todas(os) aquelas(es) que se envolvem com a pesquisa guiada pela prática no ambiente acadêmico deparam-se com os processos de criação de um evento cênico, transformado em seu próprio campo de pesquisa, e os processos de escrita acadêmica, responsável por compartilhar e “fixar” suas resultantes.

O par complementar – criação e escrita – funciona como uma espécie de ‘moto contínuo’ e impulsiona um ciclo de retroalimentação responsável pelos processos gerativos da pesquisa. Neste sentido, as resultantes teóricas possuem forte vínculo com o memorial como escrita e/ou com a autoetnografia, já que em ambos os casos, as identidades textuais aproximam-se de relatos de experiências em diálogo reflexivo com as teorias de referências.

Destaca-se, também, que ao desenvolver as pesquisas em um ambiente cooperativo e ao mesmo tempo desestabilizador, os sujeitos colocam-se em jogo de modo aberto e poroso, com a escuta mais aberta e disponível para aceitar e avaliar de modo continuado as proposições momentâneas e, pouco a pouco, (re)arranjar e (re)construir as especificidades das referidas práticas de pesquisa – bem como, a organização dos saberes e conhecimentos nas teorizações resultantes.

Não é possível afirmar que a ação de pesquisar não seja portadora de certa aridez – ao contrário! Mas, talvez, o desenvolvimento dos processos criativos em grupo seja facilitado pelo ambiente de potência que se institui, pelas alegrias e agruras das descobertas compartilhadas em uma grupalidade de interlocutores heterogêneos, interessados e pactuados com o acordo subjacente de cooperação.

REFERÊNCIAS:

FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

CETINA, Karin Knorr. **Acelerador de Gente**. [Entrevista concedida a] José Galisi-Filho. Folha de São Paulo - Caderno Ciência, São Paulo, 02 de maio de 2010. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe0205201004.htm>. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG - Faculdade de Letras, 2005.

HASEMAN, Brad. **Manifesto Pela Pesquisa Performativa**. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, v. 3, n. 1, 2015, PPGAC-ECA/USP, São Paulo, p. 41 – 53.

LUCCI, Laura Kiehl. **O corpo cênico e a mímica corporal dramática de Etienne Decroux: reflexões para abordagens contemporâneas**. [Dissertação de Mestrado; Orientação: Armando Sérgio da Silva]. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Rosane. **Teatro de Reprise: Improvisando com e para grupos**. São Paulo: Ágora, 2016.

SILVA, Armando Sérgio da. (org.). **Oficina da Essência** – in: *CEPECA: Uma Oficina de Pesquisadores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

USP - Universidade de São Paulo. Estatuto da Universidade de São Paulo, disponível em <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=consolidada-resolucao-no-3461-de-7-de-outubro-de-1988#t1>. Acesso em 25 de agosto de 2020.



ISSO É UM ARTIGO ACADÊMICO?
E ISSO: <https://youtu.be/CkHGR9Y8jhE>
É?

Por
Ana Carolina Pereira Martins
Davi Castro
Gabriela Paschoal Frota
Priscila Jácomo

Davi

Oi Gabi, oi Pri, oi Ana, nesse exato momento eu estou dentro do armário e aí eu peguei o violão, vim estudar um pouquinho o violão, mas a cabeça também tá pensando nisso, eu acho que é uma forma de entrar sabe? É uma forma de entrar nesse novo universo, nesse... nesse novo lugar para caminhar né? É... e a academia faz isso, eu acredito, é... é doloroso o processo... porque também é processo de desconstrução... igual quando o ator faz para fazer uma personagem nova, tem que desconstruir para construir novamente... é isso mais ou menos.

Eu vou também continuar escrevendo aqui, aí a gente podia hoje passar o dia assim, a gente vai falando aos poucos aqui, mandando mensagens, trocando ideias, e eu acho que primordial seria como você mesma falou Gabi, sem julgamento, deixar fluir né? Deixar sair. A gente anotar também para não perder porque às vezes passa muito rápido e a gente fica naquela crença de “ah, daqui a pouco eu anoto, daqui a pouco eu lembro...” e não lembra mais. Eu estou com um bloquinho do lado fazendo exatamente isso, escrevendo e cada artigo que eu leio, cada pesquisa que eu faço, abre-se uma nova janela e por ela saem muitas novas informações e aí eu tenho que saber o que é que eu pego, o que eu escolho ali para compreender melhor o que está me acontecendo nesse processo de encontro com a academia dentro do isolamento. Inclusive falando aqui agora, de dentro do armário. Olha, vou filmar para vocês a minha visão de frente, de dentro do armário.

*Os questionamentos de um ator
no processo de iniciação de uma pesquisa.*

Davi Castro

Encontro-me dentro de um armário com pouco espaço, do tipo closet, sento-me no chão, pego o violão para estudar, aproveito para praticar novos acordes, mas a cabeça permanece pensando constantemente na elaboração deste texto e no processo em que estou.

Talvez seja uma maneira que encontrei de entrar em um novo universo, de criar possibilidades, de fazer com que minha imaginação crie uma realidade nova.

Acredito que isso seja influência da academia, o que de fato faz deste, um processo doloroso de desconstrução do “Eu” que já não mais sou.

Desconstruir para reconstruir, isso virou quase um mantra para mim.

Cada artigo que leio, cada pesquisa que faço, é um novo “Eu” que me deparo.

Em agosto de 2019, foi o meu primeiro contato com este lugar de escuta dentro da academia, por via do espaço e acesso que o CEPECA gentilmente oferece aos que têm o desejo de entrar para a vida acadêmica. Lugar este que tem me mostrado uma maneira nova de falar, de compartilhar conhecimento.

Já se passaram seis meses desde a minha primeira experiência com este grupo de pesquisadores, nos encontramos semanalmente a fim de compartilharmos conhecimento e crescermos em nossas pesquisas.

Neste exato momento em que escrevo para esta publicação, encontro-me no primeiro semestre de 2020, vivendo o caos de uma pandemia que paralisou o mundo.

Tento manter-me calmo ao mesmo tempo em que observo minhas emoções, reações e percepções de leituras que faço a respeito do meu corpo e como ele se comporta neste tempo e espaço.

Os noticiários, jornais e todos os meios de comunicação publicam a propagação de um vírus que ultrapassou todos os territórios do mundo.

Neguei o que via, tentei proteger os ouvidos para que não ouvisse aquelas notícias, procurei outras coisas para ver, outros livros para ler e músicas para ouvir.

Nunca em todos os meus trinta e oito anos de vida, havia visto algo tão impactante.

Procurei músicas que falassem comigo, debrucei-me em livros cuja literatura me envolvesse e me arrebatasse para um outro mundo.

Momento que começa despertar em mim alguns questionamentos a respeito daquilo que busco para construir meu futuro, o de um ator, ao qual venho caminhando lado a lado de mãos dadas desde minha infância.

Com as novas tecnologias e com uma quarta revolução industrial acontecendo, um novo

jeito de influenciar na criação de um novo mundo, estava acontecendo e influenciando na forma em que também construía o meu universo cênico, aliando ao ator e pesquisador, aquilo que mudava na prática. Mas o que mudava com a teoria?

Seriam talvez os novos acessos e informações que adquiria neste processo de transformação?

E o que muda enquanto me encontro isolado em minha casa tentando uma comunicação que respeite o distanciamento social?

“Fique em casa”, para quem tem casa.

“Mantenha o distanciamento social”, para aqueles que não utilizam transporte público.

“Lave as mãos”, em um país precário de saneamento básico.

“Use máscaras”, quais máscaras? - perguntei.

Como ator, entendo a importância de uma máscara e o quão indispensável é a presença do espectador para que o jogo cênico se faça.

Resta-me ficar em casa, obedecer às novas regras do protocolo de segurança e aproveitar o momento para estudar, pesquisar e descobrir mais sobre o fazer teatral que há tantos anos venho garimpando.

Entretanto, sei que estou hoje em uma posição privilegiada, onde tenho o suporte da academia, dos colegas cepecanos e o cuidado do Coutinho que traz consigo o amparo gentil de um orientador ao qual tive a sorte de encontrar - permitindo acreditar que vai dar tudo certo, que o momento é tenso, mas que vai passar, que o cuidado é importante e que pesquisar neste momento pode ser a melhor escolha.

Ocupar-me com as pesquisas e os encontros semanais têm sido fundamental para manter a saúde mental em dias tão angustiantes.

Questiono quantos de nós estaríamos isolados dentro de nós enquanto nos perguntamos sobre nossas reais emoções?

Reflico enquanto penso no que vou dizer às minhas colegas com as quais desenvolvo junto este texto.

No escuro do interior do armário, com o violão no colo, sem saber ainda como tocar, pratico alguns acordes na humilde tentativa intuitiva de acalmar a angústia que sinto por não saber o que fazer neste momento. Mesmo assim, insisto e aos poucos percebo o som do violão esvaindo pela minúscula fresta entre as duas portas do armário formada por um feixe de luz.

Aos poucos as ideias começam clarear os espaços escuros da minha mente e lentamente vou abrindo as portas permitindo que o espaço fique completamente iluminado.

Uma pergunta que faço, é exatamente sobre este lugar que chamamos de “Acadêmico” e que ainda não havia tido contato. Este lugar onde percebo uma linguagem escrita, falada e corporal mais sofisticada, respeitando as normas e metodologias próprias.

Sendo assim, questiono a necessidade de seguir adiante com um mestrado e em qual direção devo ir.

Muito me intriga o espaço que meu corpo ocupa em cada tempo.

Talvez eu siga para esta direção, talvez não.

Tenho agora a oportunidade de ampliar novos horizontes, percebendo um certo distanciamento daquilo que antes considerava natural e orgânico, mas agora tendo acesso a algumas pesquisas indago se de fato há muito mais preparo na vida do ator, que simplesmente um dom, um talento.

Ainda assim, receio todos estes ajustes e novas formas de acesso que a academia proporciona.

Uma vez adquirido o conhecimento, já não posso me considerar o mesmo de antes.

Estou dentro deste corpo, neste espaço, dentro desta massa orgânica que vem se transformando e se modificando ao longo dos meus anos de vida.

Que universo é este?

O que há dentro dele?

Quais são as possibilidades?

Vou vasculhando, mexendo aqui, mexendo ali, lendo algo aqui, escrevendo ali, e quando percebo, construo um novo “Eu” a partir das experiências que vivencio.

Percebo que este fenômeno acontece com todos, de uma forma única e diferente para cada um, e deve ser por isso que o teatro existe, para enxergarmos no outro aquilo que não podemos ver em nós.

O ator, no palco, interpreta uma cena, se empenha e coloca em ação aquilo que ele junto de sua equipe ensaiou por meses, mas é a plateia que individualmente percebe e interpreta o ator em cena, de maneira singular.

Sou um ator graduado em história e procuro neste momento fazer uma junção destes dois caminhos, hora não sei se será o professor atuando no palco, ou o ator ensinando em sala de aula.

Mas que palco?

Que sala de aula?

O mundo agora é digital.

O que estamos vivendo neste momento de pandemia e isolamento social estará em todos os livros de história e tenho certeza de que sairemos diferentes deste período de isolamento que estamos vivendo.

A partir do momento que compreendo o papel do pesquisador e o esforço demandado por um projeto de pesquisa, questiono se o ator acadêmico é tão diferente assim do ator intuitivo, que teve como experiência apenas sua vida errante.

Neste período de isolamento social por conta da Covid19 em plena quarta revolução industrial, o artista nunca esteve tão intuitivo ao ter que lidar com as novas tecnologias, plataformas digitais e lives que vem conquistado espaços a cada dia.

Apresentar-se para a lente da câmera como se houvesse uma plateia do outro lado para te assistir tem sido uma experiência bastante desafiadora.

Sendo assim, agora a minha visão não é mais só aquela de quando eu era somente o espectador, mas de um artista que carrega consigo sua bagagem e experiência de vida.

Talvez seria importante adquirir outro tipo de interação com a realidade, deixar ir minhas ideias, meus costumes e crenças, permitindo assim que se abram novas janelas, novas possibilidades e formas de se fazer teatro.

Há muito em mim que ainda não conheço e de fato não sei se há uma necessidade de conhecer, partindo do pensamento de que isso nunca irá ter fim.

É fundamental que o ator em mim seja curioso, leia, pesquise e experimente, conheça seu corpo, seu campo de ressonância.

Acredito que a jornada do ator é longa e árdua em sua busca criativa. Vejo por mim, na minha história de vida, na relação do meu corpo com o espaço e no que esta resulta, proporcionando uma vida dentro da cena.

No processo de busca e aprendizagem, olho e vejo o outro lado do espelho, naquilo que está entre a reflexão que faço da personagem.

Agora sou ator e percebo que a pesquisa sempre fez parte do meu processo criativo, mas é a primeira vez que penso academicamente.

Agora sou um ator e me encontro diante da academia questionando a possibilidade de me tornar um pesquisador das artes.

O teatro é o meu lado poético, é a maneira que consigo lidar com quem sou.

E aqui nestas páginas, sou apenas mais uma forma de pensar, uma cabeça questionando sua maneira singular de existir diante de reflexões esperando que tome a escolha mais assertiva.

Gabi

(muitas risadas) Ai Davi, adorei! Que ótimo! Você dentro do armário! Muito bom! (muitas risadas) Achei ótimo! Nossa, esses dias eu fiz uma meditação... então já que a gente vai falar num lugar mais leve e solto... esses dias eu fiz uma meditação que contava uma história do processo da borboleta. Antes de virar uma borboleta, é uma lagarta né? Que fica no seu casulo. E sei lá quanto tempo a lagarta fica no casulo, acho que cada borboleta tem o seu tempo. Claro que é um processo de transformação, então a gente fica fechado dentro do casulo. Portanto é bom essa coisa do armário, enfim. E aí, fazendo uma parábola com essa quarentena, é difícil ficar dentro, fechado, sem ver pessoas, sem o contato, sem o abraço, sem aglomerações, sem carinho, sem afeto, sem estar presente, né? Como é difícil. Mas ao mesmo tempo é um lugar de voltar pra si, com cuidado obviamente pra não deixar o ego excessivo, né? E reconectar. Mas enfim, no final das contas, a moral da história da borboleta é a seguinte: tinha uma moça que viu que a lagarta estava começando a sair do casulo e ela estava com um pouco de dificuldade. Enfim, a borboleta estava começando a se soltar e ainda tinha um pedacinho preso e aí essa moça foi lá e quis ajudar e pegou a tesoura e cortou o pedacinho que estava faltando. Só que a borboleta continuou como uma lagarta, ela não conseguiu se soltar e voar livremente porque ela não tinha completado todo o ciclo, todo o processo de dentro do casulo. As coisas tem que acontecer naturalmente. Então eu acho que a gente se identifica Davi, porque o fato da gente estar na academia é algo que a gente sente que precisa, tá na gente pra transformar, é uma força, na verdade, pra dar um apoio, pra enraizar né, aquilo que gente quer colocar no mundo mas às vezes a gente precisa de mais tempo pra entender quem a gente realmente é, o que a gente realmente quer e não a vida inteira seguir pelo caminho de outros. Mas é um mergulho difícil né? Um áudio de três minutos! Caramba!

Academia em pandemia. Novos formatos. Novas ferramentas.

Gabriela Paschoal Frota

Refletir e mobilizar questões. Não tomar partido. Nada é verdade absoluta.

Eu ia me experimentando...

Quais questões aparecem por estar nesse momento de entrada na academia?

Muitas. Primeiramente, qual caminho seguir, pois interesse há em muitos caminhos.

Acesso a academia em pandemia foi facilitado a todos? Diminuiu o distanciamento por meio da tecnologia, mas quem não a tem, ficou sem.

A academia conecta em quais circunstâncias? Ao direito, ao conhecimento por meio das dúvidas.

Que estávamos vivendo uma era tecnológica, já sabíamos. Mas chegar ao ponto de obrigatoriamente ter que se inserir a ela, é novidade. Além do mais, como usar novos formatos e ferramentas, para se repensar o teatro? Como se posicionar perante um público onipresente, através da escrita ou da expressão?

Que devemos partir de um desejo interno e externalizá-lo, eu sei; mas são tantas coisas que eu queria falar!

A pesquisa deve ser teórica ou prática? Podemos prosseguir pelo desejo de livre criação ou devemos seguir por teorias pré estabelecidas? Escrever sobre o processo de um espetáculo, ou sobre vivências teóricas e pedagógicas que o maravilhoso universo do teatro nos proporciona?

Direita ou esquerda? Escrito ou Físico? Conservador ou Livre?

Como educadora, entendo os passos para a escrita na academia, da segurança e dos planos de desenvolvimento como o caminho no qual o conhecimento e a exigência me levam a desempenhar uma pesquisa. O passo a passo da escrita, o formato em Arial com espaçamento de 1,5; os títulos e subtítulos e suas referências bibliográficas. Planos de raciocínio lógico e desempenho normalmente pré estabelecidos. Ok, estou pronta. Ou penso que, no fundo, tenho medo de levar um não em uma avaliação pelo grupo de pesquisadores e pela banca, pois estou mais preocupada com o externo e o formato e

como tenho que me encaixar no padrão de compreensão. Ou seja, acabo usando o raciocínio lógico antes de sentir o que meu corpo precisa.

Será que o colonizador se transforma em colonizado? E o colonizado vira colonizador? Assim como o oprimido vira opressor? Ah pandemia!

Como artista, percebo que qualquer regra possa ser projetada para depois da experiência vivida. Dúvidas e questionamentos surgem ao experimentar diferentes formatos, ao conhecer pessoas, ao saborear comidas, ao ouvir uma boa música, ou ao dançar na chuva, ao sentir o aroma do alecrim. Sinto o plano físico como sendo o primeiro plano em experiência emocional e, posteriormente, esta possa ser desenvolvida em oralidade ou em escrita. Pela palavra. Entendo que toda emoção é amplamente desenvolvida em escrita após vivenciada pela liberdade e pela democracia.

É necessário tempo para amadurecer, tempo para repensar e vivenciar mais.

Tempo de troca. Tempo para confiança. Tempo para escuta.

E será que depois de tanto agir, pensar, pesquisar e escrever, ainda posso ser desqualificada para essa banca da defesa?

Todo conhecimento é ancião?

A academia é anciã ou jovem? Clássica ou Contemporânea? Colonizada ou colonizadora? Porque precisamos provar pra sociedade o tempo todo que temos conteúdo teórico?

Formatos: "Egos do artista X Egos do pesquisador" ou Formas de transpor conhecimento?

O crítico da arte opina e de certa forma julga também. Ele faz críticas, se auto exige e exige dos outros.

Será que construir sozinho faz sentido? Somos mestres sozinhos? Nunca.

Tudo que precisamos está dentro da gente, parte das nossas experiências e do nosso caminho, parte das nossas escolhas e das nossas histórias. Tudo o que a gente já vivenciou até aqui. Mas é preciso viver o presente, partindo da nossa própria realidade. Mas é preciso escolher o que te serve pra seguir e o que não te serve mais, abandonar.

O conhecimento já desenvolvido pela sociedade serve também para refletirmos sobre aquilo que já vivenciamos e daí gera interesse comum. Mas é preciso estar atento a sua própria verdade, com cuidado para não se misturar na verdade do outro. Porque você é único.

O potencial do artista é ser algo que reflita a própria estória, mas consequentemente a estória de outros, livremente. Sendo a partir de si mesmo. Somos um meio de passagem de estórias. Não tem a ver com poder ou supremacia. Somar conhecimento é sempre importante! Mas fazer pelos outros, não é fazer por você. Não dar tempo e espaço para sentir e perceber tudo que se tem em conhecimento, a sua trajetória, também é não dar tempo e espaço para deixar sua lagarta virar borboleta e deixá-la voar.

O grupo, em pandemia, também está sendo um casulo para desenvolver nossas lagartas. Ao entrar em academia, já estou em processo transitório, porque estou repensando minha trajetória. Penso que para mim, como artista, entrar na academia é colocar em palavras, é dar voz a tudo que eu já vivi como experiência na vida. E dividir com o mundo essas emoções transitórias artísticas. Estamos vivendo a metamorfose em pandemia, academia em pandemia, a lagarta no casulo. Processos de autoconhecimento e trocas de informações. Estar distante das pessoas, sem afeto, sem abraço, sem presença, sem aglomerações humanas nos machuca, mas ao mesmo tempo é momento de voltar pra si, reconectando com a nossa história, mas sem deixar o ego nos engolir.

Tenho desejo de pesquisar o corpo, a presença, as máscaras, as emoções, a psicologia junguiana e o psicodrama, os jogos dramáticos, a pantomima, a música, a performance, a educação, a paixão. A paixão pela verdade cênica, como uma chama que se acende, mas nesse momento pandêmico às vezes quer apagar, quer pensar em sobrevivência, em oportunidade, em ser o que se é, mas fazer o que se ama sozinho pode ser contraditório com a crise.

A academia pode ser o processo de transformar pensamento em ação. Aprender a escrever no papel, para virar terra e materializar. Reconstruir. Se dar oportunidade de troca de experiências.

Ana

Uau! Vi todas as conversas que tivemos plasmadas, que poder de síntese!

Gabi

Pessoal, fiquei na dúvida se a síntese significa algo bom ou ruim? Kkkkkk Acho que é por isso que estou na academia...pra ampliar minha síntese! Rsrtrs Palavrística. Escrita. Mas sinto tudo no corpo mesmo!

Davi

Eu considero positivo

Gabi

Que bom! Obrigada!

Ana

Eu acho bom, principalmente num mundo cheio de estímulos e de diversidade. Pra conseguir fazer uma síntese tem que se ter a capacidade de captar a essência das coisas... O que não é fácil.

Pri

Gente liguei sem querer. Só pra demonstrar que sou palhaça mesmo.

Ana

A síntese num grupo é excelente porque consegue captar a essência de cada um e construir um todo.

A Academia em diálogo.

Ana Carolina Pereira Martins

A academia pode ser um lugar onde cabe a minha pesquisa cênica? Essa foi a pergunta mais recorrente ao longo do processo de confecção do projeto de pesquisa para concorrer a uma vaga de mestrado no departamento de Artes Cênicas da USP.

Quando me deparei com o formato exigido percebi que havia um abismo entre esse e a pesquisa artística que eu desenvolvia. A primeira pedia uma hipótese, uma questão a ser investigada, uma linha de pesquisa, uma metodologia um diálogo teórico, um planejamento... A segunda era baseada na intuição, no desejo de concretizar uma realidade cênica a partir de um gosto e curiosidade particular.

Eu não tinha um embasamento teórico concreto, senão fontes de inspiração, influências de cursos e outros artistas, ambos saberes validados fora da academia. Eu não tinha uma hipótese, senão um emaranhado de questões sem nenhuma pretensão objetiva. Mais do que questões eu tinha desejos, uma vontade de fazer. Acho que mais que um desejo, eu tinha uma energia criativa represada pela falta de espaço e troca.

Antes de cogitar a ideia de prestar mestrado, considerava realizar algo artístico, a minha defesa e devolutiva do público, a qualificação. Então, qual era a necessidade de se fazer um mestrado? Ampliar o horizonte profissional? A busca de um abrigo artístico? A busca por uma validação de um fazer artístico que não é absorvida pela lógica do mercado que exige um produto que seja vendável? A busca por um espaço onde se possa experimentar com mais liberdade estética? Um lugar para se verticalizar, trocar e somar conhecimento a respeito de algum aspecto sobre as artes cênicas?

Um lugar.... Que lugar é esse: "A academia"?! Todas as academias são iguais? Que lugar é esse, departamento de Artes Cênicas da USP?

Preciso responder todas essas perguntas para tentar entrar no mestrado?

Reconheço que participar do CEPECA foi fundamental para esclarecer algumas dessas dúvidas, para deixar mais palpável a ideia do que poderia vir a ser fazer um mestrado em Artes Cênicas na USP. Primeiramente porque neste grupo podemos acompanhar as pesquisas de mestrandos e doutorandos, podemos participar dos debates a respeito das pesquisas além de apresentar nosso projeto de pesquisa artística e ir pouco a pouco amadurecendo-o para um possível projeto artístico acadêmico.

Também fui percebendo a necessidade de me aproximar das teorias que estavam sendo desenvolvidas na área de artes cênicas, suas referências teóricas e tradições. Fui percebendo também que necessitava localizar minha pesquisa dentro desse universo. Outra necessidade que

tive foi a de decidir sob qual ponto de vista iria realizar a pesquisa, já que no meu fazer artístico assumia muitas funções distintas (dramaturgia, direção de ator, atriz).

Também percebi que o guia do meu pensamento, meu olhar sobre muitos aspectos da arte é altamente contaminado pela ciência de linguagem de tradição Saussuriana aprendida na minha graduação em Linguística, que tem um entendimento sobre a linguagem diferente da linha advinda de Pierce na qual se inspiraram muitas das teorias a respeito das artes cênicas e artes do corpo atuais.

Assim, fui notando que o entrecruzar das duas linhas de pensamento a respeito da linguagem no campo das artes exige do pesquisador uma maturidade teórica e clareza dos limites entre elas para poderem serem citadas de modo a contribuir para a construção do conhecimento na área.

Ademais, notava uma grande dificuldade em articular o fazer artístico com as teorias, o que eu colocava no papel não refletia a minha arte.

Tal incoerência entre pensamento e concretização (desejo e realidade) revelou-me uma necessidade pessoal: organizar 25 anos de vivência cênica que transitou no campo do Teatro, Dança-teatro, Teatro Contemporâneo, Commedia Dell'Arte, Clown, Teatro Infantil e Contação de Histórias.

Tinha a necessidade de organizar as escolas e linguagens aos quais tive contato. Porém, essa necessidade de organização não me dava razão suficiente para fazer um projeto de pesquisa com relevância suficiente para ocupar uma vaga de mestrado em uma Universidade pública.

O que - do meu fazer artístico, da experiência, das questões que surgiam desse fazer - poderia ajudar na construção do conhecimento na área das artes cênicas, na arte do ator? A raiz dessa pergunta comecei a reflexionar colocando-me em contexto histórico e sociológico. Foi aí que confirmei de fato que a minha formação artística foi muito caótica. Reflexo de uma geração ou fruto da minha personalidade?

Cresci e me desenvolvi num ambiente urbano, cosmopolita, veloz, ávido por novidades, provisório, hedonista e globalizado. Como artista paulistana sinto-me como uma folha ao vento, sem raiz, uma ave migratória. Seria eu, então, um exemplar pertencente a tal modernidade líquida, descrita pelo filósofo e sociólogo e ensaísta polaco-britânico Zygmunt Bauman?

Será que o interesse em fazer mestrado é fruto do cansaço de saltar de um lado a outro, de uma tendência a outra, de uma oportunidade a outra.... Tenho sede de verticalizar, criar raízes, me aproximar de algo mais estável, quem sabe esse algo seja essa instituição secular, que outrora me afastei, a Universidade pública, que está historicamente mais consolidada.... Porém, qual é a estabilidade que o mundo acadêmico pode oferecer, em tempos líquidos, para o fazer artístico? O mestrado oferece isso?

Em tempos líquidos, que tiveram seus inícios no pós segunda guerra mundial, a titularidade já não te dá garantias. Não é porque você fez mestrado que será um professor universitário, essa é uma corrida de fundo que leva anos para se cumprir, e, em tempos líquidos, as instituições estão sendo revistas, criticadas, reformuladas, muita coisa pode acontecer nesse meio tempo, como por exemplo, fecharem muitos cursos de graduação em artes cênicas.

Desde os tempos da modernidade sólida, aquele das grandes fábricas empregando a milhares de trabalhadores, época em que uma pessoa se aposentava na mesma empresa em que começava um estágio, a Universidade passou a ser vista como um fornecedor de recursos humanos, de mão de obra especializada. Com a sociedade de consumo, o conhecimento passou a ser visto como um produto - aquilo que o mercado absorve se fortalece, aquilo que o mercado não absorve, se descarta. Estamos nos esquecendo do compromisso e da razão da existência deste tipo de instituição e da importância de ela seguir sendo pública.

É por não estar limitada pelas injunções do mercado é que a universidade pública pode cumprir o seu papel histórico e social de produção e disseminação do conhecimento, e também manter com a cultura uma relação intrínseca que se manifesta numa possibilidade de reflexão que foge aos moldes do compromisso imediatamente definido pelas pressões de demanda e de consumo. (Silva, 2001, p.229)

É dentro desse compromisso histórico com o conhecimento que a pesquisa em arte e o conhecimento produzido por um artista se instaura na academia - já que existem uma infinidade de conhecimentos que a lógica de mercado não absorve.

Os acessos ao mundo da cultura são cada vez mais intensamente submetidos a mecanismos alienantes, sem que o Estado assuma qualquer medida no sentido de garantir o acesso efetivamente democrático: pelo contrário, os poderes públicos se fazem cúmplices dos oligopólios midiáticos. A universidade pública é a instituição em que a cultura pode ser considerada sem as regras do mercado e sem os critérios de utilidade e oportunidade socialmente introjetados a partir da racionalidade midiática (...) só na instituição pública pode se articular em algum grau, que garante o conhecimento, a apropriação intelectual, a reflexão, a crítica e o debate. E isto significa democratização, atendimento ao direito que tem o cidadão de participar da cultura. (Silva, 2001, p.303)

É a partir dessa clareza e compromisso de produção e disseminação do conhecimento que eu gostaria que nascesse meu projeto de mestrado. O que da minha trajetória artística, do modo de fazer e ver essa arte, das experiências vividas, eu escolho para transformar em conhecimento partilhável ou pode servir para disseminar o conhecimento? É essa pergunta que eu retomo atualmente a respeito de fazer ou não fazer mestrado.

Independentemente de me candidatar a uma vaga no mestrado na USP, coisa que provavelmente não irei fazer, por estar morando em outro país, gostaria de registrar nesse artigo-relato a importância e o impacto positivo que tem a existência de um espaço como o CEPECA

(Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator), principalmente nesses tempos líquidos, turvos e pandêmicos. Pessoalmente, prestar ou não prestar mestrado se torna uma questão a mais em meio a tanta crise e incertezas.

O CEPECA funciona como um tipo de extensão do departamento de artes cênicas da ECA\USP e, como tal, é mais aberto ao público em geral e mais acolhedor ao fazer artístico não acadêmico. Não é necessário fazer uma prova para aceder a esse grupo de pesquisa, apenas ser da área, ter disponibilidade para participar dos encontros, numa atitude generosa e aberta à troca e ao diálogo, colaborar com artigos, mostrar sua prática e procedimentos artísticos... Nessa dinâmica, o artista pode ir pouco a pouco se acostumando a ter um olhar reflexivo sobre seu fazer artístico, ao mesmo tempo em que entra em contato direto com a gestação de várias pesquisas na área das artes cênicas de um modo mais vivo e pluridimensional do que em uma tese impressa ou um arquivo em PDF; ou seja, o CEPECA contribui para que um dos objetivos da academia se cumpra: a disseminação e democratização de conhecimento. Este grupo de pesquisa cria ponte para que a relação entre o mundo acadêmico em artes e mundo não acadêmico se aproximem e possam dialogar, cocriar; aumentando assim, a influência e presença ativa das pesquisas desenvolvidas na comunidade.

As atividades do CEPECA são relevantes e importantes, tanto que, mesmo virtualmente, devido a pandemia, sem o mesmo sabor presencial, o grupo continuou estabelecendo vínculo com artistas fora da academia. Esses puderam ter contato com pesquisa em andamento, em vias de qualificação. E mais, pesquisadores em fase de qualificação puderam ser acompanhados e fortalecidos e provar as adaptações necessárias em tempos de isolamento, sendo beneficiados pela manutenção da qualidade de suas pesquisas e atendidos neste momento tão duro e mais difícil ainda sem um senso de coletividade voltado ao respeito ao indivíduo. Característica essa que sempre esteve presente neste espaço, como bem descreveu a respeito do grupo o crítico teatral Sérgio Coelho em 2010

(...) o conceito de uma fraternidade de atores trocando experiências, comparando técnicas e demonstrando habilidades, seja em Elsinore ou na Escola de Comunicação e Artes, é uma ideia preciosa, (...) (Silva, 2010, p.13)

E como bem prefaciou Renato Ferracine em 2014 no segundo livro do grupo.

O CEPECA certamente é esse território de profusão. Um coletivo de singularidade que possui a coragem de pesquisar em equipe contando e assumindo suas diferenças e flutuações (...) que possuem o objetivo de se contaminarem, se empestarem uns dos outros fazendo do conhecimento prático cênicos uma base sólida de suas reflexões e problemática. (...) Pesquisar em equipe é ser singular e plural, homogêneo e heterogêneo ao mesmo tempo. (...) No grupo podemos buscar gerar espaços, criar os meios, cavar território para os nossos desejos e aspirações. E se for além: gerar o espaço do espaço, a fenda da fenda, o território até o limite no qual seja possível respirar. (In: Silva, 2014, p.10)

Curiosamente, o texto acima cobra um sentido visionário e distinto se lido num contexto pandêmico ao qual estamos vivendo em 2020.

Ainda não sei se tenho uma pesquisa artística que caiba na academia, mas desejo que mais espaços híbridos que geram fluxos entre o mundo sólido e líquido como o CEPECA possam existir. Sinto necessidades de estar nestes espaços para respirar, tomar fôlego, criar... Considero imprescindível para o artista um abrigo para seus sonhos.

Desejo que a contaminação da atitude de troca, afeto, inclusão e diálogo seja o antídoto para a praga da indiferença.

Pri

(risadas) Gente! Sabe o que eu pensei? Isso já é o nosso artigo! Imagina a gente bota um link com a nossa conversa, com isso, com você falando 'gente, tô aqui, eu entrei no armário, peguei o violão (risada) eu acho que é isso gente, a gente tem que escrever. Isso é muito bom, porque a gente podia ter o link, num sei se baixa isso no you tube, como que faz pra ter esse link... e a filmagem no final... porque eu olhei e pensei: gente que que é isso? Um vídeo todo preto (muitas risadas) de repente no final tem uma frestinha 'gente essa é minha visão de dentro do armário'. É maravilhoso! Isso já diz da nossa dificuldade de passar pro escrito, isso já é coisa, aí a gente pode colocar essa nossa conversa no texto, então isso é um começo de conversa (reproduz a fala do Davi com sotaque e outra entonação) "Gente olha aqui, eu entrei no armário, peguei o violão, tô aqui tentando entrar, me harmonizar". Isso já é, isso já é. Esses dois videozinhos seus, baixa no you tube, porque a gente pode ter... tipo assim, o seu jeito de se comunicar é via entrar dentro do armário e pegar o violão. Porque é dessa metodologia que a gente vai falar.

E é lindo porque você sincroniza né? 'oi Gabi, oi Pri, oi Ana drããããmmmm (risada) muito bom! e tem uma trilha sonora! É muito bom gente! Isso é muito bom!

isso não é um artigo acadêmico

ainda não estou na academia

Priscila Jácomo

(ps. importante notar o 'ainda', isso significa que penso em entrar, isso significa que reflito sobre essa possibilidade)

combino cambalhota e pipoca

e comprovo a combinação com rima e coincidência

descobri que pipoca vem do tupi guarani

pi significa avesso e poca significa arrebentar

pipoca: arrebentar ao avesso

ái eu choro e fico encantada

e imagino milho dando cambalhota

e imagino uma pessoa com a roupa metade branca e metade amarela dando cambalhota

amarela na parte da frente (peito, barriga e perna)

e branca na parte de trás (costas, bunda e perna)

e ela faz uma cambalhota

fica bem encolhidinha (só com a parte da roupa branca aparecendo) e depois do giro lê

escancara o amarelo

e imagino muitas pessoas com roupas brancas e amarelas dando cambalhotas

e uma trilha sonora com o barulho da pipoca estourando

e lembro de uma criança que me perguntou se doía no milho virar pipoca e eu disse que sim

porque eu estava vivendo uma mudança grande e ela também

ái choro (porque sou canceriana)

e lembro que minha avó me chamava de 'pipoquinha da vó'

e choro de novo

também sou da natureza da pipoca

arrebento do avesso

pessoas com natureza da pipoca cabem na academia?

importante ressaltar que escrevo tudo em minúsculo com consciência. para desinverter o mundo.

já faz muito tempo que só maiúsculos começam frases. importante ressaltar também que

desobedeço parágrafos com consciência. sou da ordem da desordem. com consciência.

pessoas que escrevem em minúsculo e são da ordem da desordem com consciência cabem na

academia?

eu comprovo que

um + um = um + um

um + um # dois

1 + 1 = 1 + 1 que é # de 2

Ou

um + um = umum

mumu – um = um

essas combinações cabem na academia? O que me muda se eu entrar na academia? eu tenho

que me mudar pra entrar na academia? existe 'a academia'? um pacote pronto, um jeito certo

de se ser academia e aí se eu não me encaixo nesse pacote pronto eu não entro. ou pra me encaixar

nesse pacote pronto de academia eu amputo uma perninha, sofro um pouquinho, mas pronto,

agora eu caibo.

isso não é um artigo acadêmico

ainda tenho dúvidas se caibo na academia

isso não vai caber em uma revista acadêmica

ou será que cabe?

vale ressaltar que existe a possibilidade de expressar-me de modo devidamente mais formal através de parágrafos. este compilado seguirá não sendo um artigo acadêmico já que como posto anteriormente ainda não adentrei na academia. este compilado seguirá sendo escrito em minúsculas enquanto uma atitude política. este compilado seguirá afirmando a combinação entre cambalhota e pipoca.

reflito acerca da percepção de cambalhota e pipoca e compartilho da ideia de que talvez haja uma impossibilidade real da formalização dessas palavras.

a sonoridade característica de cambalhota e pipoca remete ao leitor certa fragilidade e infantilidade. além da rima ingênua, o excesso imagético e descritivo de pessoas-pipocas girando com roupas brancas e amarelas seguidas de comentários extremamente pessoais sobre mudanças, choros, apelidos de avós e signos de água excedem o limite da informalidade e é desnecessária tamanha exposição dentro da academia.

isso posto noto que a reflexão sobre meu cabimento ou não cabimento na academia passa pelo recheio já que a forma é possível negociar.

ressalto também que a definição de pipoca enquanto arrebentar ao avesso veio de uma conversa com um amigo mas uma breve investigação no google me levou a definição de pipoca como 'pele arrebatada'.

dois afetos me aconteceram nesse momento. o primeiro foi novamente um choro devido a imagem forte de pele arrebatada e a vontade de juntar arrebatada com arrebatada e a beleza de pensar pele enquanto avesso de pessoa e o ímpeto de não colocar vírgula mesmo sabendo da necessidade. o segundo foi a percepção da possibilidade de divulgar uma informação que pode ser considerada incorreta, já que não pode ser comprovada.

posto isso vem a certeza de que não sou do modelo de comprovar coisas. caso necessite passar por um exame de qualificação seria qualificada como mais próxima da tortidão do que da exatidão. confusão também me qualifica.

não sou devidamente qualificada para comprovar coisas e não tenho dom de entender números. não sou exata. Novamente, caso passe por uma qualificação o resultado será mais próxima de tortidão do que exatidão.

o desejo de caber na academia, na verdade não é o desejo de caber em alguma coisa mas o desejo de me relacionar e encontrar outros que também não têm cabimento, outros que também investigam vida, pipoca e cambalhota. desejo de encontrar outros e trocar ímpetos e elocubrações e descobertas para que juntos possamos inventar alguma coisa e até chamarmos de 'acadêmico' (ou não).

Ana

Lindo. Lembrei da minha mãe que é professora de ciência. É isso de construir junto, qual metodologia... se descobrir, descobrir o outro.

Davi

Compartilho aqui uma artista que me inspira. Enquanto estou aqui tentando escrever, me expressar em letras. (envia link https://youtu.be/yRyvdb_3lQ)

Ana



Ana

Oiiii, gente quanto mais trabalho no artigo mais ele fica longe de terminar. Estou na página 7 ainda tentando costurar as citações, ainda sem concluir e agora tendo que resumir... e vocês como estão?

Gabi

Acho que é por isso que estou na academia... pra ampliar minha síntese! rrsrs

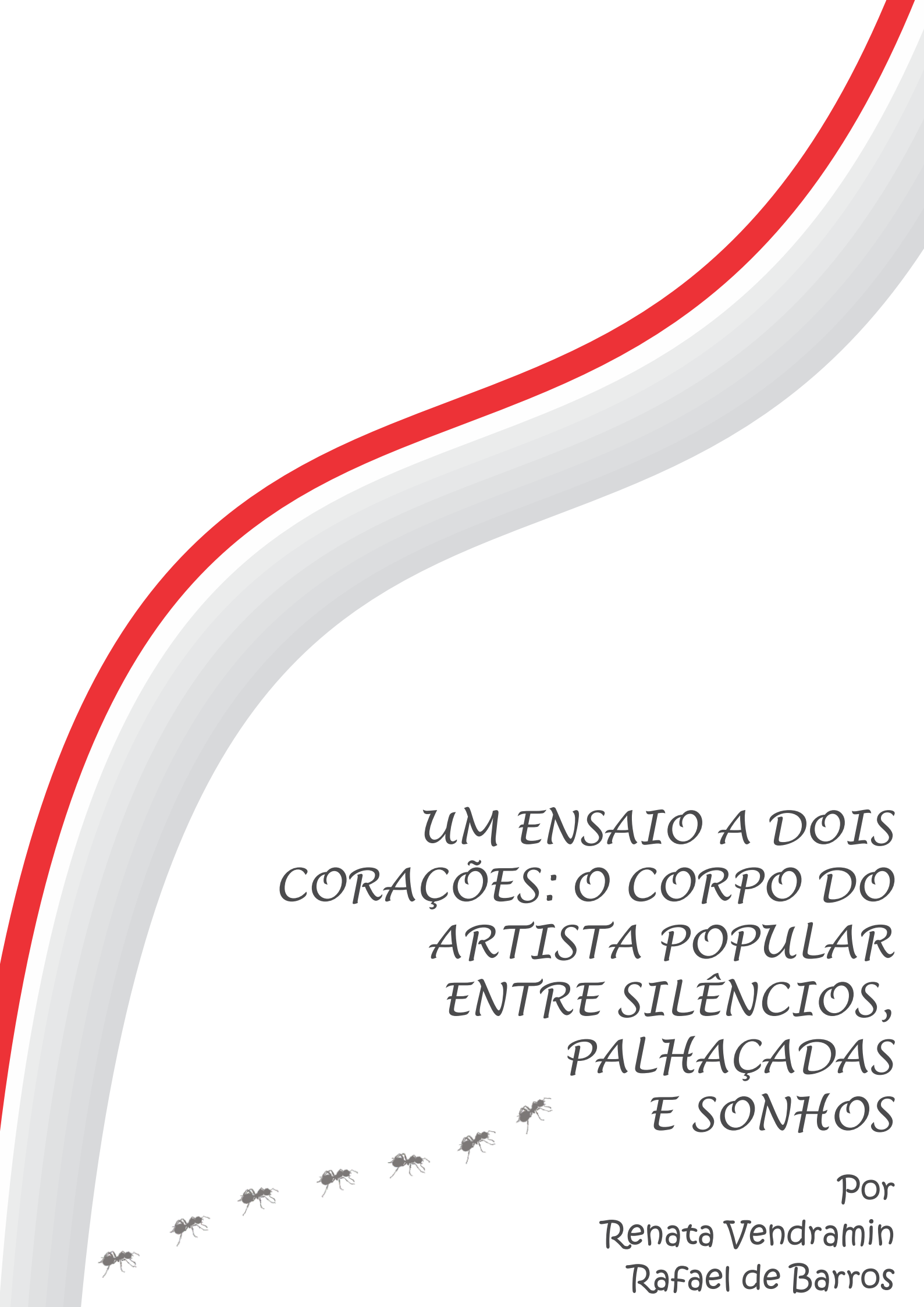
REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Disponível em <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>> Acesso em 10 de agosto de 2020

SILVA, FL. **Reflexões sobre conceito e Função da Universidade**. ESTUDOS AVANÇADOS 15 (42), 2001 <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-4014200100020001> Acessado em 12 de agosto de 2020

SILVA, Armando Sérgio (org.), **CEPECA - Uma Oficina de PesquisAtores**. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010

CEPECA, **CEPECA – Uma Oficina de PesquisAtores 2**. São Paulo: Giostri. 2014.



*UM ENSAIO A DOIS
CORAÇÕES: O CORPO DO
ARTISTA POPULAR
ENTRE SILÊNCIOS,
PALHAÇADAS
E SONHOS*

Por
Renata Vendramin
Rafael de Barros



“*Todo hacer es conocer, todo conocer es hacer*”¹⁰.”

De um caldeirão heterogêneo, borbulhante, perfumado, dinâmico, contraditório e vivo, ela nasce.

Fruto do contexto em que habita e agente transformador do seu contexto de vida, ele brinca.

Guardiã e apreciadora das suas raízes, diversas e até contraditórias, contestadora das regras impostas de fora, avessa ao jogo de dominação e poder, ela dança.

Um sonhador. Um fazedor de mundos, com a criatividade e a espontaneidade de uma criança, que inventa tudo o que vislumbra com aquilo que tem disponível, ele canta.

Movente como o vento e fluída como um riacho. Uma buscadora com todos os sentidos despertados para dialogar com a diversidade, para transformar-se e cocriar-se conectada ao momento presente, ela toca.

Em todo lugar, o rito se assenta e uma fenda é aberta no **espaçotempo**¹¹, ele narra.

Com um conhecimento que brota do gosto e da curiosidade em aprender e é modelado em poesia e arte; com uma inteligência e sensibilidade que germinam da relação consigo mesma e com o outro, e refletem a organização do sistema em que habita, ela **teatrea**.

Com diferentes roupagens, máscaras, nomes, discursos, ele segue existindo ao longo da história da humanidade, habita todas as culturas do mundo, conecta-nos às nossas origens e sonha o nosso devir. Quem é ela? Quem é ele?

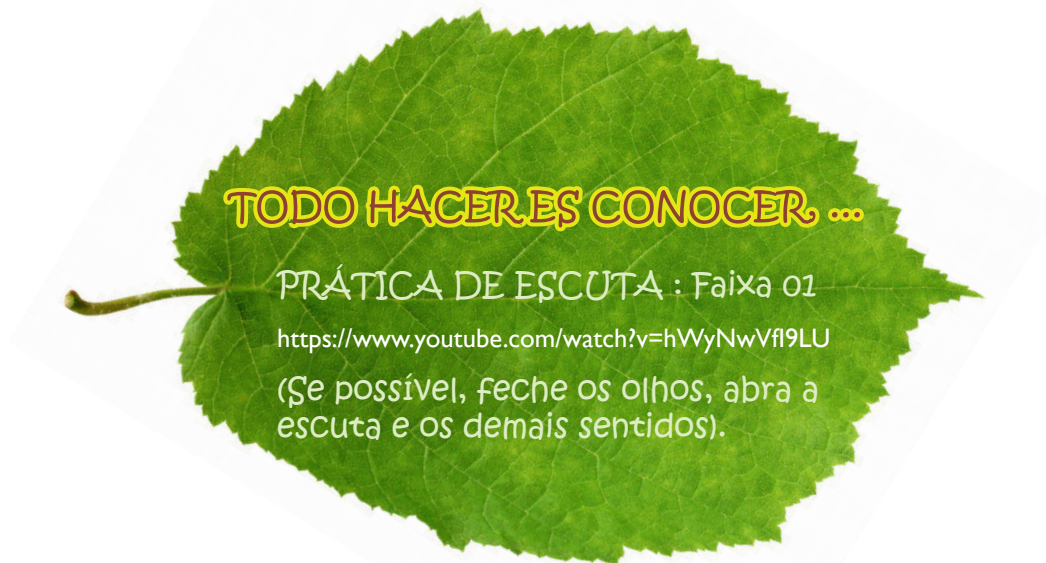
Quem é esta ou este **ARTISTA POPULAR** que habita, persiste, resiste, transforma-se, cocria-se, atua nas diversas culturas humanas?

Neste ensaio a dois corações, compartilhamos duas experiências distintas de artistas contemporâneos, uma mulher e um homem, conectados ao fazer do artista popular para, a partir da relação com as experiências individuais, aproximar-nos dos princípios, valores, percepções e visões de mundo que movem as ações e práticas desta qualidade de artista no momento presente. Falaremos mais especificamente do **CORPO** desse artista e da sua presença: na cena e no mundo.

¹⁰ Aforismo contido no livro: MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **EL árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano**. Buenos Aires: Lumen, 2003. 1 ed, p. 13.

¹¹ As palavras que estão em negrito são neologismos criados por mim, Renata Vendramin, para expressar os sentidos que busco na escrita de textos. Utilizei esta prática na feitura da minha dissertação de mestrado “Teia Dramatúrgica: trajetórias sinuosas de uma atriz em fluxo e ritmo criativos”. Trago para este ensaio alguns neologismos já usados na dissertação e outros inventamos juntos, Rafael e eu, para a cocriação deste texto.





RESPIRO, LOGO EXISTO

Como está a consciência da sua respiração? Conseqüentemente, como está a consciência da sua existência e da sua expressão no mundo?

A relação com o nosso corpo¹² - nosso **CORPOVOZ**¹³ - do mais denso ao mais sutil, do corpo físico ao espírito, convida-nos a um mergulho profundo, a uma introspecção, a um *SILENCIAR* abissal.

Sente-se confortavelmente, pode ser no chão, sobre uma almofada ou numa cadeira, qualquer lugar em que seja possível acomodar a sua coluna alinhada de maneira confortável. Você pode recostar em uma parede, se for preciso. Cada **corpovoz** é único e tem limitações, potencialidades e pontos de equilíbrio diversos. Começamos então a sentir e a escutar o nosso **corpovoz**.

Quando encontrar a postura sentada mais estável e confortável para o momento presente, assente-se. Feche os olhos e respire 3 vezes pelas duas narinas profundamente...

...INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA...

¹² Quando **faloescrivevocoinvoco** a palavra CORPO, apesar de ela estar no singular, ela compreende todos os nossos corpos, desde o corpo de matéria mais densa – o físico – até o corpo de matéria mais sutil – o espírito. A intenção das práticas de **corpovoz**, cocriadas e vivenciadas na minha pesquisa, é ativar a conexão e a integração entre nossos diferentes corpos – cada qual com uma qualidade e inteligência – para que eles trabalhem em rede, sejam a rede que são. Para ler mais a respeito, acesse a dissertação de mestrado “Teia Dramatúrgica: trajetos sinuosos de uma atriz em fluxo e ritmo criativos”, p. 44.

¹³ A palavra **CORPOVOZ** é um neologismo cocriado nos ensaios do grupo AIVU Teatro e na escrita da minha dissertação de mestrado, citada na nota de rodapé acima. As palavras CORPO e VOZ foram unidas para ativar a consciência da integração do corpo e da voz. Corpo é voz, voz é corpo, mas como na nossa cultura ainda há uma tendência coletiva de separar o estudo e a prática do corpo e da voz, escolhi unir as palavras para colaborar com a encarnação desta maneira sistêmica de percepção e relação com o nosso **corpovoz**. Desde então, pratico usar a palavra **corpovoz** para conduzir minhas práticas e pesquisa, para ativar a percepção e a ação sistêmica do meu **corpovoz**.

...sinta o que muda na relação com a sua própria respiração, na relação com o seu universo interior...

Então vamos praticar por alguns instantes o seguinte exercício respiratório: inspire em 4 tempos e expire em 8 tempos, contando mentalmente um, dois, três, quatro... ou baixando cada uma das pontas dos dedos das mãos, um dedo de cada vez, para marcar o tempo. A saída do ar pelas narinas tem o dobro do tempo da entrada do ar no **corpovoz**. Coloque o despertador do celular para sinalizar daqui 5 minutos, se possível, coloque um toque agradável e gentil para indicar o fim do tempo marcado. Então, feche os olhos – vire-os para dentro, recolhendo também todos os demais sentidos - e **CONCENTRE-SE** em sua prática. Mergulhe dentro de si com autonomia e confiança.

A prática é um caminho, percorra-o.



Bom dia senhora.

Aquí, daqui a pouco, vai acontecer um show de circo.

A senhora está convidada. E viu? Não é porque sou eu que faço não, mas é uma coisa linda!

"Quando as pessoas veem um artista na rua, enxergam a liberdade."¹⁴

¹⁴ Frase do palhaço argentino Chacovachi, em entrevista disponibilizada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QYnZ8VvR9cg> 06/10 2020 data de acesso.

Ocupar o espaço da praça com uma apresentação artística pode ser o convite para as pessoas vivenciarem algo para além da compra direta de um espetáculo artístico. Os lugares de apresentações que ocupei para “fazer um chapéu”, ou seja, em que fui até a praça, fiz a apresentação sem um cachê acordado, no meio da apresentação passei o chapéu e esse foi o recurso que pagou pelo trabalho apresentado, geralmente são lugares relacionados aos centros comerciais, às feiras livres, feiras de artesanato, etc.



Estilo água, eu corro no meio das pedra

(AmarElo – Emicida)

O corpo que se coloca na rua necessita experimentar a sua presença para essa situação. Aqui disserto acerca de um trabalho de arte presencial, no qual é importante que eu saiba quais são minhas respostas físicas mais comuns. Por exemplo: no início, quando eu me apresentava, começava a tremer, tremia tanto que era visível. Eu apresentava um número de malabarismo de contato e minha mão, que era a parte do corpo que mais tremia, evidenciava o meu estado. Essa era a minha resposta corporal para aquele momento de adrenalina. Refleti muito sobre isso, percebi que não se tratava de “tremor de medo”, apesar de o medo também estar presente (mais a frente, falarei dele), percebi que era uma possível resposta corporal minha e que eu poderia aprender a lidar com esse estado, se eu me colocasse o máximo de vezes possível em frente ao público.

...INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA...

Não tinha possibilidade de treinar isso no ensaio, porque era a situação de pressão que me despertava aquele estado. Então, apresentava-me sempre que possível. Por vezes eu não tremia e, outras vezes, seguia tremendo, mas o mais importante é que isso não me assustava. Fui aprendendo maneiras de lidar com esta minha resposta corporal e até desenvolvendo brincadeiras para demonstrar que este é um estado humano e natural em um momento de pressão. Aprendi até uma piada de abertura que fala sobre isso.

Olá, bom dia. (sorrio, respiro, olho no olho das pessoas) Meu nome é Rafael de Barros e eu vim aqui hoje me apresentar para vocês. Só que antes eu preciso dizer uma coisa: eu fico muito nervoso nesse tipo de situação! (risos) E eu começo a tremer. Aí eu vejo vocês comentando com a pessoa do lado “olha, como ele está nervoso”(risos) E isso me deixa mais nervoso. (risos) Então vou pedir para vocês não comentarem, porque agora já está todo mundo sabendo que eu estou nervoso, e tremendo. (risos) Vamos em frente!



Imagem 1. Crédito: Valéria Felix. 2019.

Geralmente esse é um texto que tem três momentos de riso do público, coloquei entre parênteses os momentos possíveis que as pessoas vão rir, claro que é uma marcação importante, mas o riso pode não acontecer. Pode ser que as pessoas comecem a rir e não parem até o final. Pode ser que não se escute um riso sequer, faz parte do jogo. Mas é importante saber os momentos em que é preciso modular o texto, acelerar, falar mais alto ou mais lento. É importante que o texto seja falado com espaços de respiração, com calma, e que a brincadeira se construa com a própria situação constrangedora. Além de risos, criamos uma atmosfera de empatia com a plateia, porque o nervosismo é uma resposta natural de todo ser humano em momentos de tensão. E ainda existe mais uma camada: mesmo estando nervoso você está ali, superando suas aflições.

Então sugiro que *se você quer ser um artista de rua que se coloque em cena*. É necessário habitar esse espaço e notar quais são os comportamentos e sensações que lhe atravessam, porque você pode sentir muitas coisas, inclusive medo. Compartilho um medo que eu vivencio vez ou outra: ter alguma complicação no meio da apresentação e não conseguir terminar o trabalho que fui fazer. Isso passa pela minha cabeça. Também fui desenvolvendo táticas, maneiras e artimanhas para lidar com isso.

Trago essas questões aqui, porque acredito que são vivências que permeiam o fazer artístico em alguma escala. Percebo que é, justamente, a prática e o tempo de maturação que faz com que o trabalho do artista da cena vá se construindo em relação com o público.

Começo a vislumbrar como (no) horizonte uma reflexão sobre o Artista Popular. Um artista que vai além das linguagens que definimos como teatro, música, contação de histórias, dança, etc. Esse artista mescla seus saberes, mescla o que tem de melhor e segue aprimorando suas habilidades. Trabalha com suas potências: conta histórias, faz números circenses, toca instrumentos musicais, etc. Junto com isso, existe a necessidade de fazer e, também, que o trabalho seja apresentado para o público, então, *o fazer da cena tende a aprimorar-se na própria cena*. Tanto por uma necessidade de aprimoramento, quanto por uma necessidade de receber um pagamento pelo seu fazer artístico, *é preciso aprender fazendo*.

O contato desse corpo com o espaço público gera experiências que somente essa vivência pode trazer. “Essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais, pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros.” (Arantes, 1990, p.14)

Eu sonho mais alto que drones

Combustível do meu tipo? A fome

Pra arregaça como um ciclone (tendeu?)

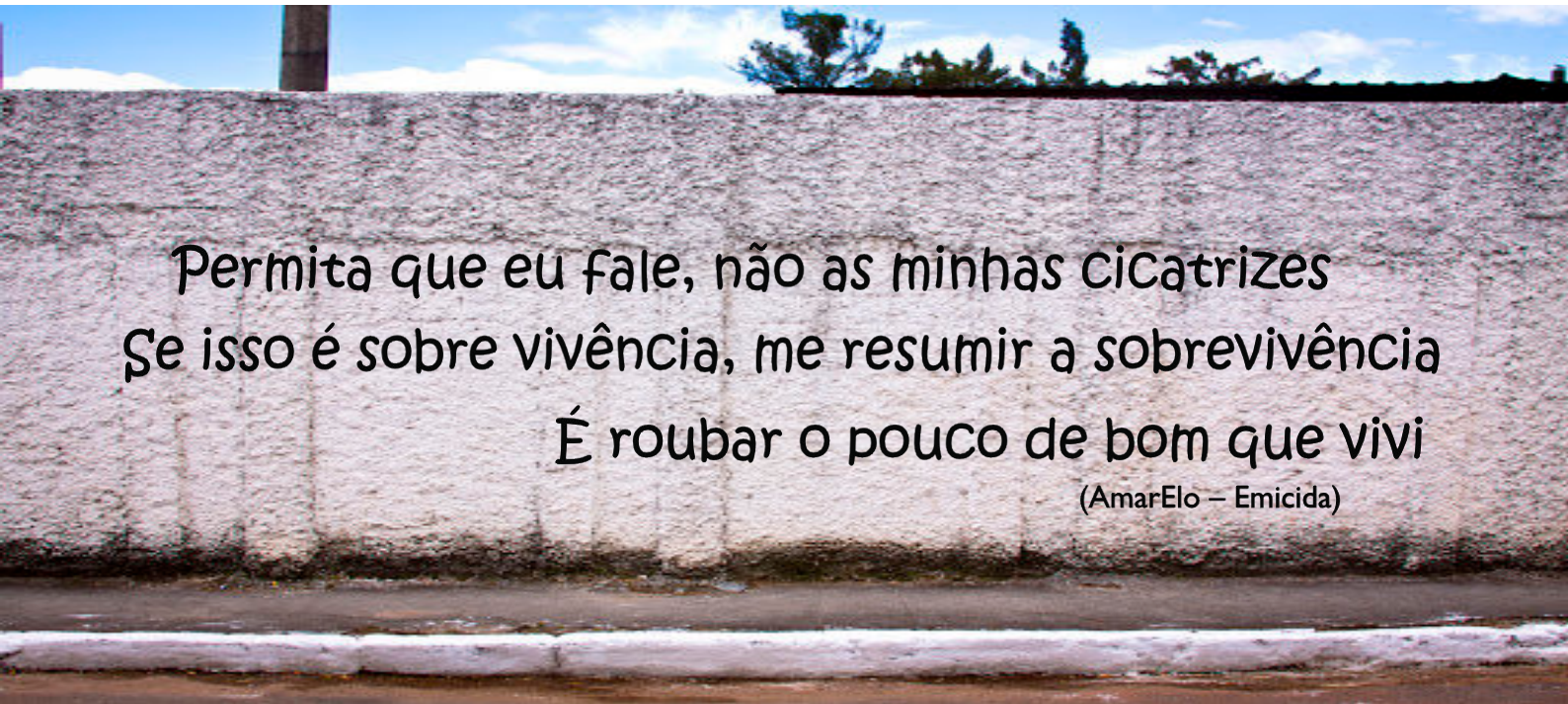


Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome

(AmarElo – Emicida)

O termo sobrevivência tem uma importância nesse processo, porém, muitas vezes esse termo acaba sendo ligado à ideia de escassez. Ou seja, assimila-se que a sobrevivência pela arte diz sobre a escassez e a dificuldade financeira do artista. Temos várias camadas para a reflexão, uma delas é que se o artista quer receber por aquele trabalho, significa que não ama a arte o suficiente e faz aquilo por dinheiro. É preciso transformar essa ideia, inclusive para nós mesmos. Receber dinheiro pelo seu trabalho não significa que você ame menos o seu ofício.

Se conseguirmos atravessar essa primeira questão, em que sabemos que não é menos digno receber dinheiro pelo trabalho artístico, vamos para o segundo ponto: a crença que o artista deve receber o mínimo necessário para a sua sobrevivência. Assim, quando um artista passa o chapéu e a pessoa pode escolher o valor que irá colocar, existe a tendência a colocar um valor baixo, simbólico. Aqui não estou falando de pessoas que não tem condição financeira para pagar, estou falando sobre a normalização de escolher colocar pouco dinheiro no chapéu. Há alguns anos, quando assisto uma apresentação na rua, faço minha escolha consciente de colocar o preço médio de um ingresso de um espetáculo. Inclusive é algo que falo no momento do discurso do chapéu: por que normalizamos que se deve gastar mais dinheiro com cerveja do que com o chapéu de um artista de rua?



Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
(AmarElo – Emicida)

Outra questão é pensar a gestão financeira do trabalho artístico. Pouquíssimo se fala sobre isso. Temos uma barreira sobre o assunto. Talvez pelo principal motivo de entendermos a arte como algo que não é vendável. Porém, se o próprio artista não entende dessa organização ou da gestão de seus fazeres, é possível que outra pessoa faça isso por ele, muitas vezes tirando proveito (e dinheiro) dessa situação, ou ainda, talvez o artista não consiga se organizar e, por fim, acabe por deixar de trabalhar com esse ofício.

A produção empresarial da arte “popular” – qualquer que seja a orientação ideológica e política de seus responsáveis – retira-lhe duas dimensões sociais fundamentais. Alterando data, local de apresentação e a própria organização do grupo artístico, ela transforma em produto terminal, evento isolado ou coisa, aquilo que em seu contexto de ocorrência, é o ponto culminante de um processo que parte de um grupo social e a ele retorna, sendo indissociável da vida desse grupo. Os gestos, movimentos e palavras em que pese todo o aperfeiçoamento técnico possível, tendem a perder o seu significado primordial. Eles deixam de ser signos de uma determinada cultura para se tornarem “representações” que “outros” se fazem dela. (Arantes, 1990, p. 19-20)

Existem praças e ruas, em muitos países, onde artistas podem trabalhar. Música, circo, teatro ocupam as ruas, talvez desde que as ruas começaram a existir. Hoje, um dos significados de *IR PRA RUA* é liberdade. Porém há uma associação dessa liberdade ao consumo, mais do que a própria experiência de poder sair de sua casa e de enxergar o espaço público como um lugar para habitar. Ainda assimila-se o teatro ao edifício teatral e a liberdade ao poder de compra. Isso não quer dizer que o artista da praça não precise de dinheiro, não quer dizer que quem vive disso, precisa sobreviver (com escassez) disso. Percebo que a rua, o riso, a música resgatam algo que é tão humano e que, por vezes, está esquecido em parcelas e boletos a vencer (ou já vencidos). Quem sabe, seja possível viver de outra forma, em que as abstrações e melodias consigam gerar passeios pelo espaço público e cultivar relações entre as pessoas.

LIVRE PARTILHA DE ABSTRAÇÕES E MELODIAS

TODO HACER ES CONOCER, ...

PRÁTICA DE ESCUTA : Faixa 01

<https://www.youtube.com/watch?v=hWvNwVf19LU>

(Se possível, feche os olhos, abra a escuta e os demais sentidos).

INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA...



Imagem 2. Cultivo da prática do Yoga. Praça da cidade de São Paulo.
Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2020.

¹⁵Assento é a tradução da palavra asana, de origem sânscrita, usada no Yoga para designar as posturas físicas que realizamos. Assentamo-nos em uma postura para percorrer um caminho – o sadhana, a prática - para vivenciarmos uma experiência no momento presente, para sentirmos, percebermos e relacionarmos-nos com o mundo (interno e externo) desde um ponto de vista, aquele que a postura realizada nos ilumina e oferece.

O *DESPERTADOR* soou e nós cultivamos o nosso *DESPERTAR* para um **corpovoz** mais conscientemente integrado, que se percebe de maneira sistêmica, pertencente a um sistema maior, com práticas pacientes, diligentes e simples. Através do contato consciente com a própria respiração, cultivamos a introspecção e a conexão entre o dentro e o fora, entre o fora e o dentro, um é ressonância do outro, estão conectados, influenciam-se e modificam-se mutuamente, compondo um único sistema, um único movimento, uma única dança contínua, fluída, dinâmica e ininterrupta.



Tudo é dentro e fora...
(Benke - Milton Nascimento)

Há quanto tempo não há tempo para pausar?

Há quanto tempo não há tempo para respirar profundo?

Há quanto tempo o Sistema Nervoso funciona somente para agir, lutar, consumir, competir, vencer, lucrar e sobreviver?

HÁ QUANTO TEMPO?

Há quanto tempo o **corpovoz** tenta se comunicar, mas a escuta está entupida, fechada, sem espaço para deixar florescer a poesia da/na vida?

HÁ QUANTO TEMPO?

Feche os olhos, silencie, escute a música e sinta o fluxo da sua respiração, enquanto sente a canção abaixo passear pelo seu corpo junto com o oxigênio, nutrindo suas células.

P A U S A M O S

Assentamo-nos na canção...

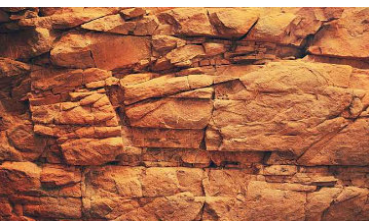


A conexão com a nossa própria respiração - o primeiro movimento que realizamos quando nascemos, chegamos a este mundo, e o último movimento que realizamos quando morremos, nos despedimos deste mundo - é um primeiro e importante passo para o trabalho com o nosso **corpovoz**. A relação consciente com a nossa respiração nos convida a *SILENCIAR* e a recolher os sentidos para dentro, para o nosso universo interno, repleto de sonhos, desejos, intuições, expressões, para que possamos nos conhecer. Silenciamos para escutar o que sabemos, o que já conhecemos.

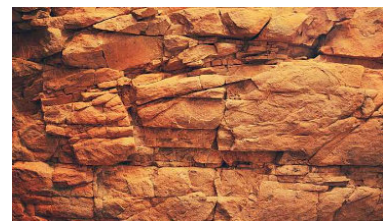
CONHECE-TE A TI MESMO¹⁷

Esse é um aforismo, uma máxima, um provérbio popular que ressoa e desafia a experiência humana há milhares de anos. Foi reescrito e ressignificado de diferentes formas em distintas culturas ao longo da história da humanidade.

Se eu não conheço as qualidades, a materialidade, as especificidades, as limitações, os desejos, os sonhos, as crenças, as intuições de um **corpovoz** – o meu **corpovoz** – como vou conhecer a sua *EXPRESSÃO*? Como vou sentir a expressão fluir livre e criativamente?



COMO ESTÁ O SEU **CORPOVOZ**? COMO VOCÊ CUIDA DELE? COMO VOCÊ ALIMENTA O SEU **CORPOVOZ**? QUAIS SÃO OS SONHOS DO SEU **CORPOVOZ** DURANTE O SONO?



O desenvolvimento desta autopercepção e o cultivo deste autocuidado vão determinar a qualidade da sua expressão, da sua criatividade, do seu movimento, da sua voz poética, da sua cocriação no mundo, na vida, na arte, na cena. A qualidade de um **corpovoz** na cena é a qualidade de um **corpovoz** na vida.

¹⁶ Canção de Milton Nascimento e Márcio Borges lançada no álbum Txai, em 1990.

¹⁷ Um dos 147 aforismos – máximas délficas – inscritos no Templo de Apolo em Delfos. Estudiosos contemporâneos, no entanto, sustentam que sua autoria original é incerta e que muito provavelmente eram provérbios populares, que tendiam a ser depois atribuídos a sábios particulares.



COMO O SEU CORPOVOZ VIVE?

COMO ELE ATUA NA VIDA COTIDIANA? COMO O SEU **CORPOVOZ** CONDUZ UMA AULA DE TEATRO OU DE EXPRESSÃO CORPORAL? COMO ELE SE RELACIONA COM A FAMÍLIA, COM AS AMIGAS E OS AMIGOS? COMO O SEU **CORPOVOZ** PAGA AS CONTAS DA SUA CASA? COMO O SEU **CORPOVOZ** PREPARA A COMIDA QUE LHE NUTRE? O QUE NUTRE O SEU **CORPOVOZ**?

Esta auto-observação - esta autoconsciência cultivada - revela como o nosso **corpovoz** atua na cena. A cena, o território onde encarnamos nossa arte no teatro, quando desenhamos a arte no **espaçotempo**, não opera milagres em um **corpovoz**, mas oferece um **espaçotempo** sagrado, ritualístico, de inspiração e liberdade para que o **corpovoz** entre em contato com dimensões profundas e desconhecidas de si mesmo. Para vivenciar esse mergulho profundo, um **corpovoz** precisa se conhecer e desenvolver uma estrutura firme, confiante, criativa e estável, para lançar-se nessa qualidade de experiência, do contrário, o **corpovoz** será unicamente um mero reprodutor de códigos bem definidos e formatados.

Respirando, cultivando o autoconhecimento, a introspecção e o autocuidado....

.....*Assentamo-nos na cena*.....

Vamos ao encontro com o outro, depois do encontro com nós mesmos. E no encontro com o outro, chegamos um pouco mais perto de nós mesmos. Os caminhos têm mão dupla, compõem um círculo de trocas, um é ressonância do outro e se interferem mutuamente.

LIVRE PARTILHA DE ABSTRAÇÕES E MELODIAS



Imagem 3. Crédito :Tchê Araújo. 2012.



Imagem 4. Crédito: Herikson Souza. 2012.



Imagem 5. Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2014.

Imagens 3 a 12. Registros de momentos em cena de Renata Vendramin pelo AIVU Teatro.



Imagem 6. Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2014



Imagem 7. Arquivo pessoal. 2019.



Imagem 8. Crédito: Ana Lúcia Aurélio. 2019.



Imagem 9. Arquivo pessoal. 2017.



Imagem 10. Arquivo pessoal. 2017.



Imagem 11. Arquivo pessoal. 2019.



Imagem 12. Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2019.



*O corpo que se coloca na rua
Para fazer rir os outros corpos*

Recordo quais foram as primeiras vezes que vivenciei a experiência de *IR PARA A RUA* como um artista popular. Tive uma grande influência do movimento de circo que acontecia no ABC Paulista, que oferecia oficinas culturais que estimulavam os jovens a treinarem. Alguns deles, como eu, acabaram se profissionalizando. Uma das minhas primeiras apresentações foi a dessa foto abaixo.



Imagem 13. Arena do Circo . Número de malabarismo de contato.
Arquivo pessoal. 2006.

No entanto, nesse momento, me pergunto quais foram as últimas vezes que peguei minhas coisas e fui para a rua. Diferente dos momentos iniciais da minha busca por uma profissão artística, atualmente sou contemplado por editais, contratado por centros culturais, participo de circuitos e festivais que financiam a minha apresentação (ou o meu trabalho). Porém, mesmo assim, tenho algumas experiências recentes de intervenções artísticas no espaço público. E me pergunto: por quê?

Pode ser que refletir sobre os motivos e levantá-los me tragam pistas dessa necessidade. A última experiência que tive foi: *Tocar saxofone no domingo de manhã, no Parque da Água Branca.*

Essa é uma intervenção que apelidei de “Tocar parado”. Levo meu saxofone e tenho a principal via de comunicação com as pessoas através da música. Fico parado em um lugar onde eu não atrapalhe as pessoas que passam. São basicamente dois públicos: as pessoas que estão ali caminhando/passeando e as pessoas que foram comprar frutas e verduras na feira.

Você na rua não precisa ter necessariamente um grande espetáculo de rua. Tem mais importância a experiência de rua. Se você é músico e não quer trabalhar na rua, não quer passar o chapéu, faça a experiência de parar na rua e começar a tocar algo. Você verá o que vai receber como pessoa. Trate de comunicar-se, não faça mais que isso, e verá o que receberá.
(CHACOVACHI, 2019, p. 129)

*A RUA não é só a RUA em si
Ela é a liberdade de transitar por todos os lugares onde
couber uma apresentação.*





Imagens 14 a 21. Registros de momento em cena por Rafael de Barros. Arquivo pessoal. Fotos de 2011 à 2019.

A rua carrega em si a carga de certa “desvalorização” estética e financeira - no entanto, também carrega a beleza dos encontros inesperados. E, além disso, é um lugar onde se consegue ganhar dinheiro – por vezes, mais do que nos teatros. A rua é um lugar possível de encontrar pessoas que gostam de música e que, por estarem imersas em algum tipo de rotina estafante e rígida, não conseguem desfrutar de um passeio cultural ou mesmo de um momento de entretenimento fora do cotidiano habitual: trabalho/obrigação/casa. Sendo assim, esse encontro inesperado pelo público, mas planejado pelo artista de rua, provoca uma intervenção nessa rotina, alterando a ordem das coisas, não para DESordenar, mas buscando ser algo EXTRAordinário.

*o corpovoz do artista, na arte,
modifica o corpovoz do público
na vida.*

*O corpovoz na vida
passa a ser o corpovoz na arte.*



*SILENCIAR, RESPIRAR, ESCUTAR, ENRAIZAR e ENCARNAR
a nossa EXPRESSÃO, em um caminho de autoconhecimento que nos conduz à*

CONCENTRAÇÃO,
à conexão com o momento presente.

A concentração da artista leva à concentração do público. O direcionamento consciente da energia vital - o prana - para uma ação, uma palavra, um movimento do **corpovoz** faz com que nossa ação expresse outro brilho, outra luz, sentidos mais profundos e amplos. É como botar um foco de luz sobre o que é dito ou feito num campo mais sutil, que é reconhecível por todo ser humano, por todo ser vivo, por todo sistema que é a vida. A artista movimenta a sua energia vital na experiência de cocriação de uma obra. A experiência estética movimenta o prana do público, daquelas e daqueles que compartilham da experiência artística no momento presente.

Uma artista é uma confluência de *forças da natureza*. Tem um pouco de pássaro, um pouco de árvore, um pouco de peixe, um pouco do sol...

Se voar demais, não ancora nada na terra...

Se enraizar demais não se lança a mergulhos em emoções profundas...

Se mergulhar demais, perde-se em águas profundas e fica enfraquecida e incapacitada de alçar voos para lugares desconhecidos e extasiantes...

Se seduzir-se demais com o seu brilho, queima-se no próprio fogo criativo...

No caminho do autoconhecimento, vamos aprendendo o **EQUILÍBRIO** necessário para cocriar, atuar, viver. E a ordem dos verbos de ação pode ser trocada:

Atuar, Cocriar, viVer

Viver, Atuar, Cocriar

CoCriaR, Viver, Atuar

Atuar, viVeR, cocriar

Viver, COCriaR, Atuar

Pois é o mesmo **corpovoz** que, multifacetado, realiza as ações.



Outra experiência na Rua: *Fazendo uma roda de Palhaço de Rua no parque do povo, domingo de manhã.*

Em um domingo de manhã fui até o Parque do Povo e fiz uma apresentação de rua, sozinho. Aqui está mais presente a *Apresentação de Rua*¹⁸ com a utilização da *Dramaturgia do Palhaço de Rua*¹⁹.

EU SOU UM DRAMATURGO
Sem melodrama, busco grana, isso
é hosana em curso
(AmarElo – Emicida)



¹⁸ Apresentação de Rua é um termo que desenvolvo atualmente na minha pesquisa de mestrado, que até o momento entende que existe uma situação cênica na rua onde o artista se coloca para fazer a apresentação de seu espetáculo e também assume uma postura na qual necessita que o público pare para assistir aquela apresentação.

¹⁹ Termo utilizado pelo palhaço argentino, Chacovachi, em seu livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2015), ele sugere uma estrutura base para um espetáculo de Palhaço de Rua, composto por etapas que levam em consideração desde a necessidade de chamar a atenção do público para que se aproxime e assista a apresentação, quanto da necessidade de uma consciência para que o momento de arrecadar o dinheiro (passar o chapéu) seja efetivo.

Nessa ocasião também não havia nenhum tipo de divulgação anterior, existia apenas o convite para que as pessoas, que estavam no parque naquele momento, aproximassem-se para assistir a apresentação de palhaço.

LIVRE PARTILHA DE ABSTRAÇÕES E MELODIAS

Esse parque, no qual eu já havia feito apresentações assim outras vezes, tem espaços que possibilitam uma apresentação artística. Neste dia, escolhi um espaço que ficava perto dos parquinhos infantis. Dessa maneira, as mães e os responsáveis poderiam desfrutar de um evento cultural junto com as crianças, assistindo uma apresentação por 30, 40 minutos.

PONTOS QUE A RUA TRAZ

O fato de ter iniciado meu trabalho na rua me conecta a uma ideia de que a arte no espaço público existe há muito tempo, e continuará existindo enquanto tivermos possibilidades de encontros. Por isso, noto a importância de dissertar sobre o início da minha trajetória que foi nesse espaço público. Eu tenho a segurança de saber que, caso seja necessário, a rua está lá. Não só financeiramente, mas também afetivamente. O público da rua segue apreciando apresentações, e isso explicita a necessidade de termos expressões artísticas espalhadas por toda a cidade.

Outra questão é que o trabalho é julgado pelo público pela maneira com que se apresenta ali. Digo isso porque quando estou na programação de algum centro cultural ou festival, as pessoas sabem que o trabalho passou por uma curadoria para estar ali. Sabem que são artistas profissionais. Entretanto, na rua não existe essa “pré-seleção”, qualquer pessoa que tiver um violão e quiser tocar no metrô pode fazer isso. No entanto, é no instante que a pessoa destina sua atenção para a intervenção artística que está o tempo de demonstrar que ali está um artista profissional.



Imagem 22. Lousa colocada em local de passagem do público no Parque Raphael Lazuri. Arquivo Pessoal. 12 de outubro de 2016 (parceria com a Cia dos Tortos).

Esta é uma lousa que deixava na passagem do Parque Raphael Lazuri, em São Bernardo do Campo. Enquanto arrumava o cenário e os objetos, deixava a placa ali onde as pessoas passavam, assim, já ficavam informadas que haveria uma Apresentação de Rua.

O feriado de 12 de outubro (dia das crianças) sempre era promissor nesse parque, por consequência, um dos dias mais disputados do ano entre os artistas de rua da região. No 12 de outubro de 2016, fiz uma parceria com uma companhia e apresentamos juntos, dividindo o chapéu em partes iguais, assim aproveitamos melhor o dia²⁰.

Nessa época eu já tinha percebido que ter uma “lojinha”, após o espetáculo, rendia mais dinheiro. Então, eu deixava a lojinha montada em uma mesa, com um pano por cima e, quando terminava o espetáculo, anunciava que haveria produtos e recordações à venda. Nesse 12 de outubro, eu dobrei o valor do meu chapéu, graças à lojinha.



Imagem 23. Público espontâneo no parque Raphael Lazzuri. Arquivo pessoal. 12 de outubro de 2016 (parceria com a Cia. Dos Tortos).

²⁰ Em um dia de parque cheio é possível fazer quatro apresentações. A primeira às 10h da manhã e as outras seguindo os intervalos – 12h, 14h, 16h. Isso inspira um sentimento de comunidade. Já não é mais importante que o seu número vá bem, é importante que tudo vá bem. Dividir o chapéu ao final em partes iguais é uma regra das ruas que expressa isso. Existe uma cooperação entre os artistas.

Imagem 24. Lojinha no Festival de Palhaços de Assis (SP). Arquivo pessoal. 2015.



A meta é deixar sem chão,
quem riu de nóiz sem teto

(AmarElo – Emicida)



TODO HACER ES CONOCER, ...

PRÁTICA DE ESCUTA : Faixa 01

<https://www.youtube.com/watch?v=hVWyNwVf19LU>

(Se possível, feche os olhos, abra a escuta e os demais sentidos).

A busca nas práticas criativas, que cocriam a artista-criadora que investigo na minha pesquisa

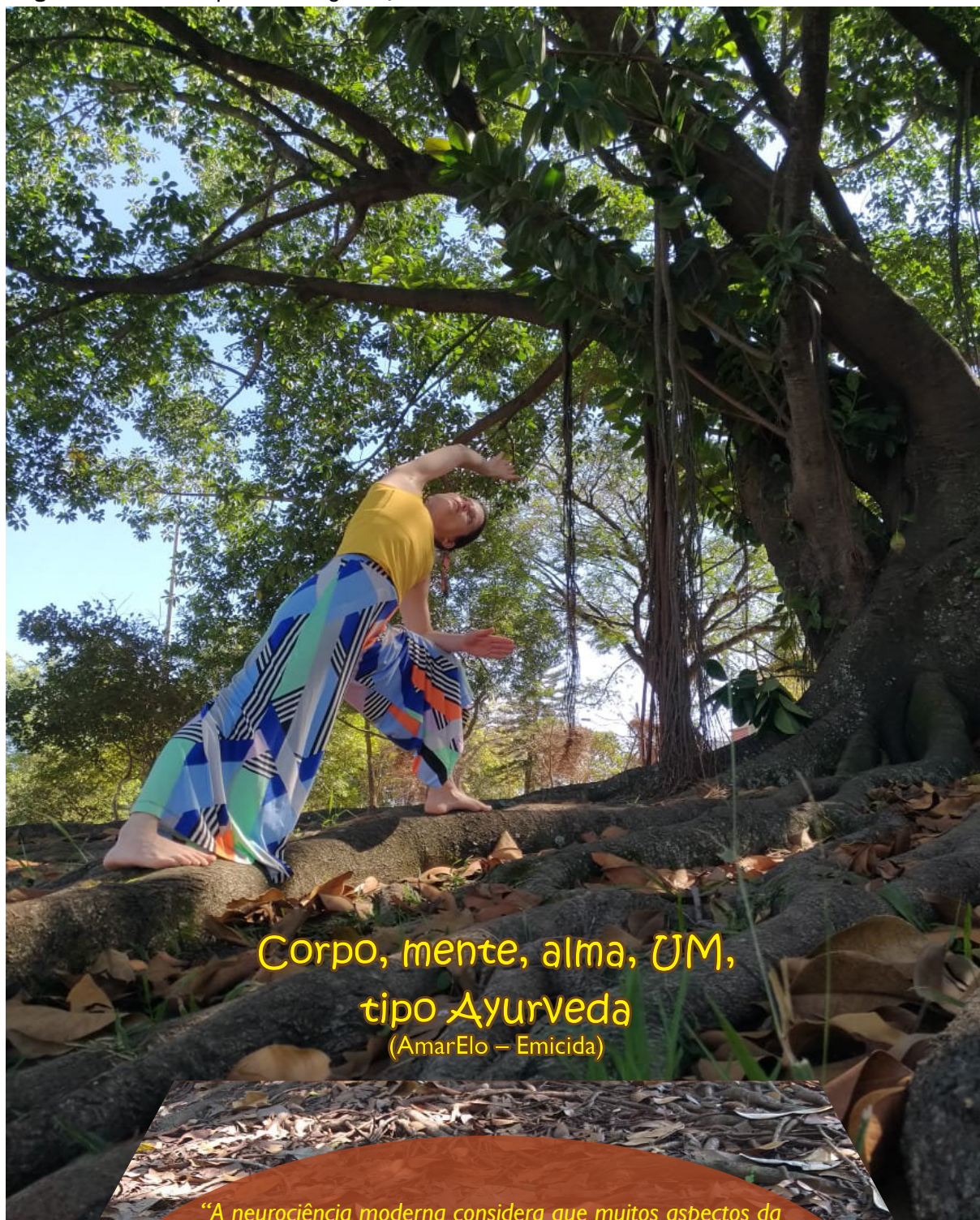
e no grupo AIVU Teatro, é por um **EQUILÍBRIO** entre a estabilidade e o movimento dinâmico, entre o feminino (*YIN*) e o masculino (*YANG*), entre o lado esquerdo e o direito do cérebro, entre o movimento interno e o externo, entre o individual e o coletivo. Equilíbrios tão necessários e tão desafiadores. Um equilíbrio entre *OPOSTOS* que são *COMPLEMENTARES*, que se relacionam e influenciam-se mutuamente. Nenhum deve se impor sobre o outro, cada qual tem a sua função e brilho, sua inteligência e sensibilidade, como tudo no belo e misterioso sistema que é a natureza, a vida. E quando praticamos e trilhamos o caminho desse equilíbrio, respeitamo-nos internamente e harmonizamos o sistema individual que somos, conseqüentemente, passamos a respeitar e a colaborar com a harmonização do ambiente externo, dos outros seres, de toda a natureza. Integramo-nos e sintonizamo-nos com o sistema maior que é a vida. Transformamos a vida em arte. Num harmônico e prazeroso processo criativo.

*“Outro fator para a tranquilização da mente é centrado nas naturezas divergentes dos hemisférios do cérebro. Na vida cotidiana, o lado esquerdo domina. Ele se sobressai na lógica e na linguagem, além de no ruído da tagarelice cerebral. Mas uma emergente coleção de provas científicas sugere que o Yoga pode ativar o hemisfério direito do cérebro – o que tende a reger intuição, criatividade, instintos, estética, pensamento espacial e o ato de sentir e expressar emoções. Assim, a disciplina pode agir como força inspiradora em parte por alterar o equilíbrio hemisférico na direção de um estado mental mais artístico.”
(BROAD, 2013, p. 255-256.)*



Imagem 25. Cultivo da prática do Yoga. Praça da cidade de São Paulo. Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2020.

Imagem 26. Cultivo da prática do Yoga. Praça da cidade de São Paulo. Crédito: Marcelo Sonohara Tomasini. 2020.



Corpo, mente, alma, UM,
tipo Ayurveda
(AmarElo – Emicida)

“A neurociência moderna considera que muitos aspectos da criatividade (como da maioria das tarefas complexas) exigem a contribuição de ambas as metades do cérebro e suas habilidades complementares. Um exemplo é o aprendizado de um instrumento musical. O cérebro esquerdo é bom em responsabilidades restritas, como a leitura de notas, a memorização do padrão de disposição de dedos num instrumento e a repetição de escalas por vezes sem fim. O cérebro direito acrescenta a energia. Ele introduz o tempero do improviso, de tocar de ouvido, de imbuir a trilha sonora com a cor da emoção e da interpretação pessoal.”(BROAD, 2013, p. 256-257.)

O trabalho com as práticas e alguns princípios do Hatha Yoga²¹ - uma filosofia do **corpovoz**, uma prática de integração dos nossos **corpovozes** que nos conduz a um estado criativo - entrelaçados e ressignificados em meio a outras práticas criativas e artísticas, é um caminho que investigo para tatear as perguntas que surgem durante o percurso do trabalho com o **corpovoz**, a cada passo marcado no chão.

A prática vai cocriando o corpovoz, o corpovoz vai cocriando a prática conforme caminhamos...

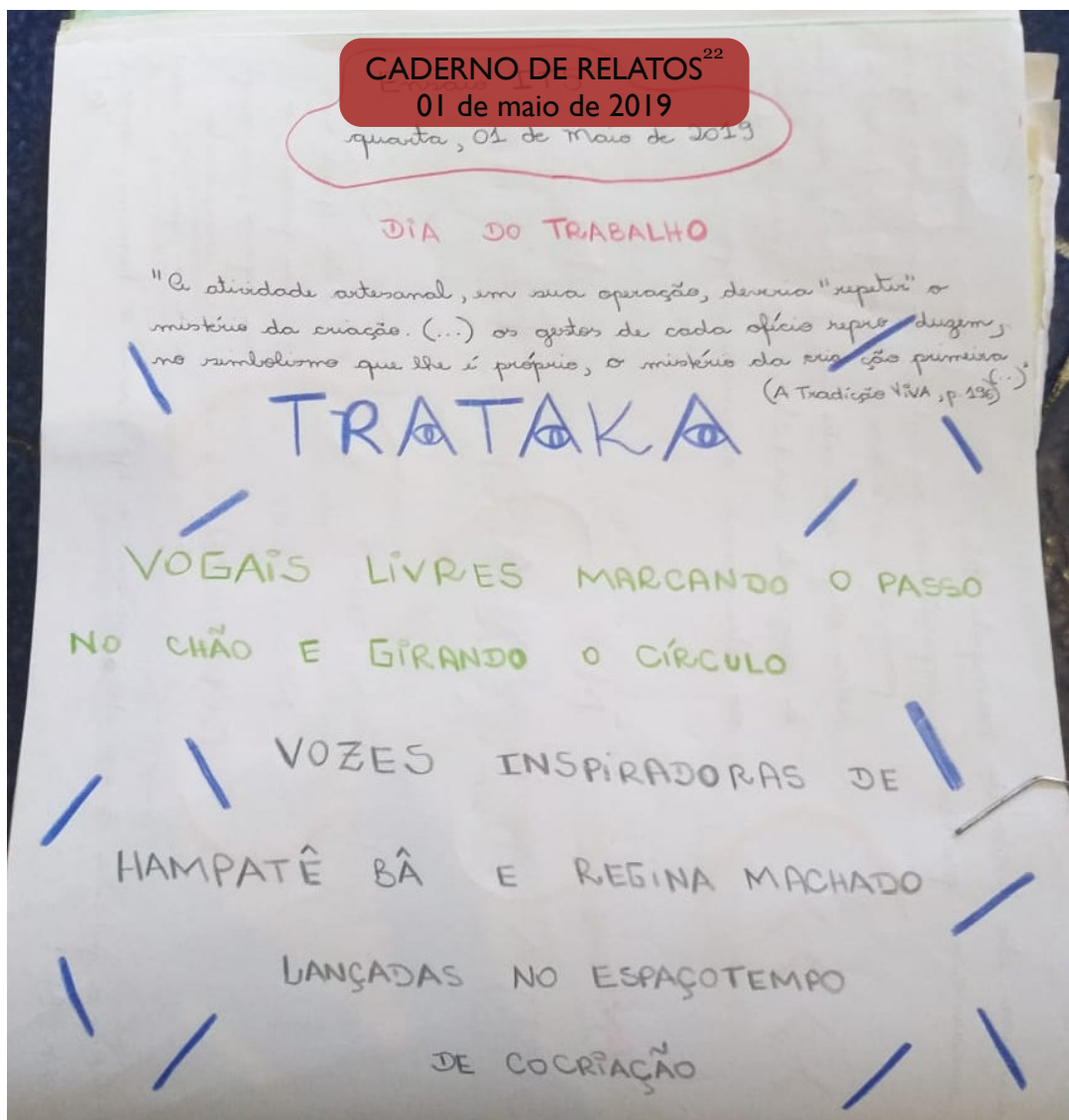
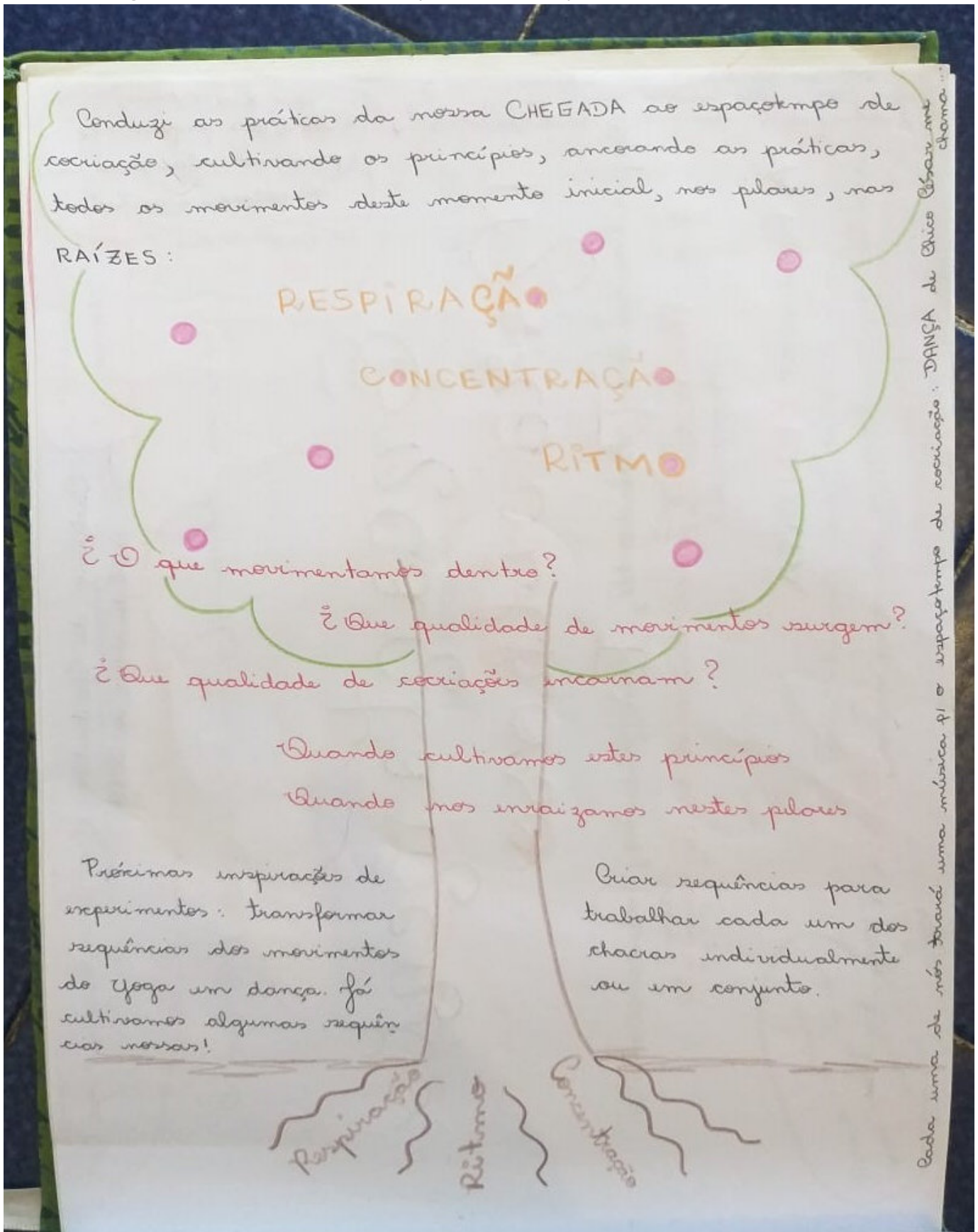


Imagem 27. Caderno de Relatos do Grupo AIVU Teatro. Arquivo Pessoal. Dia 01 de maio de 2019.

²¹ Sou praticante de Hatha Yoga desde 2005 e instrutora desde 2010, cultivo o Yoga como um caminho de vida a ser trilhado a cada respiração. Realizei os seguintes cursos de formação em Yoga: 2009 - Formação de Instrutores de Hatha Yoga no Omkarananda Ashram, em São Paulo; 2011 - Curso de Capacitação em Yoga, do Instituto de Ensino e Pesquisas em Yoga, IEPY, no CEPEUSP, em São Paulo; 2016 - Curso livre de Formação em Filosofia do Yoga, no Instituto Paulista de Sânscrito, em São Paulo; 2017 - Anatomia Aplicada ao Yoga I - O aparelho locomotor e a mecânica da prática, na Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo; 2020 - II Simpósio Internacional de Yogaterapia online, realizado pelo IEPY- Instituto de Ensino e Pesquisas em Yoga.

²² O Caderno de Relatos, uma prática que cultivamos no AIVU Teatro, é o lugar onde assentamos e organizamos as experiências vividas ou que conduziremos nos ensaios. Modelamos e assentamos em palavras, desenhos, traços, colocamos na dimensão material o que vivemos ou vivenciaremos. É um espaço livre, um caderno com folhas em branco, sem pautas, em que praticamos uma expressão fluída e orgânica. Nesse espaço tudo é válido: narrativa, descrição, poesia, música, versos, desenhos, questionamentos, desabafo, intuições, frustrações, objetividade, subjetividade, sem preconceitos, padrões e regras pré-estabelecidos. Cultivamos um Caderno de Relatos individual e outro coletivo.



RESPIRAÇÃO, CONCENTRAÇÃO E RITMO

24 de junho

Cos 3 RAÍZES do trabalho de CORPOVOZ

RESPIRAÇÃO

CONCENTRAÇÃO

RITMO

¿ Emitir sons durante a prática favorece a percepção da própria respiração?

¿ Emitir sons favorece o alongamento, a liberação de tensões e abertura

Paciência,
Persistência,
Repetição e
Diligência
para percorrer o
CAMINHO da
prática. Repetimos
os mesmos movi-
mentos que são

sempre diferentes, ganham de esp. post. ?
outros sentidos, despertam
outras percepções e caminhos
de aprendizado, fortalecem
a estrutura física do CORPOVOZ.

E para essa qualidade de trabalho precisamos de tempo, paciência, constância, disciplina, repetição de uma mesma prática para encarnar o aprendizado que ela nos oferece. Assim, cultivamos o autocuidado, a auto-observação, a habilidade de fazer perguntas, a auto-organização da experiência vivida, o autoconhecimento, que nos conduzem à concentração, à liberdade, a um estado criativo, à expressão autoral, à cocriação de uma *PRÁTICA AMOROSA E COERENTE* com a qualidade de trabalho que realizamos e queremos encarnar. Estamos constantemente cocriando-nos artistas, parindo-nos arte e poesia.

INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA... INSPIRA, EXPIRA...

A prática constante e paciente do **corpovoz** das artistas-criadoras do AIVU Teatro, além de fortalecer, alinhar e harmonizar os **corpovozes** das artistas, também fortalece, alinha e harmoniza o **CORPOVOZ DO TRABALHO**, do grupo como um todo, em rede. O sistema todo se modifica e movimenta-se e, assim, vamos cocriando uma dinâmica de trabalho, a partir da prática, que estrutura um modo de organização dos ensaios, que nos possibilita cocriar exercícios criativos que colaboram na cocriação do material artístico para a cena, *EM REDE*, de maneira sistêmica, pois o trabalho é integrado, é um único movimento desenhado no **espaçotempo**.

Descrevo, como exemplo, uma prática criativa cocriada nos ensaios do AIVU Teatro e descrita em um dos relatos acima como *canto livre das vogais marcando o passo no chão e fazendo o giro*.

Essa é uma prática criativa que fazemos já com o **corpovoz** desperto e concentrado. É muito interessante para integrar o primeiro movimento da prática - mais introspectivo, cada uma em relação com o seu **corpovoz** - com o segundo movimento da prática, quando trabalhamos a cocriação artística e vamos para o trabalho com as cenas, em relação com outra pessoa.

Em círculo (mesmo estando em duas no ensaio atualmente, trabalhamos com o conceito e a configuração do círculo), marcamos o passo no chão, girando a roda. Definimos juntas qual será o ritmo da marcação do passo e, mantendo o passo e o giro do círculo, entoamos um canto livre, improvisado, feito com as 5 vogais do nosso alfabeto.

Nesse exercício podemos perceber, de maneira bastante explícita, as raízes do trabalho com o **corpovoz**: *RESPIRAÇÃO, CONCENTRAÇÃO* e *RITMO*, bem como o **corpovoz** trabalhando de maneira integrada - movendo-se, cantando, improvisando, cocriando um canto coletivamente e mantendo um ritmo estabelecido pelo grupo.



RISO RIS(C)O

PRÁTICA DE ESCUTA :

AmarElo²³

(Se possível, feche os olhos, abra a escuta e os demais sentidos)

<https://www.youtube.com/watch?v=ujcjV6g5mV8>

Essa música do Emicida foi como um mantra para mim no ano passado (2019). Foi ela que me ajudou na reflexão de não falar a partir do termo “sobrevivência” na minha pesquisa, por trazer nele uma ideia de escassez. Muitas informações contidas no primeiro verso da música me motivaram a sair de casa para fazer uma roda. Isso me cultivava um sentimento de que eu deveria continuar ocupando um lugar de pesquisa em uma universidade, falando justamente sobre a rua, sobre o *Palhaço de Rua*.

²³ Canção de Emicida, com participação de Majur e Pablo Vittar, lançada no álbum AmarElo, em 2019.

TODO HACER ES CONOCER, ...

PRÁTICA DE ESCUTA : Faixa 01

<https://www.youtube.com/watch?v=hWvNwVf19LU>

(Se possível, feche os olhos, abra a escuta e os demais sentidos).

O convite é que toda esta jornada de práticas criativas, silêncios, palhaçadas, sonhos e autoconhecimento seja trilhada em *PAZ*. A relação consigo mesma, com o próprio **corpovoz**, com as outras pessoas, as relações de trabalho no mundo, dentro do teatro, das artes em geral, têm, em seus detalhes, características e formas ainda muito autoritárias, agressivas e desrespeitosas, cultivadas na cultura patriarcal na qual estamos inseridas, na cultura que herdamos, na cultura eurocêntrica que tivemos que assimilar, pois era o único conteúdo aceito e transmitido como conhecimento. É de suma importância reconhecer o contexto que compartilhamos para habitá-lo e cocriar práticas criativas e poéticas que ajudem a transformá-lo no detalhe, no micro, pois, assim, vamos desde dentro - conhecendo-nos - movimentando todo o sistema, o macro, e, com paciência, trilhando caminhos amorosos, poéticos e pacíficos de transformação nos nossos **corpovozes** na cena, na arte e na vida.

Beija-flor de amor nos leva...



DA RAIZ DA PAZ

A paz é a única realidade
que sustenta todas as imagens que vês.
Mesmo no desconforto da guerra,
esta termina e a paz não,
pois logo atua regenerando a vida
e cicatrizando as feridas.

Mesmo no desconforto da perturbação
por sofrimento, mágoa, fracasso ou queda,
logo em seguida ela vai restaurar os sentidos
e renovar as possibilidades da vida.

A paz imperturbavelmente progride,
mesmo na lamúria.

A questão é onde fixais vossas mentes?

Na perturbação efêmera da onda
ou na profundidade do oceano?

A paz atua, mas não passa.
A paz flui como um rio, mas sua fonte é inesgotável.
A paz não é ausência, nem vazio, nem inércia.

É presença divina!

A ponte do Imanifestado para todas as formas de manifestação.
Paz é a vossa constituição!



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 13ª edição.

BROAD, William J. **A Moderna Ciência do Yoga**: os riscos e as recompensas. Tradução Mônica Maia; ilustrações Bobby Clennell. Rio de Janeiro:Valentina, 2013.

CHACOVACHI, Payaso. **Manual Y Guía del Payaso Callejero**. La Plata:Yanantuoni, Javier Miguel, 2015.

EMICIDA [intérprete]. AmarElo. São Paulo: Sony Music, Laboratório Fantasma, 2019. Download Digital, Streaming, CD (48 min.). Gravação de som.

JECUPÉ, Kaká Werá. **O Trovão e o Vento**: um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani. São Paulo: Polar Editorial: Instituto Arapoty, 2016.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **Metáforas de trabalho no território de criação**: provocações do corpo-em-arte na preparação do ator. Tese de Doutorado - Campinas, SP, 2014.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **El Árbol del Conocimiento**: las bases biológicas del entendimiento humano. 1ª ed - Buenos Aires: Lumen, 2003. (segunda reimpressão 2016)

RIBEIRO, Sidarta. **O Oráculo da Noite**: a história e a ciência do sonho. 1ª ed - São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROYO, Victoria Pérez. Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/XHhfK4nqZVHCQNgZdvYyhml/?lang=pt> Acesso em 17 de Julho de 2021.

VELARDI, Marília. Artigo: O futuro está às nossas costas: uma brevíssima reflexão sobre projetos de pesquisa num presente-passado-(sem)-futuro. No livro: Estudos transdisciplinares em tempos de terra em transe ambiente, sociedade e pandemia. organizador: diamantino pereira. Editora Anna Blume, 2020.

VENDRAMIN, Renata. **Teia Dramatúrgica**: trajetos sinuosos de uma atriz em fluxo e ritmo criativos. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. 2015.

FONTES DAS IMAGENS²⁴:

<https://elianapita.wordpress.com/2015/06/22/o-que-podemos-aprender-com-as-formigas-2/>

<https://br.freepik.com/>

<http://antigo.inma.gov.br/colibris-ou-beija-flores/>

<http://muros.art.br/>

<http://notaterapia.com.br/2015/12/26/28-frases-estampadas-em-muros-que-revelam-a-sabedoria-das-ruas/>

<http://muros.art.br/>

<https://pxhere.com/pt/>

<https://pixabay.com/pt/>

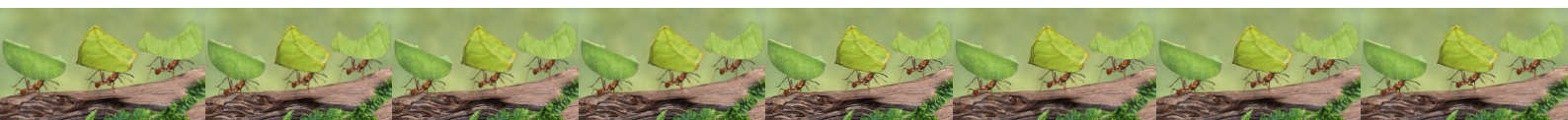
<https://www.ecycle.com.br/8504-ciclo-das-rochas.html>

<https://br.freepik.com/>

<https://br.freepik.com/>

<https://pixabay.com/pt/>

²⁴ Aqui são apresentadas as fontes das imagens, usadas na diagramação do ensaio, que foram retiradas da internet. Elas são apresentadas na ordem de inserção no texto.





IMAGINAÇÃO E NARRATIVA EM PROCESSOS

Por
Simone Grande
Marcia Azevedo

Introdução

A imaginação e a narrativa são os temas deste artigo que reúne textos escritos por duas artistas e pesquisadoras que, em seus fazeres, refletem sobre o poder das imagens e da narração em suas criações, sejam elas nos campos da educação ou da narração de histórias.

Imaginar é um ato natural e instintivo de todo ser humano. Pertence ao indivíduo desde o seu nascimento como o ar, a saliva, o tato. Está em nós, quer queiramos ou não. É, portanto, raiz, origem. As imagens mentais inundam-nos a todo instante, seja para revelar um passado – vivido ou não, seja para tomar forma a partir de nossas percepções sensoriais. Podemos dizer que a narração também nos acompanha desde muito cedo. Desejamos narrar ao outro não só o que imaginamos, mas também o que vivemos, sonhamos e criamos. Ao narrar o que experienciamos, podemos imaginar um mundo melhor.

As palavras, ao saírem de nossas bocas, já suscitam imagens. Ao dizermos **rua**, imediatamente uma imagem é formada. Ao complementarmos essa palavra, seguimos imaginando, **rua estreita com casas coloridas...** e assim visualizamos cada narrativa a partir de nossas vivências. Ao ouvirmos qualquer narrativa, iluminamos a clareira de nosso bosque interior, como diz Girardello: "Contar e ouvir histórias age como uma pequena clareira nesse bosque, um espaço onde se vê a luz das estrelas [...]" (2011, p. 83), deste modo, podemos abrir o campo da imaginação.

Contudo, não é apenas quem ouve uma narrativa que se vale de sua imaginação. O artista está, a todo momento, buscando "ver" o que não existe, "estar" nos lugares que a história percorre e "sentir" o que se passa. Quem está no ato narrativo aciona seu imaginário, iluminando seu acervo de memórias, sensações e experiências a fim de criar as imagens necessárias para sua ação criadora.

As autoras do artigo propuseram-se a trazer algumas de suas experiências práticas no campo da narrativa e da imaginação. Simone Grande, ao falar da experiência compartilhada por

meio de uma história, analisa a importância do estímulo à imaginação tanto para o contador de histórias quanto para o ouvinte. Márcia Azevedo, em seus processos pedagógicos com teatro, utiliza-se da narrativa como um potente auxiliar nos processos imaginativos de seus alunos.

A partir desses olhares desenvolvidos com base em suas pesquisas acadêmicas, buscam conexões entre processos narrativos e imaginação.

Contar e imaginar – imaginar para contar

Simone Grande

Tudo que não invento é falso.
Manoel de Barros (2009)

Quando criança, após as refeições, minha mãe tinha o costume de contar algumas memórias de sua infância. Contava das brincadeiras que fazia, como pular corda e jogar bilboquê,¹ dos amigos que tinha e de como brincava de carrinho de rolimã, descrevendo com detalhes a rua poeirenta onde morava e como sua roupa ficava marrom ao final do dia. Eu ouvia tudo muito atenta, às vezes perguntava uma ou outra coisa para entender melhor. Ao deixar minha imaginação solta, o tempo dilatava. Era como se eu estivesse lá, vendo e vivendo essas lembranças.

Neste artigo, analiso alguns aspectos do poder imaginativo que o ato narrativo propicia, tanto nas contadoras de histórias² como em seus ouvintes, atuando como construtor de experiências a partir das infinitas possibilidades imaginativas despertadas pela narrativa.

¹ Bilboquê é um brinquedo muito antigo, encontrado em vários países. Consiste em uma esfera de madeira (ou de forma semelhante) com um orifício central, presa por uma corda numa espécie de suporte. Por meio de movimentos com as mãos, a bola deve ser encaixada no suporte. O objetivo do jogo é acertar a bolinha no pino apenas balançando-a com a mão, sem tocá-la diretamente.

² Sempre que me referir ao contador de histórias de modo geral opto neste artigo por utilizar o gênero feminino. Isto se deve ao fato de observar, a partir de minha experiência em encontros, eventos, publicações, festivais, etc., que atualmente as mulheres representam a maioria no cenário deste ofício. Faço isso sem desmerecer o brilhante trabalho executado pelos contadores de histórias. Segundo Martineau (2017), as mulheres colaboram, neste momento de renovação do conto, assegurando “sua perenidade até hoje” (p. 169).

Walter Benjamin, em seu texto **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov** (*In* BENJAMIM, 1976, p. 198), fala da figura da narradora como alguém capaz de "intercambiar experiências", uma pessoa apta a trocar, a mesclar suas vivências com as do ouvinte por meio de um relato. O imaginário individual compartilhado com o coletivo é uma forma de intercambiar experiências. Era exatamente isso o que acontecia quando eu ouvia as histórias de minha mãe. Como ouvinte, eu ia entremeando minhas imagens e emoções com o que era relatado e, aos poucos, aquelas experiências e imagens também passavam a ser minhas.

Benjamin previa o declínio das contadoras de histórias, associando-o ao fato de as pessoas não conseguirem mais dar conselhos, por parecer uma fórmula velha e em desuso, o que faria as experiências não serem mais compartilhadas. Nossa pobreza de histórias aumenta porque estamos, cada vez mais, a "serviço da informação".

Informar é menos que narrar. A informação é direta, objetiva e acumula uma quantidade de fatos em sua mensagem para ser compreendida por quem a recebe. Quando uma notícia chega aos nossos ouvidos (e olhos), não temos nem tempo de processá-la, de entender o que ocorre, pois imediatamente outra notícia já se encavala com a primeira, e depois mais outra, e outra. Esse acúmulo de informações se perdem em nossa memória e passam muito longe de nossas experiências. Na mesma análise sobre a narradora citada, Benjamin (1976) acrescenta que a informação "[...] só tem valor no momento em que é nova", diferente do conto, "[...] que conserva suas forças e depois de muito tempo é capaz de se desenvolver" (p. 204), comparando-os a sementes que, mesmo depois de milhares de anos, "[...] conservam suas forças germinativas" (p. 204). Por que as histórias teriam tal poder? Por que sobreviveram ao longo do tempo?

Compartilhar uma experiência narrativa permite ao ouvinte redimensionar o tempo e se deixar levar por sua imaginação, recriando e reinventando os acontecimentos, tornando-se agente criativo e coautor do relato. Possibilita que o ouvinte se sinta livre para interpretar a história como desejar, o que é muito diferente da informação, que restringe e manipula a

compreensão dos fatos impondo sua urgência e utilidade no tempo presente. Hoje, temos de enfrentar diariamente uma quantidade enorme de informações falsas, que se espalham rapidamente pela internet, confundindo as pessoas e obrigando-as a checar as notícias, o que nem sempre é possível. Essas informações e desinformações impactam a vida de milhares de pessoas diariamente. A informação parece nos distanciar da experiência e, conseqüentemente, da fantasia e da imaginação. Ainda segundo Benjamim (1976, p. 205), narrar seria "uma forma artesanal de comunicação". A arte, como potente agente das relações humanas, capacita o exercício constante da imaginação.

Os rumos da narração de histórias, entretanto, não estariam fadados ao desaparecimento total. Tivemos longos períodos de hibernação, mas nunca de extinção, mesmo detectando a ruína causada pelo impacto da sociedade industrial. Se já não paramos para ouvir histórias como antes, se o imaginário comum não é mais partilhado como acontecia com nossos antepassados, quando paravam para relatar suas experiências, através da narração de histórias e dos acontecimentos da vida, os contadores e contadoras de histórias inseridos nos contextos urbanos estão reinventando suas maneiras de narrar. Distantes de um imaginário comum, essas pessoas recriam sua função cultural e social. E é a partir desse meio em que vivem e se relacionam que criam seu imaginário.

Luís Alberto de Abreu, em seu texto **O narrador contemporâneo** (2010), fala da necessidade de recriarmos a figura da contadora de hoje, que é um "criador de grande complexidade que transita entre a tradição e a ruptura, e cujo eixo articulador de sua obra, a narrativa, é a transmissão de experiência humana – bem valioso e raro numa sociedade de informação como é a nossa" (ABREU, 2010, p. 2).

Diante de um mundo apressado, repleto de informações e tecnologias, a narração, como uma prática artesanal de troca de experiências, ainda pode ressoar subjetivamente no ouvinte e na contadora de histórias. O conto promove uma viagem para o mundo das possibilidades, da fantasia e das invenções. Nesse mundo "virtual", somos capazes de viajar no tempo e estar lá,

vivendo personagens impossíveis, conhecendo animais falantes, correndo em florestas escuras, passeando por terras de gigantes, fugindo de madrastas ou ouvindo de Sherazade as mais incríveis histórias.

Somos feitos de histórias. A todo momento contamos nossas histórias e as de outras pessoas, encontrando-nos e perdendo-nos nelas.

Em **A restauração da narrativa**, outro texto de Luís Alberto de Abreu (2000), o dramaturgo reflete sobre a importância de um reequilíbrio da narrativa e do aprofundamento de sua pesquisa na cena teatral como um modo de encontrar uma unidade entre artistas e público. Por meio da "transmissão de experiências e não de meras informações" (ABREU, 2000, p. 12), é possível construir um novo relacionamento, contribuindo com uma interlocução ativa. "Através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo" (ABREU, 2000, p. 12).

Como contadora de histórias, venho refletindo sobre os novos desafios que enfrentamos para narrar e transmitir experiências por meio dessa arte. A maioria das histórias que fazem parte de meu repertório foram selecionadas de livros e leituras, como tantos outros contadores e contadoras que vivem nos centros urbanos. Outras histórias de meu repertório foram adquiridas por meio da oralidade, mas são minoria. Em meus processos de apropriação do conto, no sentido de torná-lo próprio, de me apoderar das imagens, de adaptar e de adequar o conto às minhas possibilidades, vou mesclando meu imaginário com esse novo universo, buscando dar sentido às visualizações, impressões e emoções. Como em uma costura, vou alinhavando cuidadosamente todas as sensações, visualizações e lembranças que surgem no momento de estudo e preparação de cada história.

Com a intenção de criar uma poética própria para contar histórias, um dos procedimentos que procuro realizar é o de estimular a imaginação. Faço isso em meus estudos, mas também com alunos e alunas. Como formadora de contadores e contadoras de histórias há vinte anos,

percebo que, muitas vezes, alunos e alunas não sabem muito bem como começar um estudo de apropriação do conto. Então, trilhar os caminhos da imaginação pode ser um bom começo de aproximação.

No livro **O ofício do contador de histórias**, Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy (2005) estabelecem uma comparação do conto com o corpo humano no processo de estudo. O **esqueleto** é a estrutura do conto, a base a mensagem. Os **músculos** são comparados justamente com as imagens da história, pois revestem o esqueleto, que é a trama. Prosseguem incluindo outros elementos, como o **sangue** e a **respiração**, que são as intenções, que nos levam a incluir o corpo, a voz, os gestos. Por fim o **coração** representa as emoções despertadas pelo conto, a empatia criada com quem ouve. Nessa concepção, durante os processos de estudo de uma história, deixo que os **músculos** sejam, pouco a pouco, acrescentados ao **esqueleto**, dando tempo e espaço para que as imagens possam despertar as muitas camadas, paisagens e visualizações de meu próprio mundo na relação com determinada história. Demoro bastante nessa parte do estudo. Cada um pode recriar o conto a sua maneira a partir da própria sensibilidade e, assim, como já citado por Abreu (2000), mencionado anteriormente, terá mais chances de despertar uma participação ativa em seus ouvintes. Normalmente, acrescento a esse processo outros procedimentos como:

- registrar as percepções sensoriais que estimularam os sentidos e que me ajudam a formar imagens;

- buscar no conto as imagens que se fixaram como um filme ou uma foto em minha mente – passeio por elas, visualizo cada detalhe do espaço, das personagens, do tempo, dos objetos etc.

Amadou Hampâté Bâ, mestre em tradições orais africanas, em seu texto **A tradição Viva**, nos fala que um *dieli*, contador de histórias, quando narra, busca trazer os fatos na sua totalidade como um filme “que se desenrola do princípio ao fim” (2015, p. 185). E, que ele não recorda a história, mas a traz no presente para compartilhar com todos os ouvintes. O *dieli* ativa sua

imaginação e o poder de ver como a um filme, mas não fica preso ao passado, dá novo sentido ao que é narrado a partir do presente e da relação estabelecida com quem ouve. Normalmente, ao contar, busca dar vida ao cenário, às personagens, às palavras, trazendo os mínimos detalhes. Uma cultura que tem na oralidade toda sua força, permite que sua memória seja desenvolvida – o que constitui uma verdadeira biblioteca de conhecimento e experiências.

Nós, nos centros urbanos, afastadas do exercício constante da imaginação, necessitamos treiná-la, desenvolvê-la de maneira criativa. Relato, a seguir, um dos vários exercícios que normalmente faço nos primeiros encontros, antes mesmo do estudo de uma história, com o objetivo de avivar a imaginação nos participantes, deixando-os mais sensíveis a suas histórias e lembranças. Tive contato com esse jogo pela primeira vez numa oficina realizada por Dan Yashinsky, contador de histórias canadense, no **Encontro Internacional Boca do Céu de Contadores de Histórias** de 2001. Alguns anos depois, realizei o **III Ciclo de Reflexão sobre a Arte Narrativa** na sede de meu grupo As Meninas do Conto, e o professor Cassiano Sydow Quilici, trouxe uma versão desse jogo.

O nome que dei ao jogo, que descrevo a seguir, é: **De quem é a história?**

- Proponho à turma que se divida em duplas e que cada pessoa conte para a outra uma pequena história pessoal, algo que viveu. Pode ser uma história engraçada ou não. Pode ser uma lembrança de quando era criança ou algo que tenha acontecido recentemente.
- Depois dessa etapa, a dupla deve escolher apenas uma das histórias relatadas. Essa história será contada somente por uma das pessoas. Pode ser a dona da história ou a outra pessoa.

Reservo alguns minutos para que a dupla possa ensaiar o que será narrado. Indico algumas instruções como: ordene os fatos para poder narrá-los; é possível fazer pequenas adaptações para adequar a história à pessoa que vai contá-la; procure visualizar os lugares e as pessoas, assim como os cenários e lugares, pois, ao narrar a história, o objetivo é convencer a todos de que essa história é sua (e sabemos que, em alguns casos, será).

Para a apresentação das duplas para contar a história, peço que a pessoa que não vai contar fique ao lado da outra, sem dizer nada, apenas deve observar e torcer por sua companheira.

Assim que a história é contada, solicito ao público (os outros alunos e alunas) que tente adivinhar de quem é a história. Só depois da votação é que a dupla revela de quem ela era. Geralmente, costumo me emocionar com as histórias e a maneira que as duplas contam suas narrativas. É muito bonito de ver.

Em seguida, começa o debate em torno da votação. Muitas vezes, os argumentos do público são:

— Essa história é dela mesmo, consegui imaginar tudo o que foi contado. Se não fosse dela acho que desconfiaria.

— Essa pessoa contou tão bem que acho que a história é dela mesmo.

— Essa história tem o jeitinho de quem a contou.

Na maioria das vezes, quando a dupla vai revelar de quem era a história, cria-se uma grande expectativa em torno dessa revelação. Quando se descobre que a história não estava sendo narrada pela pessoa que viveu o fato, e sim pela outra pessoa, mas que convenceu a maioria do público, concluímos, então, que a história foi totalmente apropriada pelo parceiro, que soube moldá-la à sua experiência, aproximando o relato de seu imaginário, mudando somente algumas palavras e pequenas situações para isso. Sempre pergunto o que foi mudado na história e o porquê, tentando entender o caminho de apropriação de cada pessoa.

Outras vezes, descobrimos que a história era de quem a narrava, e que nos convenceu justamente por isso, pois todos os elementos estavam lá, toda a vivência, assim como as imagens e emoções.

Há ainda mais uma situação, quando quem está narrando não consegue se apropriar das imagens e, ao relatar a história, não convence a audiência. Esse narrador pode ser tanto o dono da história como a outra pessoa. Corpo agitado, gestos perdidos, olhares vagos, silêncios e

esquecimentos são comuns nesse caso, muitas vezes associado ao nervosismo de contar. É impressionante o quanto o corpo revela o que está se passando no interior de quem narra, e como a visualização não estava presente.

Já tive a oportunidade de realizar esse jogo propondo que a história fosse contada pelas duas pessoas da dupla, ou seja, por quem é dono dela e pela outra pessoa. Assim, temos duas versões da mesma história, o que é bem interessante porque podemos apreciar duas interpretações, dois olhares sobre o mesmo fato. Às vezes, a história é contada de maneiras tão distintas que logo intuimos de quem ela é. Outras vezes, é possível perceber claramente que não houve uma apropriação da história, tanto os fatos como as imagens estavam desordenados, causando certa confusão em quem ouve, distanciando o público da história e cortando o fio imaginativo. E por fim, algumas vezes temos duas histórias contadas com tanta propriedade que fica impossível descobrir de quem era. A dupla se apropria das imagens de uma maneira muito particular, e narra com muitos detalhes, explorando as visualizações o que faz com que nós, ouvintes, nos deixemos levar por nossa imaginação.

Esse exercício sempre criou uma boa discussão com as turmas sobre a importância da visualização para quem conta histórias. E o contar não se restringe somente a palavra, mas a tudo que a acompanha, como o corpo, a voz, o gesto, as intenções e maneiras de ver o conto. A história toma forma a partir do olhar que damos a ela.

No livro **A cena de Dario Fo, o exercício da imaginação**, Neide Veneziano (2002) nos diz que quando Fo vai contar suas fábulas que aconteceram em lugares como o Tibet ou a China, seu relato é cheio de informações sobre as cidades, os personagens, os alimentos etc., e que essa vivacidade acontece por que ele imagina tudo o que se passa na história a partir de seu mundo particular:

Nunca procuro imaginar a Grécia, o Helesponto ou a Tessália. Imagino o meu país, as ruas, os rios lombardos, os bosques que me são familiares. As montanhas, o céu, a água que estão em meu teatro sempre estiveram ali, onde está minha própria história. Às vezes pode não ser muito evidente, mas meu universo de imagens está ali. Quando conto uma história como a da tigresa chinesa e do Tibet (com seus rios e imensas cavernas), ou a da

Medeia, que grita e voa no carro mágico, não me desloco do lago, dos vales e dos rios onde nasci e onde escutei as primeiras histórias. (VENEZIANO, 2002, p. 89).

Esse processo de descoberta da vastidão de experiências e imagens que carregamos é fundamental para a criação poética da contadora de histórias. Além, é claro, do mergulho que fazemos em direção às paisagens do conto. A história nos alimenta e nós alimentamos a história, um movimento de imagens que se atravessam e se complementam. Esse movimento não se restringe somente ao contador de histórias, mas também a seus ouvintes. Eles não “veem” a mesma coisa que a contadora de histórias, naturalmente, mas um fio imaginativo é criado entre ambos, movendo-os de um lugar a outro.

Ao refletir sobre imagens, uma veio à mente: a *matrioska*, boneca russa que se tornou muito popular, feita de madeira e pintada à mão. Uma boneca dentro da outra, que pode ser uma cópia exata da primeira ou não. Como se uma imagem pudesse sempre gerar outra, e outra, e outra... O caminho pode nos levar ao nosso interior, ou podemos pensar na trajetória oposta, aquele em que o caminho revela as imagens internas para dialogar com o mundo.

Reparos

Durante a escrita desse artigo, lembrei-me desta antiga lenda japonesa:

Um grande xogum teve uma de suas peças de porcelana favorita quebrada. Querendo contrariar o dito popular que corria em sua região – “Uma vez quebrado, não há mais concerto” –, mandou a peça para a China, onde havia os melhores restauradores de porcelana. Acontece que, na época, as restaurações eram feitas com grampos, e quando a peça retornou cheia deles, o xogum não ficou nada satisfeito. Resolveu, então, conversar com alguns monges que moravam num templo próximo de sua cidade. Mesmo nunca tendo realizado esse trabalho, eles aceitaram o desafio. Depois de muito meditar, os monges, percebendo que o restauro nunca seria perfeito, resolveram, então, fazer exatamente o contrário. Em vez de empenharem-se em

esconder os defeitos da peça, os monges buscaram destacar e valorizar as marcas e as trincas. Foi assim que foi criada a arte do kintsugi: reparo com ouro de objetos em cerâmica quebrados. Da destruição pode vir a melhoria, a reparação, o "renascimento" (adaptado de NASCIMENTO, 2017).

No dia 14 de março de 2020 realizei meu último espetáculo antes do isolamento social causado pelo COVID-19. Alguns teatros já haviam sido fechados e outras instituições fecharam no dia 16. Paramos, quebramos...

Desde então, meu relacionamento com o mundo tem sido através de todos os meios de comunicação possíveis. Os meios tecnológicos, aqueles que muitas vezes desprezamos e repudiamos – não por achá-los desnecessários, mas porque o teatro e a narração de histórias são artes que necessitam da relação e das reações do público – são agora a maneira que os artistas encontraram para continuar a fazer o que sabem, a cumprir sua função nessa sociedade doente em vários níveis. Conversas, vídeos chamadas, *lives*, aulas, peças, festivais, narração de histórias, entrevistas, bate-papos, debates e defesas. Sem saber direito como, prosseguimos fazendo o possível, na expectativa de entender esse novo mundo, com a esperança de que, quando acabasse, tudo voltaria ao "normal".

Esse meio tecnológico possível contraria tudo o que já imaginamos que poderia ser o teatro e a narração de histórias. Artes que dependem da relação entre artistas e público e que tecem com ele o próprio acontecimento.

Tive a oportunidade de participar de algumas *lives* contando histórias e confesso que, na primeira, fiquei muito nervosa. Primeiro, porque não tinha ideia de que história contar e me perguntava: Como adaptar a *performance* da narração para esse formato? Qual o tempo ideal? Comecei a achar que as histórias que selecionei eram muito longas e que seria melhor contar uma mais curta. Também achei melhor não escolher histórias contadas com objetos e adereços. Comecei a refletir sobre os movimentos e como adaptá-los. E de novo voltavam os

questionamentos: Qual espaço da casa utilizar? Devo contar sentada ou de pé? Como poderei me relacionar com quem ouve? Como estar presente com tudo isso?

Eram muitas perguntas. Ensaiei alguns contos investigando uma nova relação para o formato *on-line*. Depois de muito pensar e experimentar, escolhi o conto africano **O nome**, retirado do livro *A árvore dos tesouros* de Henri Gougaud. Este conto possui uma trama simples, mas ao mesmo tempo é repleto de imagens e não é muito longo, tem uns 8 minutos de duração. No momento da narração *on-line*, buscava os olhares das pessoas e nada via, então me apeguei ao conto e ao que narrava, na tentativa de estar presente e na confiança total na experiência que já tive tanto com o conto quanto como contadora de histórias.

Assim, fui aos poucos entendendo esse novo meio, buscando outras maneiras de compreender a presença e de ter o retorno das pessoas que ouviam a história (por meio de curtidas, de figurinhas – os emojis –, de pequenas frases em comentários). Também apoiei-me na confiança do que estava fazendo e sentindo naquele momento. Se, de algum modo, as pessoas pararam para ouvir é porque exercitaram sua imaginação, puderam também viajar por meio das imagens e "sair" de suas casas.

Aliás, a imaginação tem sido uma grande aliada nesse momento. Ela liberta, lembra-nos de coisas perdidas na memória e estimula a busca por alternativas para resolver as questões da vida. Esse exercício de buscar novas maneiras de estar no mundo tem sido constante. De exercitar a imaginação e descobrir novas possibilidades. Tivemos um número crescente de contadores e contadoras de histórias fazendo narrações pela internet. Parece-me que, mesmo mediados por uma tela e sem a presença física do outro, ainda assim exercitamos nossa imaginação.

Outras experiências se somaram àquela que relatei acima, que aconteceu no início da pandemia. Afinal estamos há quase um ano vivendo em isolamento social. Dei aulas, contei histórias, e o tema da imaginação e da narração atravessou estas janelas virtuais. Me envolvi tanto com ele que criei o curso – Contar e Visualizar: transpondo as imagens para o corpo e para

a palavra, que aconteceu em julho de 2019. Busquei, junto com a turma, dar suporte para uma preparação imaginativa e criativa para o momento da narração de um conto. Investigando e desvelando as imagens internas, como num sonho acordada, enxergando meu próprio mundo, para então criar um fio portador de fantasia com quem ouve, passando de um lugar a outro, de um acontecimento a outro, atravessando os tempos.

Se, a princípio, pensei que estava quebrada, partida em cacos, e que esses cacos jamais seriam novamente o que foram (e realmente não serão), visualizo agora uma nova reconstrução, um novo reparo (não um novo "normal"). Aos poucos, estamos remendando essas peças, não para esconder as feridas, mas para deixá-las à mostra, para transformá-las em novas obras de arte, nunca antes imaginadas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto. **O narrador contemporâneo**: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin. 2010. (Texto não publicado.)

_____. A restauração da narrativa. In: Revista **O Percevejo**, n. 9, ano 8, 2000.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição Viva. In: KI-ZERBO, J. (editor) **História Geral da África I**. Brasília DF, UNESCO Brasil, Ministério da Educação do Brasil, Universidade Federal de São Carlos.

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20viva.pdf Acesso em 07 de agosto de 2021

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1976. (Coleção Obras escolhidas, v. 1).

MARTINEAU, *Miriame. a renovação do conto no Québec, entre oralidade “performada” e tradição “renovada”?*. In TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Leticia L. **Narra-te Cidade, Pensamentos Sobre a Arte de Contar Histórias Hoje**. A Casa tombada, 2017.

MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NASCIMENTO, Enock. Ouro na cicatriz. In: Amazonas Atual, 7 dez. 2017. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/ouro-na-cicatriz/>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

VENEZIANO, Neide. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Códex, 2002.

Imaginação e narrativas: a exploração da imaginação em tempos de pandemia – uma relação entre o falar, o ouvir e o ver

Marcia Azevedo

Essa escrita tem por objetivo compartilhar uma experiência de sala de aula (virtual) em um curso de formação de atores.

O ano era 2020. Todas as pessoas tiveram que ficar confinadas em seus lares para evitar o contágio do coronavírus causador da doença Covid-19³. Material potente de uma imaginação fértil se fosse ficção, mas era a mais pura realidade. Todos deveriam ficar trancados em suas casas.

Na escola onde leciono teatro, tivemos sete dias para sair de uma versão presencial, em plena ação, e partir para uma versão *on-line*. Esse acontecimento foi em março e a primeira pergunta surgiu: como fazer teatro *on-line*? isso é possível? O meu nó como artista-educadora se deu quando pensei: como vou auxiliar imaginativamente esses aprendizes pelo computador? Bem... não tivemos muito tempo para pensar em “como”, tivemos que agir. Buscar nos

³Para maiores informações: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca> último acesso em 03/02/2021.

reinventar artisticamente vivendo um dia de cada vez através das novas experiências por meio da tela e assim fomos à luta.

Uma semana antes do confinamento, em sala de aula, havíamos definido nosso projeto do semestre: o foco da pesquisa seria uma construção cênica a partir de **Dom Quixote de la Mancha**, de Miguel de Cervantes. Já tínhamos feito algumas experiências coletivas no presencial sobre castelos, princesas, viagens, salvamentos e etc. e esse dado torna-se importante para revelar que o formato *on-line* que descrevo nesse artigo teve um momento presencial, pequeno, de quatro ou cinco encontros no máximo, mas que foram auxiliares para os primeiros aguçamentos da imaginação.

O foco da minha pesquisa é a Imaginação em desenvolvimento na formação do artista de teatro e por ser um assunto vasto, me alimento do pensamento de alguns pesquisadores do campo artístico e filosófico que trarei para esta reflexão.

No campo da Filosofia, Gaston Bachelard⁴ (2001, pág.01) define como *start* para o seu raciocínio, que "a imaginação é a capacidade de formar imagens" e que, antes de mais nada, é preciso deformar as primeiras imagens oriundas da percepção. Ou seja, alterar, modificar, (re)trabalhar as primeiras imagens aparecidas, as imagens da percepção, da memória. Essas primeiras imagens serão as precursoras para a criação imaginativa. Elas são importantes para que possam ser desdobradas em novas construções imaginativas.

Pensei como possibilidade formar imagens mentais aguçadas por estímulos externos, sejam estes o próprio ambiente ou alguém, já que as imagens criadas em sala de aula de forma presencial estavam presentes no imaginário do aprendiz assim como no seu corpo enquanto experiência⁵.

A estratégia utilizada por mim durante o período presencial e *on-line* foram as perguntas provocativas, tais como: "e se você explorar aqui?", "nesse trecho não entendi muito bem", "aqui

⁴Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e poeta francês.

⁵ Aqui a palavra experiência refere-se ao pensamento de Jorge Larossa Bondia em "Notas sobre a experiência e o saber da experiência"

está faltando alguma coisa", "e o que mais você pretende mostrar?", "o que mais podemos explorar?".

Se o aprendiz se interessa pela proposta, esta será desenvolvida. Se não houver interesse, a proposta some e parte-se para outra ideia.

Entendi, com a experiência pessoal e em sala de aula, que a imaginação é primeiramente um ato do desejo; o desejo de querer vasculhar sua mente criativa a partir de uma situação proposta, de aflorar suas imagens para além do primeiro entendimento da obra ou situação cênica. A partir da imaginação criada, é preciso fortalecer diariamente o campo imaginativo e colocar a criatividade em ação.

Conforme as palavras de Aristóteles (*apud* MALRIEU, 1996, p. 9): "é na medida em que é dotado do poder de desejar que o animal se transforma no seu próprio motor, não podendo ser detentor desse poder sem o concurso da imaginação". Então, tudo se desenvolverá se houver desejo por essa tarefa.

As perguntas sugeridas servem como uma provocação que tenta tirar o aprendiz da zona de conforto e o lança para lugares desconhecidos como um campo em liberdade, que é bem diferente de obrigação ou imposição. A imaginação não caminha por essas paragens.

O campo da imaginação é infinito, como menciona Bachelard (2001), e esse infinito é justamente a liberdade necessária dada ao ator para desenvolver o seu processo criativo.

Então para esse momento, o caminho a percorrer no campo da virtualidade seria dar mais potência para as provocações curiosas, ou seja, provocações que causassem um interesse em investigar o "como seria isso?"

Resolvi experimentar e investir nos entornos da história. Em questões e sugestões que não encontrassem respostas na obra.

Você pode perguntar: Mas qual a finalidade de investigar os entornos da história? E a resposta é sempre: trabalhar a imaginação individual e coletiva presencialmente e também

através da tela; suscitar novas criações, inventividades com os materiais possíveis e espaços – não esquecendo que eu também estava como aprendiz desta plataforma.

Toda semana lançava tarefas para duas ou três pessoas da turma, que deveriam postar o resultado no nosso grupo fechado de trabalho do Facebook, com comentários meus e dos colegas de sala. E assim essa atividade investigativa transcorreu por quase todo o semestre.

Cito algumas tarefas sugeridas para criar e amparar as imagens sobre o universo da obra:

- Faça uma *live* falando sobre o livro **Dom Quixote**.
- Poste fotos de personalidades atuais que você associa às personagens de **Dom Quixote**.
- Crie uma paródia musical falando sobre Dom Quixote.
- Como é o amor ideal para você? Grave um vídeo contando.
- Crie maquetes, instalações, desenhos com os lugares frequentados por Dom Quixote e seu fiel escudeiro.
- Poste filmes, desenhos, animações que tenham a ordenação de um cavaleiro.
- Transforme em uma cena, um sonho que marcou muito você. Utilize vídeos, fotos, músicas se precisar.
- Escreva uma carta de amor para a sua Dulcineia.
- De acordo com sua imaginação, crie uma sequência de movimentos que representem a transformação de um ser humano em um dragão.

Os ambientes da casa de cada um, agora aberta para todos e todas, tornaram-se, aos poucos, paisagens para as aventuras de Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança.

O que poderia ser a espada? E o escudo? E o burrico? Quando um professor não sabe o que fazer, o melhor caminho é compartilhar os questionamentos com o grupo e estimular a participação e a criatividade de todos. A resposta sempre aparece.

A artista plástica Fayga Ostrower⁶ (1987, p.32) diz que “imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto”. Tínhamos uma pergunta importante: “como vamos resolver as questões de cenário, figurino e adereços, cada um em uma janela virtual e dentro da sua casa?” Essa questão suscitou no grupo várias possibilidades dentro do universo imaginativo e lúdico da obra. O guarda-chuva transformou-se em espada; uma panela virou elmo; os cabides, de repente transformaram-se em cavalo e burro; um cachecol tornou-se o signo para Sancho Pança.

O que quero revelar com isso? Que nosso processo de criação faz com que a imaginação trabalhe para dar respostas às perguntas elaboradas. Não sabíamos como fazer, mas, mesmo na tela, cada um foi dando ideias ao outro, alimentando mais um pouco as propostas imaginativas uns dos outros. Algo concreto estava sendo trabalhado nos encontros virtuais e o desejo de todas e todos foram dando asas à imaginação.

O artista e pedagogo teatral Constantin Stanislávski⁷ (2017, p. 64) diz que “a imaginação é o que existe, o que nós conhecemos”. Toda e qualquer pessoa tem imaginação, nasce com ela, mas se o indivíduo não exercitar sua capacidade imaginativa como se fosse um músculo⁸, tende a deixá-la enrijecida, atrofiada. Dá-se aí a importância em mantê-la ativa no exercício teatral.

Uma imagem criada imaginativamente, quando alimentada, pode transformar-se num filme na mente, as chamadas visões do conceito stanislavskiano. Maria Knébel, pedagoga teatral discípula de Stanislávski, revela que “um dos instrumentos que estimulam a imaginação é a visão.” E mais adiante, completa: “Stanislávski propunha aos atores treinar as visões de momentos isoladamente do papel e acioná-las aos poucos, criando de forma lógica e consequente o ‘filme do papel’” (KNÉBEL, 2016, p. 148).

⁶Fayga Ostrower (1920–2001), famosa artista plástica brasileira, natural da Polônia. Deixou vários livros sobre arte. Para saber mais, visite o *site* oficial: <https://faygaostrower.org.br/>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

⁷Constantin Stanislávski (1863–1938), ator, diretor e pedagogo teatral russo. Criador da gramática para o trabalho do ator.

⁸A palavra **músculo** utilizada como expressão do exercício da imaginação é usada por Ariane Mnouchinne em FÉRAL (2010, p.77) e por BROOK (2011, p.23).

Esse “filme da mente” é o resultado das perguntas provocativas feitas durante o processo. A cada nova questão, comentário e descoberta, a visão vai formando o filme completo com o preenchimento dos espaços vazios daquele dia-experimento. O acúmulo de todo esse material de pesquisa serve ao ator-aprendiz e, com a plateia, compartilha-se uma pequena parte de todo filme construído.

Pensando ainda no espaço físico do trabalho e nas imagens provocadas naquele que faz e naquele que vê, por um lado, a repetição das criações foram acomodando a visão do olho e aceitando o ambiente. Acredito que esse foi o maior desafio provocado pela tela. Como acumular visões e deixar o “filme da mente” acontecer, se “olho para o lado e vejo minha cama” ou “se estou na cozinha sentada na mesa e a geladeira faz um barulho”, ou ainda, “se alguém desavisado aparece na porta”. Essa parte, acredito que foi a mais difícil para todos nós. Minha percepção em determinado momento era que o ambiente que não fazia parte do mundo imaginado – o ambiente concreto – sumia dos olhos, ou melhor, os olhos abstraíam esse dado e só se concentravam no aprendiz, nas visões e na narrativa. Por outro lado, por mais que tudo estivesse acontecendo de maneira criativa, coletiva, prazerosa, meu lado racional dizia: a plateia não vai entrar nessa viagem.

Mas definimos que estaríamos prontos para o que fosse preciso, o ambiente, a conexão e abusaríamos da adaptação criativa se fosse preciso.

Definimos assim que faríamos nossa apresentação ao vivo, pela tela, pela janela e que tudo poderia fazer parte da construção dentro das circunstâncias da obra, assim como acontece ao vivo quando o colega não entra em cena, ou quando aparece um objeto inesperado, ou o refletor se apaga. Definimos mais uma vez que o jogo teatral é vivo e o ator-aprendiz deve estar pronto para resolver as questões que forem aparecendo na tela. E assim fomos exercitando todas as possibilidades conforme iam aparecendo durante nossos ensaios virtuais coletivos, nos ensaios particulares entre eles, na abertura de processo para outros aprendizes que estavam na mesma situação que a nossa e nas nossas apresentações.

A comunicação entre os aprendizes estava acontecendo. Eles sabiam brincar com o jogo que estava sendo realizado na tela e as imagens criadas por eles me diziam que tudo estava lá preenchido nos poros, na pele, na mente.

Sobre isso, Knébel reproduz uma fala de Stanislávski⁹:

Minha tarefa enquanto ser humano que diz algo a alguém, que tenta convencer alguém de algo, é conseguir que a pessoa com quem me comunico veja o que quero através dos meus próprios olhos. Isso também é importante a cada ensaio, a cada espetáculo: fazer com que o parceiro veja os acontecimentos assim como eu os vejo. Se possuímos esse alvo interior, seremos capazes de agir através das palavras.(KNÉBEL, 2016, p.70)

Esse era meu desejo pessoal. Que a comunicação entre aquele que vê, aquele que fala e aquele que ouve entrassem em uníssono.

Os comentários da plateia virtual no bate-papo pós apresentação *on-line*, assim como as mensagens diretas aos aprendizes partilhadas no grupo de *WhatsApp* nos disseram que sim – a imaginação aconteceu, as visões estavam presentes e que dentro das possibilidades conseguimos nos transportar e levar todos os presentes virtuais para o mundo da imaginação.

Os aprendizes estavam impregnados da ideia de Dom Quixote e de seus sentimentos de aventuras, desafios, amores impossíveis. Wulf¹⁰(2014, p.14) relata que: “o ato da imaginação contribui para presentificar emoções, torná-las disponíveis para a consciência, fazê-las aparecer, de tal maneira que podemos vê-las como presentes”. E essa fala do antropólogo comunga com a visão de Stanislávski sobre a narração que acontece através dos olhos.

Ainda o escritor e poeta Gianni Rodari (1920–1980) no livro **Gramática da fantasia**, dialoga sobre o seu trabalho com crianças e as palavras. Do ponto de vista imaginativo, sua fala compactua e potencializa todo trabalho realizado. Segundo RODARI:

Uma palavra escolhida ao acaso e lançada à mente produz ondas de superfície e de profundidade, provoca uma série infinita de reações em cadeia, agitando em sua queda

⁹No livro de Maria Knébel a nota de rodapé diz: “Anotação feita por mim em uma aula do Estúdio de Ópera e Drama, em 1936”. Vale deixar claro que nessa época era muito comum as estenografias – que é uma técnica de escrita em caracteres e abreviações rápidas.

¹⁰Christoph Wulf(1944–) é professor de Educação Geral e Comparada, membro do Centro Interdisciplinar de Antropologia Histórica. Sua área de pesquisa é: antropologia, educação estética e intercultural, performatividades: ritos, emoções e mimesis – imaginação.

sons e imagens, analogias e recordações, significados e sonhos, em um movimento que toca a experiência e a memória, a fantasia e o inconsciente, e que se complica pelo fato de que essa mesma mente não assiste passiva a representação, mas nela intervém continuamente para aceitar e rejeitar, relacionar e censurar, construir e destruir. (1982, p. 12)

Esse é o processo de construção imaginativa.

Hoje, olhando para trás, volto a primeira pergunta lançada no início da pandemia: é possível fazer teatro *on-line*? Hoje respondo que não sei se o nome é teatro. Uns dizem que não, outros dizem que "é um novo formato artístico". Mas concluo que é arte realizada. Os aprendizes estavam em jogo, existia comunicação, linguagem, entrega, desejo, tesão, gritamos merda antes da entrada do público e todos ficamos com "frio na barriga" vendo tantos convidados e interessados entrando na plataforma no horário estipulado.

Pensando na minha pesquisa sobre imaginação, iniciamos a princípio apenas com nossa memória corporal dos primeiros encontros presenciais, a tela do computador e o precioso SIM,¹¹ do qual já tínhamos entendido sua importância ainda no formato presencial, e verifico que o trabalho de imaginação aconteceu, deformou-se, desabrochou e transformou-se em visões da arte teatral. O resultado é o relato dos próprios aprendizes ao final do processo.

Todos os estudantes sabiam que eu estava pesquisando a imaginação no trabalho do ator. Acredito que isso tenha colaborado para que se sentissem mais soltos, mesmo quando presos aos limites de uma tela. Um dia, uma aluna trouxe uma colaboração para o nosso grupo de *WhatsApp*:

Imaginação não é apenas a capacidade única do ser humano de visualizar aquilo que não existe e, logo, a fonte de toda a invenção e inovação. É, talvez, a capacidade mais transformadora e reveladora, é o poder que nos permite ter empatia com seres humanos cujas experiências nunca tivemos. (ROWLING, 2008).¹²

¹¹"É necessário um SIM" é uma frase que criei e uso em todas as minhas aulas de teatro. Com esse pensamento, damos um passo para dentro da roda e estamos aceitando o jogo no momento em que acontecer e da maneira como acontecer. Quando partimos para a versão *on-line*, uma aluna sugeriu que nosso SIM fosse uma pulseira colocada todos juntos, cada um no seu quadrado.

¹²A citação é da escritora J. K. Rowling, autora de Harry Potter. Infelizmente, em 2020 alguns comentários sobre ações transfóbicas da autora foram reveladas na internet.

A aluna tem consciência da profundidade dessas palavras? Acredito que sim. A empatia esteve sempre estampada nos nossos encontros e isso nos fortalecia. A empatia era manifestada pelo nosso SIM, essa relação invisível entre os afetos e a imaginação.

Em meio a tantas notícias tristes durante o semestre e conflitos político-sociais, nossas próprias questões pessoais-emocionais, todos e todas estivemos ali, amparando umas às outras, dando força, imaginando possibilidades e criando caminhos. Olho para trás e vejo quantas coisas descobrimos juntos em meio do caos.

Outro dia li que a flor de Lótus nasce no meio do lamaçal e é a flor mais linda que há no meio desse ambiente. Ela não se deixa vencer pelas circunstâncias impostas. E foi isso também que fizemos. Não nos deixamos vencer pela tela, passamos por cima da vontade de desistir, resistimos e buscamos extrair ao máximo imagens novas para nossa composição artística. E o resultado foi bem feliz para todos.

A cada encontro matinal dos sábados, tentávamos, dentro do possível, fazer desabrochar uma flor de Lótus em nós mesmos.

Coloco aqui duas partilhas dos alunos sobre esse semestre *on-line*.

O teatro *on-line* foi uma redescoberta, porque quando vamos à escola de teatro existe um ambiente propício onde tudo e todos convergem para atuação, estamos lá para isso, mas no *on-line* não, está cada um na sua casa, têm vários fatores que precisam ser repensados, o espaço, o posicionamento da câmera, o não atrapalhar a rotina das outras pessoas da casa, além do fato de estarmos mais expostos ainda na câmera, sem os colegas dentro do mesmo espaço físico, apenas você com você mesmo, apenas encontrando outras pessoas a distância para contracenar. Os desafios são grandes e a imaginação é o que nos leva a conseguir entrar nesse mundo mágico que é o teatro, estando em qualquer lugar, quando se estabelece uma atmosfera entre o grupo e todos estão na mesma sinergia de entrar no jogo tudo acontece, assim como no presencial. O ritual de colocar a pulseira nos ajudava a estabelecer esse lugar, esse momento nessa atmosfera. (LOPES, 2020)

O que me inspirou foi a ideia de que a imaginação pode ser construída a partir do próximo e não apenas de si mesmo. Mas não é possível que imaginemos a partir da ideia apenas do outro... tem que estar conectado com o outro... essa conexão poderíamos chamar de

empatia... "me deixe entrar no seu mundo e eu imaginarei contigo e assim teremos o poder da inovação". Processo de cocriação desejado por todas as partes.

E sobre a outra questão...

No teatro, as circunstâncias dão o tom para a imaginação e, em consequência, às ações psicofísicas. Podemos englobar nessas circunstâncias toda a atmosfera que envolve aquela "contação de história" e assim podemos considerar o palco, o cenário, o público, som, iluminação etc.

No teatro *on-line* que fizemos não é apenas a questão de estarmos sozinhos, cada um na sua casa... é estar em casa sem as condições técnicas para contar essa história... e isso realmente é uma dificuldade. Não contamos com espaço adequado e isso limita o físico... não conseguimos saber direito como a imagem está chegando... será que minha ação psicofísica realmente será comunicada??? E o som também é uma dificuldade... a música realmente faz parte da circunstância e no *on-line* de casa isso não fica bom não... muitas vezes é mais a imaginação do ritmo da música que nos leva à ação. Ligar e desligar a câmera e o som... exige uma destreza, ritmo e concentração.

Também não temos o olho no olho para a conexão... então só resta a confiança de que a relação vai acontecer... portanto, a questão da confiança é potencializada nesse formato. E isso eu considere muito interessante. Como são as relações *on-line*??? Como serão as relações *on-line* na arte????

De modo geral, fazer teatro *on-line* é muito mais difícil... temos que ter muito mais concentração e destreza para lidar com vários elementos ao mesmo tempo e ainda deixar que a imaginação tome conta de nosso corpo e da nossa mente. Por um lado, isso é muito bom porque nos desafiamos a novas competências e, de fato, elas chegam. Por outro lado, acho que a liberdade para a atuação, bem como a fluidez para a imaginação ficam prejudicadas... Acredito que o estudo e o desenvolvimento da entrega do ator podem ter sido atrasados... dividimos nossa energia com outros elementos.

E devido à distância, parece que o grupo esteve cada vez mais unido, como que todos segurando a ponta da corda, pra ela não se soltar... ninguém pode soltar, senão cairemos todos! E fica a pergunta: O que é que você está imaginando aí do outro lado da tela????

É um caminho a ser explorado... o que mais virá????

(PEREIRA, 2020)

Pequena reflexão sobre a imaginação e a narrativa

Uma palavra bem-dita pode emocionar uma plateia.

Uma frase bem falada pode encorajar uma comunidade.

Uma história bem contada pode contagiar o mundo.

Saber narrar é estar impregnado de emoções e intenções no momento em que se fala porque palavras carregadas de sentido encantam os olhos e os ouvidos do receptor. Falar

sempre para os olhos da plateia e não para os ouvidos como dizia Stanislávski.¹³ Ou seja, deveríamos acionar os olhos da mente, suas visões. Se o que for pronunciado não fizer sentido para o comunicador, as palavras serão jogadas ao vento, mas se, ao contrário, aquilo que for dito possuir uma importância para a pessoa que fala, as palavras se tornarão vivas.

Penso na criança que fala. Ela não desperdiça palavras. Todas que são pronunciadas por ela têm importância, fazem sentido e têm o seu porquê.

Por outro lado, as palavras só “tocam” o outro se a pessoa permitir a escuta. Uma boa escuta é aquela em que a pessoa acorda ouvir o outro sem julgamentos, sem definições precipitadas, sem pensamentos pulverizados por outras paragens. Apenas ouvir a sonoridade que chega ao cérebro. Esse som que é movimentado pelo ar, que entrou pelo ouvido externo, passou pelos tímpanos, fazendo uma vibração dos ossinhos minúsculos (tímpano, martelo e bigorna, nunca esqueço), para depois fazer uma viagem em movimento de caracol e transformar-se em sinais elétricos que vão em direção ao cérebro para decodificar o som.

Quando visualizo esse caminho todo, a única coisa que posso pensar é: Olha que viagem linda! Existe magia imaginativa impregnada no ato de ouvir.

E novamente trago o exemplo da criança porque acredito ser assim que ela ouve uma história. Impregnada. Ela ouve com esses “ouvidos abertos” que acomodaram o som para que ele percorresse um longo caminho até se transformar em algo compreensível.

Quando falo, “vejo” as imagens se construírem em minha mente imaginativa. Quando ouço, “vejo” as imagens em minha mente imaginativa. Ao “ver” as imagens em meu campo particular, posso construí-las da minha maneira, a partir do meu ponto de vista.

Ao ver uma cena acontecer diante dos meus olhos, ouvindo a pessoa falar, crio minhas imagens e meu “filme” particular. Viajo com essa pessoa para um mundo imaginário e permaneço com ela na história. Entretanto, isso só acontece se a pessoa estiver emaranhada

¹³ // KNÉBEL, Maria. (2016, pág. 151)

por suas palavras na hora que fala e se ela também estiver possuída por suas imagens particulares. Eu, com meus ouvidos abertos para receber a informação, construo minhas imagens pessoais e embarco com ela na viagem imaginativa.

Por isso concluo que a imaginação está sempre pronta para florescer e fazer a arte acontecer. Para este caso, não importa muito se é presencial ou on-line. Importa sim se a comunicação está acontecendo, se o espectador viaja junto com aquele que está narrando, encenando, se doando em algo. E assim lembro de Manoel de Barros:

[...] a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balança nem com barômetro etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.¹⁴

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAITELLO, Norval Junior; WULF, Christoph (orgs.). **Emoção e imaginação**: os sentidos e as imagens em movimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a segunda infância. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Ed. Planeta, 2006.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/Edições SESC-SP, 2010.
- KNÉBEL, Maria. **Análise-ação – práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LOPES, Tiago Pereira. [Relato escrito pelo aluno concedido a] Márcia Azevedo. São Paulo, 26 de agosto de 2020

¹⁴Capítulo IX – Sobre Importâncias.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Tradução de Susana Sousa e Silva. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1996.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PEREIRA, Veruska [Relato escrita pela aluna concedido a] Márcia Azevedo. São Paulo, 20 de agosto de 2020

RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. Tradução de Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

ROWLING, J.K. Discurso na formatura dos estudantes de Harvard em 2008. Disponível em:

<https://revistapegn.globo.com/Empreendedorismo/noticia/2019/05/9-frases-de-j-k-rowling-sobre-sucesso-e-fracasso.html>. Acesso em: 26 de agosto de 2020.

STANISLÁVSKI, Constantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Editado por Jean Benedetti.

Tradução de Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.



**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
SOBRE O ENSINO ARTÍSTICO
EM DANÇA E TEATRO**

Por
Juliana Valente
Tatiana Melitello

**Esse texto foi escrito durante o ano de 2020 e finalizado no mês de novembro.*

No mês de agosto de 2019 tivemos o evento de celebração dos 12 anos de atividades artístico-acadêmicas do CEPECA. Como parte das atividades, nos reunimos para refletir sobre os variados interesses dessa rede de acadêmicos, que partilharam e partilham todas as quintas-feiras pela manhã na USP¹ suas pesquisas e conhecimentos. A partir desse encontro, formaram-se pequenos núcleos que compartilhavam de inquietações similares, com o intuito de produzir algumas reflexões coletivas que se conectassem com a nossa experiência como artistas-pesquisadoras e integrantes do CEPECA.

Naquela ocasião, nós, autoras do presente texto, refletimos sobre algumas questões que estavam localizadas na conexão entre a tríade: criação artística, pesquisa acadêmica e ação pedagógica. Entendemo-nos como artistas-pesquisadoras que transitam cotidianamente entre esses três campos que, de acordo com a nossa experiência, consideramos profundamente imbricados.

Partimos das seguintes questões: Como podemos pensar o ensino no campo das artes a partir do viés do artista-pesquisador? Trata-se de um reproduzir o que foi aprendido com nossos professores? Como este se relaciona com a ideia de arte enquanto ação em processo?

Refletimos aqui sobre essas questões a partir de nossas experiências pessoais, relacionando processos de ensino e o fazer artístico em dança e teatro, no contexto de uma prática que propõe a conexão entre o fazer artístico, a pesquisa e o processo de compartilhamento com o outro.

Uma reflexão prévia: Um pensamento sobre o ensino em dança e teatro

Pode-se dizer que a transmissão de saberes em dança e teatro aconteceu por muito tempo no Brasil de maneira informal. Geralmente de modo prático, atrelado à experiência de compartilhamento entre os artistas em pequenos teatros,

¹Por conta das medidas sanitárias de isolamento e distanciamento social em decorrência da Pandemia, os encontros do CEPECA passaram a ser realizados de modo virtual, a partir do dia 19 de março de 2020, por aplicativos de videoconferências.

estúdios, companhias, frequentemente circunscritos numa relação entre mestre e aprendiz.

O desenvolvimento de um pensamento pedagógico direcionado especificamente para essas disciplinas é transformado ao longo do século XX, tendo seu auge a partir da segunda metade do século, com as especializações das linguagens artísticas como campos do conhecimento. É nesse período que surgem no Brasil os cursos superiores direcionados ao estudo e a pesquisa das áreas de teatro e dança de modo formal. No ano 1956, a Universidade Federal da Bahia inaugura a Escola de Dança e a Escola de Teatro da UFBA, os primeiros cursos superiores do país dedicados especificamente à essas áreas.

Apenas uma década depois seria fundada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1966, na qual seria implementado o curso de arte dramática. A criação de um departamento próprio para o curso de teatro se deu apenas na década de 1980. No caso da dança, de forma similar, “somente na década de 1980 surgem outros cursos superiores de dança: em 1984, em Curitiba na PUC do Paraná/Fundação Teatro Guaíra; em 1985, em Campinas, na Unicamp, e no Rio de Janeiro, na Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ)”. (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006, p.91)

O surgimento de cursos superiores dedicados às artes nesse período parece refletir um momento de efervescente indagação no país, tanto no que se refere à formação do artista, quanto nas discussões das próprias linguagens artísticas. Embora, em meados do século XIX, no Brasil, já houvesse referências de caráter artístico introduzidos no ensino formal, é no século XX que o ensino das artes se consolida.

Essa discussão crescente passa a abranger tanto a formação de artistas profissionais quanto de professores especialistas licenciados, assim como a presença do ensino das linguagens artísticas na educação básica. O que se observa neste período é um movimento de valorização da arte enquanto linguagem e um esforço em direção à formalização dos processos de ensino e formação de profissionais especializados na área.

A partir da segunda metade do século XX, com o fortalecimento de uma educação através da arte, o teatro e sua dimensão pedagógica começaram a ser pensados na educação escolar de um ponto de vista que ambicionava superar as limitações de seu uso exclusivamente instrumental, isto é, como ferramenta, instrumento ou método para o ensino de conteúdos extrateatrais. (JAPIASSU, 2001 p.28)

O ensino das artes é legalmente incluído no currículo escolar da educação básica com a LDB de 1961 (lei 4.024/61), de forma não obrigatória. A obrigatoriedade da presença das artes no currículo surge quando entra em vigor a lei 5.692 de 1971, que determinou o ensino de educação artística da 5ª série do 1º grau à 3ª série do 2º grau (atuais ensino fundamental e médio) em todas as escolas brasileiras. Estabeleceu-se então a matéria designada Educação Artística, que deveria abordar de modo integrado as linguagens cênicas (teatro e dança), plástica e musical. Esse novo direcionamento da lei se configura enquanto mais um elemento que fomenta as discussões sobre o ensino de arte e a formação dos artistas no país. De acordo com Japiassu:

A publicação da lei 5.692/71 surpreendeu os estabelecimentos de ensino ao exigir o oferecimento de uma matéria (educação artística) para a qual não havia profissionais licenciados. Existiam em algumas escolas professores de música, arte dramática, dança e artes plásticas, que, embora dominassem a especificidade de cada uma dessas formas de expressão artística, geralmente eram artistas, sem formação pedagógica. (JAPIASSU, 2001. p.64)

Todos esses fatores contribuíram diretamente para o fomento das discussões a respeito das artes no país durante esse período. Além disso, as reflexões sobre a arte e seu ensino no século XX tiveram grandes confluências com o desenvolvimento de vários campos da ciência como a crítica de arte, a filosofia, a antropologia, a psicologia, a psicanálise, a psicopedagogia e outras tendências inovadoras no ensino das linguagens artísticas. O século XX também trouxe questionamentos que envolviam o próprio fazer em arte. Novos modos de produção no campo das artes surgem tanto com a especialização das disciplinas artísticas, quanto a expansão das fronteiras entre elas.

As linguagens artísticas foram se especializando por seus agenciamentos específicos no final do século XIX. Como, por exemplo, as artes visuais com o desdobramento dessa disciplina por categorias bem definidas tais como o desenho, gravura, escultura e arquitetura. Além das especializações das linguagens, houve posteriormente uma expansão no cruzamento de procedimentos entre diferentes campos do conhecimento que atingem seu auge

no século XXI, por exemplo, aquilo que antes era considerado “teatro” ou “dança” se flexibiliza.

O campo da dança contemporânea, por exemplo, se especializa numa multiplicidade de abordagens artísticas com um “avanço considerado no século XX com o crescimento da colaboração de diversos campos do conhecimento, além do interesse por práticas somáticas e artigos especializados do meio acadêmico” (LOUPPE, 2004, p.8). Além dos aprofundamentos dessa linguagem artística em abordagens diversas, de modo poético e crítico, o fluxo de procedimentos artísticos entre diferentes campos do conhecimento como o teatro, música, artes visuais, por exemplo, bem como diversos modos de apresentação, por meio de instalações, performances e espetáculos multimídias, colaboraram para a expansão dessa linguagem artística. Na metade do século XX, as fronteiras entre as disciplinas artísticas foram se entrecruzando de forma intensa com outras linguagens. Como, por exemplo, com a proposta pluridisciplinar da ação *Untitled Event* criada pela iniciativa do músico John Cage, acompanhado do bailarino Merce Cunningham e pelo artista visual Rauschenberg.

No teatro observamos também um processo de expansão da linguagem, que propõe, de maneira direta ou indireta, o desenvolvimento de novas metodologias de criação artística. A influência das artes visuais, música, dança e os novos dispositivos tecnológicos como uso de projeções passaram a transformar tanto a linguagem artística teatral como os processos criativos. Em diálogo com esses novos dispositivos, cria-se uma gama diversa de possibilidades de criação cênica, que passam a coexistir e a tencionar aquelas já existentes. Esse processo de transformação, tensão, criação e composição modifica a cena teatral, que progressivamente vai tornando-se

(...) uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede do hipertexto, na plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela performance, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem. (COHEN, 2004. p. XXIV)

Esse intercâmbio de linguagens e procedimentos de criação artística contribui para a criação de novas formas de composição dentro de cada uma delas e também para o esmorecimento das fronteiras que as separam. Porém, ao mesmo tempo em que as fronteiras estão cada vez mais móveis, há especificidades entre

as linguagens artísticas – como da dança e do teatro. A contaminação entre os procedimentos espaço temporais de cada uma delas ressignifica formatos e procedimentos artísticos anteriormente definidos como pertencentes à natureza específica desses campos.

Na medida em que determinadas características da obra artística já não estão mais subentendidas, o processo de criação encontra à frente um leque muito maior de possibilidades. Nesse contexto, criar uma obra pode envolver além do uso de recursos já conhecidos pelo artista, frutos de sua experiência, como processos de adaptação, de readaptação, de combinação de recursos e métodos aparentemente distintos entre si e também a idealização de novos recursos metodológicos.

A criação de obras artísticas passa a ser cada vez mais vista a partir de seu aspecto processual, de uma construção que envolve a combinação de recursos metodológicos e estéticos selecionados pelo artista. Essa construção leva em consideração uma série de aspectos relacionados às especificidades dessa nova obra artística em processo, como o tempo e o espaço de sua criação, suas implicações políticas, econômicas, sociais, culturais, sua relação com o espectador, dentre outros.

Observadas a partir dessas características, podemos dizer que a cada nova criação, o artista, apesar de seu arcabouço de técnicas e experiências anteriores, opera, em certa medida, no campo da incerteza e do novo. Diante de todas as possíveis imprevisibilidades do percurso criativo “(...) o artista também enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento.” (SALLES, 2013, p.21).

Desse modo, podemos observar o processo de criação como algo dinâmico, que precisa ser reinventado constantemente e que, ao mesmo tempo, é permeável a interferências externas e internas que acabam por mudar o rumo da criação. Nesse contexto, a ideia de obra vai sendo flexibilizada e o conceito de processo ou de obra em processo passa a fazer parte do vocabulário dos artistas de maneira mais recorrente. Esse processo produziria versões da obra, que se estabelecem a cada nova decisão tomada pelo artista ou a cada interferência sofrida.

O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. (SALLES, 2013, p.35).

Essa visão da criação artística a partir de seu aspecto processual, de um jogo não estabelecido a priori e composto por estabilidades e instabilidades, tem influência direta no ensino artístico. Observamos que muito comumente artistas criadores atuam também em processos de ensino relacionados às suas linguagens artísticas específicas. Vemos, por exemplo, muitos dançarinos e coreógrafos que ministram cursos de dança, assim como atores, diretores e encenadores que ministram cursos de teatro. Esse aspecto prático, por si só, já sinaliza uma imbricação entre criação artística e ensino artístico e aponta outras possíveis interpenetrações entre pensamentos e recursos metodológicos de ambos os campos, ainda que indiretamente.

Na medida em que o artista é responsável pela condução de um processo de ensino em sua área, ele o faz levando em consideração seus próprios parâmetros, crenças e convicções acerca de seu ofício, ou seja, ele carrega consigo o seu ponto de vista sobre o seu trabalho. Esses parâmetros ou pontos de vista estão intimamente ligados à experiência artística individual, à formação, assim como à época e às discussões que permeiam a linguagem artística em que atua. Todos esses aspectos vão influenciar a escolha de procedimentos metodológicos para a condução de seus processos artísticos e de ensino e se somarão às informações trazidas pelos alunos e às experiências vividas em sala de aula. Sendo assim, podemos dizer que se as visões sobre a arte se modificam ao longo do tempo, a formação do artista e os cursos de arte em geral também se modificam.

Os pensamentos acerca do ensino artístico de uma época acompanham determinadas visões de dança e teatro presentes nessa mesma época, ou seja, quando novos artistas estão em processo de formação, estes processos se darão em relação aos paradigmas e visões de arte existentes no momento de sua formação.

Quando essas linguagens se modificam, a formação de artistas também se transforma, de acordo com Josette Féral² (2009), “é quando a visão de teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responde a essa nova visão” (p.256). Do ponto de vista do ensino, o surgimento de novos paradigmas na arte modifica não só as premissas estéticas que são ensinadas, mas os próprios modos de como se ensina e como se aprende.

A relação entre arte, pesquisa e ensino está assim imbricada. Por exemplo, desde o início do século XX, a pedagogia no teatro vem sendo um dos modos de renovação da cena teatral, com as iniciativas dos diretores e encenadores teatrais Constantin Stanislaviski³ (1863 – 1968), Vsevolod Emilevitch Meyerhold⁴ (1874 - 1940), Jerzy Grotowski⁵ (1933 - 1999) e Eugenio Barba⁶ (1936 -), por exemplo. “Na história do teatro no século XX, os encenadores foram necessariamente pedagogos, pois eram novas ‘figuras’ que chegavam ao espaço teatral” (VALLIN, 2011, p.196).

Nessa relação, diversos coreógrafos, bailarinos e professores de dança também influenciaram modos artísticos de fazer nesse campo, transformando abordagens de criação e ensino nas artes cênicas, como as propostas de Jean Georges Noverre⁷ (1727-1809), Michel Fokine⁸ (1880-1942), Merce Cunningham⁹

² Josette Féral é teórica e professora na Escola Superior de Teatro da Universidade do Quebec, Montreal desde 1981.

³ Ator, diretor e professor russo. Conhecido por suas pesquisas e experimentações no campo da atuação teatral, que abriram as portas para um novo pensamento na área. Seus livros e escritos são mundialmente conhecidos e influenciaram várias gerações de atores e artistas teatrais.

⁴ Ator e diretor russo. Trabalhou com Stanislaviski no Teatro de Arte de Moscou. É conhecido pelo seu trabalho de experimentação no campo da encenação teatral, e pela concepção da chamada biodinâmica.

⁵ Professor e encenador polonês. Seu trabalho mais conhecido é intitulado “Em busca de um Teatro Pobre” (1968).

⁶ Autor, diretor e pesquisador italiano. Grande difusor da obra de Jerzy Grotowski. Fundador do Odin Theater e criador da Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA).

⁷ A obra de Noverre “Lettres sur la danse” (1760) exprime um conjunto concepções teóricas e críticas da dança vigente em seu tempo, apresentando características dramáticas a partir do que chamou de “balé de ação”.

⁸ O coreógrafo russo Michel Fokine propôs uma ideia de unidade de concepção interpretativa gerando ecos no entendimento de dramaturgia como ação.

⁹ O coreógrafo americano Merce Cunningham trouxe novos entendimentos acerca do espaço na dança moderna, na primeira metade do século XX, trabalhando o espaço em sua multidirecionalidade sem hierarquia de um centro.

(1919-2009), Martha Graham¹⁰ (1894-1991), Rudolf Laban¹¹ (1879-1958), Pina Bausch¹² (1940-2009) e tantos outros artistas que investigaram o corpo em movimento relacionado a questões espaciais e temporais. No Brasil, destacamos ainda a coreógrafa e educadora Maria Duschenes¹³ (1922-2014) e o brasileiro Klaus Vianna¹⁴ (1928-1992).

Observamos com os experimentos conduzidos por esses artistas que os processos pedagógicos passam a abrir espaço para a descoberta de elementos não previstos anteriormente, vemos que “os experimentos conduzidos por esses encenadores-pedagogos exploraram a busca do incerto, do desconhecido”, como afirma Féral (2009, p.255). Trata-se de uma concepção pedagógica que está mais próxima de um ensinar a descobrir ou ensinar a pesquisar, do que efetivamente mostrar como deve-se fazer, na medida em que esse aspecto implica todos os integrantes, componentes e elementos que agirão nesse processo.

Sendo assim, por mais que artistas e professores tragam consigo seus conhecimentos e experiências específicas dentro da linguagem artística trabalhada, assim como projetos e planos prévios, passa-se a valorizar a criação de espaços porosos dentro dos processos de formação que permitem a descoberta de novos caminhos, assim como a absorção e a readequação a partir das imprevisibilidades e *acidentes de percurso*. O processo passa a ser um elemento preponderante na criação artística, e cada vez mais presente e significativo na obra, sendo, em alguns casos, ainda mais relevante do que esta. O pensamento pedagógico passa a dialogar com os mesmos preceitos, constituindo uma pedagogia em processo, permeada pelo imprevisível e pelo inacabado, em constante transformação.

¹⁰ Bailarina, coreógrafa e professora estadunidense que revolucionou a dança moderna no século XX.

¹¹ Coreógrafo que também teve um papel fundamental em dança ao desenvolver e sistematizar seus estudos sobre fluxo, tempo, peso e espaço, no seu sistema de linguagem do movimento denominado Laban Movement Analysis (LMA).

¹² Em seus trabalhos em dança-teatro desenvolve princípios autorais de composição, com processos de criação baseados em perguntas e temas para os atores-bailarinos.

¹³ Coreógrafa, professora e dançarina húngara que trouxe grande contribuição para a dança brasileira principalmente na relação entre dança e educação.

¹⁴ Bailarino, coreógrafo e professor de grande referência no Brasil. Klaus expandiu o trabalho sobre a percepção das tensões musculares sobre a movimentação, em não buscar passos estabelecidos de antemão.

“O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido” (SALLES, 2017, p.22). O fato do ensino estar diretamente vinculado à pesquisa e à criação, faz com que esse apresente característica de constante transformação, tanto no que concerne à linguagem artística, quanto às ações pedagógicas do artista professor pesquisador.

A relação professor/artista/pesquisador está imbricada num ensino desenvolvido pela perspectiva de uma prática artística. Todas as informações e experiências de um artista intervêm nessa relação. O ensino praticado pelo artista está implicado às suas pesquisas teórico práticas, às suas criações permeadas por uma reflexão crítica, histórica e contextualizada não apenas de seus processos criativos, mas também das visões de mundo desse corpo que produz sua arte.

Por exemplo, nos processos colaborativos da diretora francesa Ariane Mnouchkine do Théâtre du Soleil, “tudo se faz na pesquisa” (Béatrice Picon-Vallin, 2011, p.200)¹⁵. As pesquisas teórico-práticas que o artista realiza acabam por direcionar seus processos de criação transformando também o conteúdo e o modo de sua abordagem pedagógica.

Neste contexto, pensar acerca da pedagogia das artes no teatro e na dança implica o artista-pesquisador em seu fazer artístico, o ensino e a pesquisa - atividades que se entrelaçam em um vai-e-vem, no qual uma atividade alimenta a outra por meio da troca com o outro, numa pedagogia prática, processual e relacional.

Se o ensino artístico envolve a criação de procedimentos artísticos, isso implica a organização de um modo de fazer em artes cênicas e um plano de atividades pedagógicas práticas permeadas por imprevisibilidades, riscos e afetos. É na interação com o outro que os elementos a serem trabalhados em aula vão ser desdobrados, na experimentação coletiva que novos desafios serão disparados possibilitando o desenvolvimento de ações metodológicas e descobertas de soluções coletivas.

É importante ressaltar aqui que compactuamos com a compreensão de que existem inúmeras formas de fazer arte, assim como inúmeras visões de arte. Não

¹⁵ Entrevista realizada pelo Prof. Dr. Marcos Bulhões da Escola de Comunicações e Artes da USP, na revista Sala Preta com a Profa. Dra. Béatrice Picon-Valin, especialista em teatro do século XX e professora e diretora do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França.

pretendemos generalizar esse conceito, mas nos alinhar a um entendimento de arte que acontece de modo processual, no fazer a cada experimentação, de modo que ela se aprimore juntamente com uma pesquisa a ela imbricada e um viés político de posicionamentos em relação ao ambiente e ao seu tempo histórico. Ou seja, diferentemente de códigos a priori estabelecidos, a arte do fazer cênico vai se estabelecendo pelas lógicas e coerências que se processam pelas experiências e descobertas coletivas.

Uma reflexão abruptamente alterada

Se o processo de criação é imprevisível e entrecortado por acidentes e desvios de percurso, como dissemos anteriormente, apresentamos aqui um exemplo prático dessa reflexão: esse artigo começou a ser elaborado no final do segundo semestre de 2019 e escrito por nós, autoras desse texto, a partir de encontros e conversas. Contudo, enquanto refletíamos sobre as questões aqui colocadas, vimos a realidade cotidiana ser alterada abruptamente por um acontecimento até então desconhecido por nós: uma pandemia de escala global provocada pelo novo Coronavírus Sars-Cov 2, causador da Covid 19.

No momento atual, enquanto damos continuidade a essa reflexão, o Brasil enfrenta a pandemia com o novo Coronavírus¹⁶, além de crises políticas, econômicas, sociais e éticas. Nesse contexto, o isolamento social, adotado como um dos principais protocolos de contenção da epidemia, evidenciou a necessidade da expansão da comunicação remota e virtual, como única opção possível de mantermos relações interpessoais, profissionais e afetivas.

Observamos a suspensão das atividades presenciais em todas as instituições de ensino superior, médio e fundamental, assim como nas escolas técnicas e cursos livres. Essa impossibilidade de dar sequência às atividades programadas levou gestores, diretores, coordenadores, professores e pedagogos a uma corrida pela apropriação de novos recursos virtuais e adaptação de cursos e disciplinas a

¹⁶ No Brasil, o primeiro caso do novo Coronavírus foi confirmado em fevereiro de 2020 na cidade de São Paulo. No final de Julho de 2020 já são 2 milhões e 556.207 mil casos da doença no país com 90 mil e 212 mortes confirmadas.

um modelo remoto. Esse contexto também acelerou a expansão do ensino a distância, já em curso no Brasil desde o começo do século XX¹⁷.

É importante ressaltar a diferença entre o formato EAD de ensino a distância e o chamado ensino remoto. Ainda que existam muitas críticas e discussões em curso sobre a eficácia, a qualidade e a abrangência dos cursos EAD, é preciso apontar que este possui uma configuração estruturada de planejamento, sistemas de avaliação e organização previamente pensados para os meios digitais, enquanto o ensino remoto se desenvolve por essas mídias unicamente pela impossibilidade do encontro presencial. Muitas instituições de ensino estabeleceram aulas remotas e seus professores têm encontrado dificuldades em adequar seus cursos para esse formato.

Enquanto artistas, também nos encontramos em uma situação complicada, na medida em que todos os teatros, salas de espetáculo e de ensaios tiveram suas atividades suspensas por tempo indeterminado e qualquer tipo de encontro coletivo foi considerado potencialmente perigoso e desaconselhável.

Esse novo contexto que se apresenta nos parece incerto e imprevisível, não é possível ainda fazermos uma avaliação crítica e aprofundada acerca dos desdobramentos dessas crises que enfrentamos no Brasil¹⁸. Vivenciamos atualmente o agravamento de um desmonte em todos os setores como saúde¹⁹,

¹⁷ “Provavelmente, as primeiras experiências em Educação a Distância no Brasil tenham ficado sem registro [...] alguns acontecimentos que marcaram a história da Educação a Distância no nosso país: 1904 – o Jornal do Brasil registra, na primeira edição da seção de classificados, anúncio que oferece profissionalização por correspondência para datilógrafo [...] 1923 – um grupo liderado por Henrique Morize e Edgar Roquette-Pinto criou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro que oferecia curso de Português, Francês [...] 1962 – é fundada, em São Paulo, a Ocidental School, de origem americana, focada no campo da eletrônica [...] 1996 – é criada a Secretaria de Educação a Distância (SEED), pelo Ministério da Educação” (ALVES, 2011,p.87-88). Disponível em: http://www.abed.org.br/revistacientifica/Revista_PDF_Doc/2011/Artigo_07.pdf

¹⁸ O Brasil é epicentro do número de casos do Coronavírus no mundo, segundo matéria do site da BBC Brasil, publicada no dia 20 de maio. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52732620>. Acessado em: 02/09/2020.

Hoje (02/07/2020), já são 3.961.502 casos e 122.941mortes, segundo dados do consórcio de veículos de imprensa publicados em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml> Acessado em: 02/09/2020.

¹⁹ Como, por exemplo, o projeto de desmonte do SUS que “está sendo levado a cabo pelos militares”, embora o Brasil tenha profissionais extremamente competentes na área da saúde. No relatório sobre a pandemia, o Tribunal de Contas da União “apontou falta de diretrizes, de coordenação e de transparência. [...] A ausência de profissionais de saúde nos comitês de crise e de coordenação de operações também foi constatada”. segundo o artigo da Rede Brasil Atual, publicado em 25 de Junho de 2020.

educação²⁰, meio ambiente²¹ e cultura, em curso já há algum tempo. Esse desmonte intensifica ainda mais o processo de precarização em termos de políticas públicas, sobretudo nos setores da cultura e da educação. Uma severa desvalorização desses setores entra em marcha no governo atual²².

Nesse sentido, a construção prática de experimentações coletivas vem sendo um desafio para os artistas. Muitos artistas/professores/pesquisadores vêm encontrando maneiras de trabalho de modo virtual. Nesse âmbito observamos também uma pesquisa de linguagem em andamento, na medida em que as ações online se encontram em um espaço entre as linguagens do teatro, dança, cinema, performance, música, vídeo-arte e do audiovisual etc.

Algumas impressões em curso

Nesse novo contexto que se desenrola, nossas experiências enquanto artistas, professoras, pesquisadoras e estudantes vêm sendo alimentadas com novas percepções e desafios. Na tentativa de transposição de algumas atividades profissionais do modo presencial para o remoto - como recurso para evitar a

Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/>. Acessado em: 02/09/2020.

²⁰ Perguntado sobre o desmonte da educação pública e o favorecimento disso para empresários no setor, o sociólogo César Callegari afirma: “Não é à toa que mesmo Paulo Guedes defende a adoção de um sistema de vouchers para ser usado no sistema privado. Ele adota esse discurso privatizante em um país que depende fundamentalmente do setor público para que possamos avançar” [...] “Lamentavelmente, nós já tivemos no governo Temer cortes muito substantivos na educação, na ciência e tecnologia, na cultura, no meio ambiente... Foram reduções dramáticas, inclusive por conta das medidas aprovadas, como a emenda que congelou os gastos públicos”, segundo a matéria da Revista Carta Capital, publicada em 15 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. Acessado em: 02/09/2020.

²¹ Um exemplo: Segundo o Jornal Folha de São Paulo, de 24 de Dezembro de 2019, “No primeiro ano do que o ministro Ricardo Salles chamou de ambientalismo de resultados, o Brasil assistiu ao desmonte de órgãos de fiscalização e gestão, viu o aumento recorde de queimadas e desmatamento [...] Até 1º de setembro, o número de focos de incêndio havia batido recorde dos últimos nove anos, com 91.891 pontos de fogo”, além da gestão que afastou ONGS ambientais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml>. Acessado em: 02/09/2020.

²² O não interesse em mexer no grande capital em prol da população coloca em risco diversos setores com o risco de privatização de estatais e serviços públicos, a educação por exemplo “também está na mira do governo. Depois de realizar cortes no setor, o governo Bolsonaro apresentou uma solução [...] que tem como objetivo aproximar a iniciativa privada das universidades federais” Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/05/15/video-i-retrocessos-e-ataques-a-democracia-governo-bolsonaro-completa-500-dias> Último acesso em: 29 de Julho de 2020.

interrupção total dos nossos fazeres profissionais - algumas questões se impõem no caminho.

O primeiro grande impacto dessa transposição talvez seja o intermédio da câmera nas relações. A câmera se interpõe entre professor e aluno, entre artistas parceiros, entre diretor e ator, entre artista e espectador, entre espectador e a obra, configurando-se como um elemento mediador desse contato, antes mais imediato entre os corpos. As relações que antes se estabeleciam olho a olho, agora se estabelecem olho-câmera-olho, ou olho-tela-olho, ou ainda corpo-câmera-corpo ou corpo-tela-corpo, no qual os dispositivos eletrônicos se interpõem no caminho.

A tela, o computador, o celular e a câmera têm funcionado para nós tanto como pontes, capazes de unir indivíduos fisicamente distantes em um mesmo tempo e *espaço* (agora digital), quanto elementos limitantes das relações, impedindo o contato intercorpóreo e a percepção sutil dos elementos não-verbais da comunicação.

A percepção e o engajamento do próprio corpo no percurso das atividades também têm se alterado por meio dessa mediação da câmera. O enquadramento em “plano americano”, no qual se expõe e se vê apenas a porção superior do corpo (cabeça, ombros e peito), muitas vezes têm nos estimulado a priorizá-la em detrimento daquilo que não está sendo visto. Como se aquilo que não fosse captado pela câmera não tivesse importância, ou ainda, não existisse.

As expressões faciais e movimento de ombros, peito, braços e mãos têm sido frequentemente os meios pelos quais nos relacionamos com os outros. Situações inusitadas como indivíduos que se vestem apenas da cintura para cima na ocasião de reuniões de trabalho remotas e, por descuido, acabam movimentando-se, permitindo que a câmera mostre suas roupas íntimas, têm viralizado nas redes atualmente. Essas situações revelam a nossa desajeitada tentativa de nos relacionar com esses dispositivos em ambientes até então estranhos a nós. Contudo, evidenciam também a importância que contatos físicos e a presença física na construção das nossas relações interpessoais e das nossas comunicações e expressões artísticas possuem. E como a qualidade dessa presença determina aspectos das próprias relações.

Nas reuniões online do CEPECA, por exemplo, contamos com a participação de pesquisadores que se reaproximaram do grupo nesse momento de isolamento

social e também de integrantes novos, que estão tendo o seu primeiro contato com as nossas atividades por meio remoto. Com algumas dessas pessoas nós nunca nos reunimos presencialmente e, portanto, só conhecemos *da cintura para cima*. Pelo intermédio da câmera, a partir daquilo que é possível ver na tela. Não sabemos qual a altura dessa pessoa, como movimenta o seu corpo, como se expressam pernas e pés, em que velocidade caminha pelo espaço. Não conhecemos o cheiro de suas peles e nem detalhes das suas expressões faciais.

A câmera se impõe a nós, limitando aquilo que podemos ver, ouvir e sentir, mas oferecendo-nos também algum controle daquilo que desejamos permitir ao outro ver, ouvir e sentir. Permite que façamos uma espécie de edição de nós mesmos.

Em uma sala de aula de teatro, por exemplo, que comumente não possui espelhos, o aluno trabalha a sua percepção subjetiva de si. A escuta, a percepção corporal, a conexão estabelecida com os colegas, a resposta dos outros em relação aquilo que se faz, todas essas características compõem um conjunto de informações que se agregam ao processo de construção ou reformulação da percepção que o aluno tem sobre aquilo que faz durante as aulas presenciais. No contexto de uma aula remota, a câmera invade esse processo, oferecendo ao indivíduo uma visão imagética pronta daquilo que ele faz enquanto faz. Isso permite com que ele edite a sua própria imagem, antes mesmo de compartilhá-la e vivenciá-la coletivamente.

Quando pensamos no âmbito das aulas remotas, muitas outras questões se apresentam, como, por exemplo, a recusa por parte dos alunos de ativar a câmera. Esse tem sido um relato muito comum entre professores e professoras do ensino básico, que afirmam que os alunos, com frequência, mantêm as suas câmeras desligadas a despeito da insistência para que façam o contrário. Desse modo o professor é visto pelos alunos, mas o aluno não é visto pelo professor, o que provoca uma relação ainda mais desequilibrada na situação da aula. Essa situação, por exemplo, seria impossível no contexto de uma aula presencial: ou aluno e professor se encontram juntos no mesmo ambiente, compartilhando da presença dos corpos um do outro, ou não.

Sobre essa questão, podemos pensar que a presença física pressupõe uma certa vulnerabilidade perante o outro, na medida em que o nosso corpo fala por si

só e muitas vezes em dissonância com as nossas palavras. Na situação de reunião remota, a vulnerabilidade, proposta pela presença física diante do outro, deixa de ser um acordo coletivo, permitindo que alguns possam presenciar a aula sem serem vistos, como se espiassem por um buraco na parede de uma sala de aula.

Desse modo, os recursos dos aplicativos de reuniões online permitem que alguns optem por serem vistos e ouvidos, por serem ouvidos sem serem vistos ou por ouvir e ver sem ser visto nem ouvido. Diante dessas possibilidades, a escolha das opções de participação passa a ser um novo acordo entre professor e alunos, entre alunos e instituição, entre artistas e espectadores, que precisa ser re combinado a cada nova situação.

Outras questões poderiam ser ainda citadas, como as dificuldades com a conexão de internet, que pode ser instável ou interromper a atividade abruptamente, a intervenção de indivíduos externos, como pais, irmãos e familiares, a intervenção de barulhos dos ambientes que vazam pelo microfone dos participantes, a sobreposição entre o público e privado.

Quando nos referimos a um grupo de pessoas reunidas virtualmente, podemos perceber que as conexões de internet de cada indivíduo podem ter velocidades variadas. Isso se dá por uma série de fatores que vão desde sua localização geográfica até as características específicas de seu plano de internet ou do dispositivo ou aplicativo ao qual está conectada. Essa diferença da velocidade de propagação e recepção das informações provoca um desequilíbrio na noção de tempo-ritmo e uma grande dificuldade no trabalho com exercícios rítmicos, porque a velocidade com que o som chega em seu parceiro de cena ou aluno, não é mais a velocidade do som em propagação no ar em determinado espaço compartilhado, mas sim velocidade da conexão de internet para cada um. Ou seja, em uma reunião online, cada indivíduo pode receber a informação (auditiva e visual) em tempos diferentes uns dos outros.

Além disso, o próprio espaço da criação artística remota parece carregar um tempo comprimido e instantâneo, implicado na temporalidade das *lives*. É preciso levar em consideração também que são criações baseadas nas ferramentas disponíveis oferecidas por diferentes aplicativos de vídeos.

Ademais, o espaço restrito ao enquadramento de uma tela parece conduzir o corpo a uma comunicação limitada de espaços. Nesse sentido, a percepção

corporal de si mesmo e em relação ao outro também se modificam pela mediação de uma câmera e de ferramentas virtuais para a criação e para o ensino. Os elementos interdependentes corpo, espaço e tempo, fundamentais para a dança e para o teatro, são alterados nessa comunicação mediada.

Assim, pensar o ensino no campo das artes cênicas atualmente parece implicar cada vez mais uma forte relação entre tecnologia e aprendizado, que por sua vez intervém também no processo cênico do artista. O lugar onde se ensaia, ensina e aprende de modo virtual, altera processos artísticos pedagógicos anteriormente praticados em salas, estúdios e laboratórios, assim como no desenvolvimento da cena e no trabalho do professor artista pesquisador.

Indagações para o Pós-pandemia

Para finalizar essa breve reflexão sobre nossa visão acerca do ensino em dança e teatro, sobretudo no que concerne ao momento atual, compartilhamos aqui algumas perguntas que surgiram e que seguem surgindo para nós enquanto artistas, pesquisadoras e professoras da área.

Convidamos então o leitor a compartilhar conosco dessas perguntas e elaborar as suas próprias nessa caminhada que nos encontramos:

A resistência para continuar existindo teatro e dança sairá da sala de espetáculo, da sala de casa e irá para as ruas?

Quando os teatros voltarão a abrir? Estaremos seguros no teatro? Qual a medida de segurança e controle no teatro?

O lugar seguro e controlado da sala de espetáculo ou do teatro intervém no fazer artístico?

Quando essa situação de exceção estiver regularizada e os teatros voltarem a funcionar com segurança, será que essas linguagens remotas ainda farão sentido?

Quais recursos tecnológicos serão incorporados na nossa rotina?

Estaremos seguros dentro das salas de aula?

A segurança epidemiológica na escola continuará também dependendo da classe social do aluno?

Será que o uso de dispositivos tecnológicos via internet como uma solução para a educação e para a cultura no contexto do isolamento social se configura e se configurou como uma real solução diante do fato de que, devido à desigualdade social em nosso país, nem todos podem ter acesso à essas tecnologias?

Diante de alguns contextos nos quais a aula remota se mostra mais barata, ou menos custosa do que a presencial, será que a relação presencial vai se tornar um privilégio? Precisaremos batalhar por ela?

O crescimento do ensino a distância ou via virtual pode configurar uma privatização do ensino?

Precisaremos futuramente defender a importância da presença física em salas de aula e salas de espetáculo?

Como aproveitar esse momento para impulsionar as discussões acerca das condições de trabalho de artistas e trabalhadores da cultura?

Será que as relações remotas vão intensificar a precarização do trabalho, na medida em que elas intensificam a perda das distinções entre espaços privado e público?

O teatro remoto/ teatro digital ou teatro em tela veio para ficar?

Será que a praticidade de realizar atividades remotas em comparação com a dificuldade dos deslocamentos na malha urbana das grandes cidades vai ocasionar uma diminuição da presença de espectadores nos teatros?

Como os pequenos teatros, estúdios e centros culturais privados e públicos vão conseguir se manter nesse período de calamidade pública e recessão?

Como a educação no nosso país irá se desenvolver nesse período de pandemia e crises com a PEC do Teto de Gastos que congela os recursos e investimentos públicos do orçamento da união, durante 20 anos?

Será que o aumento do uso de câmeras e de reuniões virtuais pode, de algum modo, acentuar um movimento já existente (sobretudo nas redes sociais) de valorização de uma imagem e experiência virtual em detrimento de uma experiência concreta, ou presencial?

Será que a exposição contínua a telas e à dispositivos eletrônicos com acesso às redes de internet trará consequências para a nossa cognição, capacidade de atenção, apreensão do mundo e das nossas experiências?

REFERÊNCIAS:

- ALVES, Lucineia. **Educação a distância: conceitos e história no Brasil e no mundo**. Revista Associação Brasileira de Educação a Distância. Vol.10, 2011, pp. 83-92.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia: Entrevista com Josette Féral**. IN. Revista Sala Preta. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, Vol.9, USP: São Paulo, 2009, pp. 255-267.
- JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papirus, 2001.
- LOUPPE, Laurence. Avant-Propos Émergence Des Corps Critiques. In: **Poétique de la danse contemporaine: la suite**. Bruxelles: Contredanse, 2004.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico: Entrevista com Béatrice Picon-Vallin**. IN. Revista Sala Preta do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, Vol. 11, USP: São Paulo, 2011, pp. 193-211.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência formação do artista da dança**. Campinas: Papirus, 2006.
- “Casos e mortes por coronavírus no Brasil em 2 de setembro, segundo consórcio de veículos de imprensa (atualização das 13h)”. Jornal: **G1 Globo**. Data: 02 de setembro de 2020. Disponível em:
<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em 2 de setembro de 2020
- “Falta de comando federal é parte do desmonte do SUS, ocupado por militares e ‘amigos’”. Jornal: **Rede Brasil Atual**. Data: 25/06/2020. Disponível em:
<https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/>
Acesso em 26 de agosto de 2020

“O projeto é o desmonte da educação pública” Entrevista com César Callegari.

Carta Capital. Data: 15 de maio de 2019. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/> Acesso em 29 de agosto de 2020.

“Salles muda política ambiental do Brasil e provoca desmonte” Jornal: **Folha de**

São Paulo. Data: 24 de dezembro de 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml>. Acesso em 29 de agosto de 2020.



**CORPOS EMERGENTES –
UMA RELAÇÃO ENTRE
ARTE E VIDA**

Por
Flávia Fernandes do Couto
Lara Pinheiro Vieira

Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir da sua própria experiência?

Sylvie Fortin

Somos artistas da cena e compartilharemos alguns procedimentos de construção do corpo cênico e entrelaçamentos entre nossas práticas. Dentro das vivências e processos de auto-percepção das intérpretes-criadoras, privilegamos, nas práticas cênicas, as experiências que nos conectam com as relações entre arte e vida e nossa ancestralidade.

Nossas escolhas, desde os procedimentos de construção do corpo e a criação cênica, são ancoradas na auto-percepção de estar sempre no local da experiência, de um corpo processual em constante mutação, naquilo que nos atravessa na vida e na arte.

E a experiência?

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*; mais além *peraô*, passar através; *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência, ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "*ex-iste*" de uma forma sempre singular, finita, imanente e contingente. (LARROSA, 2004, p. 161-162).

E o corpo em ato de experiência?

O corpo ao vivenciar uma prática é atravessado no processo de criação por uma multiplicidade de sensações, que conduzem sua autopercepção e a sua relação com o meio, que fazem emergir memórias de cada corpo.

Cada corpo tem sua história e esse fator torna o corpo singular, modifica a postura, o pensamento e as escolhas, enfim a forma que cada bailarino se relaciona consigo, com o outro, com o espaço e tudo mais que o envolve refletirá em seus movimentos internos e externos, psíquicos e físicos, mas seja em uma mudança, as suas ações se transformam, se "re-signo-i-fic-ando" o tempo inteiro em quantidade, qualidade e intensidade. (GODARD, 2002, p. 6)

Nos procedimentos da construção do corpo cênico, a autopercepção nos conduz a múltiplas escolhas dentro dos processos de criação e pesquisa para além das práticas convencionais, como viajar para lugares distintos, fazer leituras, participar de rituais, ver exposições, imersões na natureza, meditações e contato com diferentes expressões artísticas e teatralidades de outras culturas.

Nesse sentido, nossas práticas cênicas são ferramentas que nos conduzem a camadas mais profundas da criação e nesses atravessamentos entre arte e vida, são afloradas nossas limitações e potências na cena. Assim nossa criação parte do sujeito e não de um texto dramático, se ampliando para outras modalidades cênicas, que se configuram como escrituras cênicas e performances experimentais, que se abrem para um território não teatral, mas da teatralidade.

Ao insistir na teatralidade como prática, reafirmo sua condição de fato, de atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. A palavra prática tem também uma dívida com a definição deste termo por Julia Kristeva. Ao transpor o termo para outro contexto e disciplina, a denominação 'práticas cênicas' tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas - incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral - como as performances, ações cidadãs e rituais. (DIÉGUEZ. 2011, p.15).

Assim, essas práticas entre arte e vida nos colocam num lugar da experiência de nossas próprias inquietações, num espaço liminar, da exploração, de reconstrução de nossas percepções, que vão além da lógica dos treinamentos, de um acúmulo de aprendizados, ou técnicas. Esse espaço de experimentação, de um corpo processual, atravessado por sensações, que desconstrói seus condicionamentos e molaridades¹, é um lugar de fluxo contínuo de transformações. Essa travessia vertiginosa, esse ultrapassar-se, invoca coragem, arriscar-se, desapegar de zonas de muita certeza, muito construídas, congeladas, para lançar-se ao risco. Risco e travessia são significados presentes na raiz da palavra experiência, permitindo, assim, ir além do conhecido, que é o ato de experimentação e a descoberta do novo, que é o que nos interessa investigar com prática em nossos tempos atuais.

¹ “Os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou segundo um modelo molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referenda. A ordem molecular, ao contrário, e a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada de "transversalidade" (GUATTARI e ROLNIK, 1999, p. 321)

Irritação, colisão das estruturas, desestabilização da percepção e de si mesmo [...] provocam um estado de crise, que parece ser uma estratégia muito mais apropriada para o tempo presente (FICHTER LICHTER in BOROWSKI et SUGIERA, 2007, p. 27)

O corpo em constante processo de experimentação nos aproxima da teatralidade sem órgãos de Artaud, que propunha devolver ao homem o contato com suas pulsões de vida e morte, com seus desejos, desengrenando esse organismo viciado da máquina social, de comportamentos estratificados. A proposição era devolver ao homem o contato com seus afetos e sua singularidade.

O corpo é programado e organizado em função de uma ordem social, a qual está engrenado. A civilização se alicerça em um projeto de dominação da natureza, os “dispositivos disciplinares”, segundo Foucault se impõem sobre os nossos afetos, tornando o corpo funcional, transformando as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho. “A liberação das reações automáticas e dos condicionamentos orgânicos fabricados pelo poder é a condição para qualquer “revolução”. (FOUCAULT apud QUILICI, 2004 pg. 24). Os condicionamentos se impõem sobre os afetos transformando o homem em um corpo dócil, adaptado e funcional. O Corpo sem Órgãos (CsO) é a busca desse corpo engendrado em si próprio, em seus desejos e apartado da máquina social. Esse ideal do pensamento de Artaud de reconectar o intérprete com suas pulsões de vida e morte, é um ato de se colocar em experiência, de ser atravessado, de entrar em contato com seu corpo afetivo e intensidades camufladas pelo convívio social.

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a imensidão inteira dentro de si não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se vazado, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas. (QUILICI, 2004, p. 198)

Cassiano Quilici, fundamentado no conceito de CsO de Artaud, fala mais desse corpo em estado de experiência, reconhece-o como zona instável e parcialmente conhecida, onde se vivencia fluxos de dissoluções e aparições, do esvaziar de automatismos e de descobertas. No nosso processo de criação nos identificamos com o lugar da experiência, seus atravessamentos e transmutações.

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a

realidade.

Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira.² (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 197)

O corpo individual ao reconectar-se com a memória coletiva de seus povos e heranças culturais, irrompe suas fronteiras, sua identidade fechada em si mesma, se colocando no estado de religar-se com sua ancestralidade, que contém toda uma imensidão de experiências entre arte e vida.

Assim, dentro de uma perspectiva autoetnográfica com foco na experiência dos procedimentos do corpo cênico, compartilharemos nossas práticas como pesquisadoras da arte da cena, e o que elas reverberam em nossos corpos.

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 83).

Neste momento dividiremos nossa escrita feita a quatro mãos para compartilhar o mergulho individual de cada artista nas suas respectivas experiências de preparação do corpo cênico. No final deste texto voltamos às quatro mãos para refletirmos sobre nosso entrelaçamento da vida e arte. Iniciaremos com a experiência de Flávia Couto e a seguir de Lara Dau Vieira.

As experiências de práticas pessoais

Práticas da dança flamenca, fundamentos e desdobramentos criativos

Eu, Flavia Couto realizo meus estudos da dança flamenca desde 2013, me aprimorando em diversos *palos*, que são variações de estilos da dança, dados pelo compasso, acentuação, melodia e letra musical. Alguns são festivos, folclóricos, outros tristes, densos, compondo toda a pluralidade da herança multicultural flamenca.

² Artaud apud Quilici, 2004, p. 197. Artaud em Conferência no Vieux-Colombier a 13.01.1947. Retomado em palestra proferida no evento “Vestígios do Butoh”, em homenagem ao artista Takao Kusuno. Sesc/Consolação, 2/09/2003.

Em 2016, dando continuidade a prática da dança, comecei um processo de experimentação de corporeidades flamencas que foram sendo transformados em textos corporais do espetáculo teatral *Anaïs Nin à flor da pele*. (Trechos do espetáculo: <https://youtu.be/Udzex5vG1Y4>)

Assim, discorrerei sobre o processo de experimentação de corporeidades flamencas e sua tessitura na cena, bem como a continuidade das práticas e estudos do flamenco em épocas de pandemia. Mas antes disso é importante contextualizar historicamente, um pouco desse legado, para compreender as reverberações nas práticas cênicas e dentro de uma perspectiva de pesquisa autoetnográfica.

Como pesquisadora do corpo, a opção pelo flamenco como caminho de criação e das práticas cênicas se dá como escolha política além de estética. Ao vivenciar corporeidades flamencas a experiência se dá na transversalidade com um legado cultural da resiliência.

A herança ancestral do flamenco está em diversos povos, entre eles principalmente os *gitanos*, que acreditavam ser povos oriundos do Egito, daí surge o nome, mas vieram da Índia. Muitos deles em movimentos migratórios vieram a Andaluzia em situação de extrema pobreza, de escravidão e exílio. Foram explorados, marginalizados, perseguidos pela monarquia cristã.

A perseguição ao povo *gitano* foi iniciada em 1499, conforme lei promulgada pelos Reyes Católicos nesse ano, que subjugava o povo cigano a se adaptar a uma vida escrava e de servidão, arrumando um comércio legal, ou senhores, que os acolhessem em troca de trabalho para que pudessem ter direito a permanecerem no território. Caso fossem pegos em grupo, circulando pelo território, sem um senhor ou trabalho, deveriam ser castigados com 100 chibatadas e o exílio, e se pegos por uma segunda vez com o exílio permanente e teriam suas orelhas cortadas. A violenta perseguição e genocídio dos *gitanos* marcaram a desintegração de sua identidade pessoal e coletiva. Assim, o flamenco nasce como manifestação artística de resistência desses povos contra a opressão e relações de subalternização.

O laboratório de corporeidades a partir dessa manifestação cultural acessa a herança ancestral de um povo e dá voz a um corpo de luta, de uma arte que resiste e que permanece viva até hoje. O corpo flamenco não é dócil, é um corpo que extravasa sua dor, a opressão sofrida e reage a ela com a mesma violência que foi afetado. Seus movimentos são intensos, violentos, se manifestam em estado de êxtase, de resistência contra formas de dominação e de poder.

O corpo flamenco conta histórias de dor, opressão, de revolução, as suas letras são testemunhos e memória imaterial. A experimentação do flamenco visa investigar no corpo as suas conexões entre som, ritmo, memória e oralidade, dando vazão a essas corporeidades de uma expressão autêntica e afetiva, que resiste contra os silenciamentos que foram impostos aos povos que o criaram: mouros, judeus, andaluzes e principalmente *gitanos*. O *antigitanismo* (GARCÉS, 2016) pode ser colocado como consequência da colonialidade do poder, saber e ser (QUIJANO, 2005) marcado pela destituição dos modos de ser, epistemicídios dos saberes e relações de subalternização, perseguições e racialização que se impôs ao povo *gitano*. O flamenco surge com uma expressão cultural de libertação, nascido desse cruzamento de culturas e povos, na luta contra hegemonias e contra o extermínio de suas raízes culturais e ancestrais.

O flamenco também se assume um marco sociológico, revelando resistências políticas e descontentamento de povos reprimidos que, por meio de suas manifestações artísticas e costumes, exprimem suas angústias e revoltas frente às classes dominantes (GRIMALDOS, 2010, p.69).

O percurso histórico do flamenco elucida o caráter de resistência, insurgente e libertário, esse extravasar no máximo da potência do corpo, o êxtase da dança como expurgo de qualquer forma de opressão.

Dentro dessa contextualização histórica e social do flamenco é que foram privilegiados alguns procedimentos de trabalho a partir desse estudo: a sonoridade integrada ao corpo, o corpo como narrativa de histórias e os estados de êxtase de suas corporeidades insurgentes.

Nessa perspectiva foram recortadas algumas práticas e experimentações do flamenco que compuseram as escrituras do corpo que integraram o espetáculo solo “*Anaïs Nin à flor da pele*”.

O potencial que o corpo, enquanto sujeito, tem de construir narrativas, contar histórias, de transgredir e brincar, é nítido nas tradições da oralidade. O flamenco como expressão artística integra o corpo individual às memórias coletivas, heranças ancestrais, revelando seus traumas e potencialidades. A relação do intérprete com o próprio material de pesquisa constrói e ressignifica as escrituras corporais derivadas de suas práticas, desvelando suas próprias memórias e suas singularidades.

Nas práticas observo que a experimentação contínua dos movimentos corporais dentro das estruturas rítmicas de cada *palo*, constroem movimentações

novas, conectadas com a minha singularidade como intérprete, mas ancoradas no material de estudo, que tem como fundamento o corpo flamenco.

A repetição rítmica na estrutura do *palo*, mas dentro de um movimento improvisado, possibilita a emergência em cada corpo de suas memórias³. Assim, podemos falar de memória como pessoal, ancestral, social, arquivos do próprio corpo e trajetória artística.

Uma das experimentações realizadas foi a fricção de escrituras corporais, surgidas a partir do laboratório de corporeidades flamencas, com trechos de textos selecionados dos diários de Anaïs Nin, no espetáculo “Anais Nin à flor da pele”. Essa tensão entre textualidades corporais e da palavra resignificam os textos da cena, criando outras camadas e corporeidades aos testemunhos de Anaïs Nin nos diários. Essa fricção dos textos do corpo e da palavra modificava-os reciprocamente, tanto espacialmente, quanto na atmosfera e ritmo.

Às vezes um movimento se modificava em amplitude, em direção, às vezes em suas dinâmicas, ora os movimentos mais vigorosos e densos atingiam uma sutileza, por vezes o contrário se manifestava. O mesmo também acontecia com o texto, que ganhava novas nuances, contornos ao ser alquimizado com o material corporal-sonoro, presente nas corporeidades flamencas. Essa alquimia texto e corpo construía novos significados e textos da cena, que integravam a experiência sonora, corporal e textual no corpo.



Imagem 1. Foto de trecho do ensaio aberto de *Anaïs Nin à flor da pele*, no Théâtre Le Regard du Cygne – Paris 2017. Foto de Joseph Karadeniz.

³ Em workshop com a atriz Ana Correa do grupo multicultural Yuyachkani, ela atribuiu à memória diversas subdivisões, que ela chama de nossas heranças e nos abarcam na nossa construção de sujeito: a memória familiar ou ancestral, a memória social, a memória do próprio corpo (cicatrices internas e externas) e a memória artística.

Outra experimentação que realizei foi o de realizar o laboratório de uma hora de repetição de diversas corporeidades, de maneira improvisada. A partir dessa ativação da memória dessas corporeidades, o texto dos diários era experimentado, com o corpo aquecido, para a partir disso improvisar a movimentação, já com materialidades e alguns objetos da peça. Diversas cenas foram sendo compostas nessa dinâmica de aquecimento do corpo nas corporeidades e improvisação com as materialidades e textos da cena. Uma delas é a cena da máquina de escrever, onde a ação física é de digitação e depois a cena se transpõe a um plano mais poético, onde o som das teclas da máquina se transformam nos *tacones* e os braços compõem outras gestualidades, oriundas do imaginário do corpo flamenco e afetados pelo texto dos diários, inspirados pela imaginação erótica e poética de Anaïs Nin, que também dançava essa expressão da resiliência.

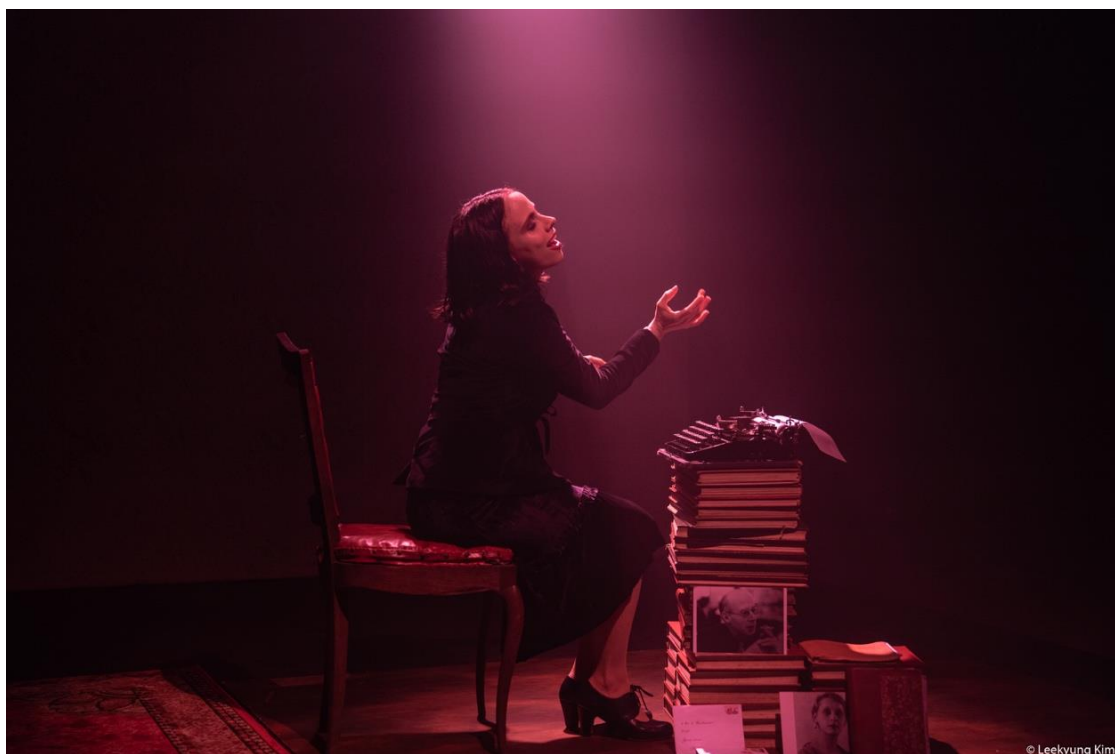


Imagem 2.
Trecho do espetáculo
Anaïs Nin à flor da pele.
Mostra
Poéticas da Resistência.
São Paulo,
2018. Foto
de Leekyung Kim.

O trabalho com os pés era por vezes utilizado como aterramento e aquecimento, as sonoridades percussivas dos sapatos, dentro de um compasso.

A sonoridade percussiva tem sua ancestralidade no movimento das fráguas e bigornas dos trabalhadores das minas e ferreiros. Os ferreiros realizavam seus trabalhos nas fráguas, uma fornalha para moldar o ferro, com seus *martillos*

enquanto cantavam. Do trabalho desses imigrantes, surgiu um dos primeiros *palos* do flamenco, sem guitarra: o martinete⁴. Esse princípio de sapatear, enraizar-se no solo e produzir sonoridades com os sapatos e pés, tem seu fundamento no trabalho funcional e na desterritorialização constante que os povos formadores do flamenco foram submetidos. Devido as diversas perseguições que foram vítimas, podemos dizer que desse cansaço dos deslocamentos migratórios, da busca de uma terra prometida, é nesse som dos *tacones*, *golpes*, *plantas*, é que esses povos procuram ancorar suas raízes e sua própria desterritorialização de corpos nômades. Assim, esse ancoramento do corpo, essa busca de territorializar-se é algo que serve ao trabalho de corpo do ator e muito relevante enquanto aquecimento, pois aterra, ativa a presença cênica, integrando e expandindo a energia do centro para o corpo todo.

O trabalho do sapateado é possível apenas pelo ativar do centro. O centro do corpo presente é que sustenta o sapateado ágil do *bailaor*, que é como é chamado o bailarino de flamenco. Os joelhos muitas vezes flexionados, permite que o centro esteja encaixado e a ativação da musculatura abdominal, tornando esse eixo central presente.

A pesquisa do material corporal a partir da dança foi realizada a partir de inúmeros laboratórios partindo de alguns palos, especialmente bulerías⁵, onde a técnica servia a uma exploração livre do corpo da intérprete. As bulerías são realizadas em rodas de improvisação e seu próprio estilo burlesco, convoca a todos a esse momento de brincadeira, “burlar” ou pregar peças, que são revelados em suas corporeidades. As bulerías muitas vezes são dançadas em fim de festa e no baile de alguns palos: como soléa por bulerías, alegrias de Cádiz, jaleos, etc. A *juerga*⁶, como roda de improvisação do flamenco, traz com as bulerías um caráter de festividade, e esse caráter faz com que o ato de criar seja estendido a todos.

⁴ Foi um dos palos dos primórdios do flamenco, que surgiu do barulho dos trabalhadores, das bigornas, do moldar do ferro na frágua dos ferreiros e dos martelos dos escravos das minas e pedreiros que cavavam as estacas de construções, portanto não possui guitarra, sendo uma dança à palo seco (somente com o desdobramento na percussão do sapateado e cajón) evocando a ancestralidade *gitana* desses trabalhadores escravizados.

⁵ Palo com compasso em doze tempos, com acentuação no tempo 12, 3, 6, 8 e 10. Com caráter festivo, o palo pode ser dançado sozinho, mas também incorporado no final de outras palos e letras para dar caráter festivo, como em “soléa por bulerías”, “alegrías de Cadiz”.

⁶ Rodas de improvisação de flamenco, criadas pelo povo *gitano*, como socialização e vivência coletiva dessa herança e expressão cultural. No princípio a *juerga* era sempre feita pelo povo e anônimos, nas comunidades *gitanas*. Atualmente é realizada por diversos profissionais também, como improvisação e compartilhamento.

Assim, a bulería é um respiro de alegria, que já revela o percurso de decolonialidade do flamenco, que surgiu do *cante jondo*, os cantos de dor dos povos em circunstâncias de exílio, pobreza e escravidão, como o *martinete*, ou as *seguiriyas*⁷. O próprio lamento da sonoridade do *cante jondo* e das letras trazia os testemunhos de situações de opressão. A bulería revela através da roda, da festa e da alegria, um processo de cura do “locus fraturado” (LUGONES, 2014) ou da “ferida colonial” (MIGNOLO, 2011) pelas relações de dominação e subalternização que alguns povos e culturas sofreram. “Se rir é remédio santo, precisamos então de muitas doses de ficção para sanar a ferida colonial” (BELÉM, 2016, p. 129), pois segundo a estudiosa a alegria eleva o ser e nutre contra o silenciamento. As bulerías, bem como diversas festas da cultura brasileira, possibilitam a inversão da lógica colonial, com a reocupação do lugar do rei pelo escravo.

O corpo da resistência é o fundamento do flamenco, pois não se curva a nenhum poder instituído. Rafael Cansinos cita: “A copla flamenca é um cante de párias que algum dia foram príncipes e seguem se sentindo como tais”. (MEDEROS, 1996, p. 8). É nesse princípio imponente e não subjugado que se expressa a ancestralidade flamenca.



Imagem 3. Trecho do espetáculo *Anaïs Nin à flor da pele*. Temporada no Teatro Viga. São Paulo, 2017. Foto: Frederico Foroni.

⁷ Palo do flamenco com compasso misto em 12 tempos, com acentuação em 1, 3, 5, 8, 11, sendo primeiramente três binários e dois ternários. Esse baile pertence ao *cante jondo*, os cantos mais primitivos do flamenco de raiz trágica. Denuncia em parte de suas letras a opressão sofrida pelos povos subalternizados.

Assim, na experimentação foram privilegiados os movimentos de resiliência, mais primitivos, tanto quanto os de celebração mais festivas, como nas bulerías, um marco da superação da colonialidade.

Imagem 4. Trecho do espetáculo *Anaïs Nin à flor da pele* criado a partir da improvisação de movimentos de bulerías Foto: Leekyung Kim.



As corporeidades do flamenco, dentro da experimentação de movimentos na estrutura musical de um *palo*, geraram e se desdobraram em ações físicas com forte caráter musical. As ações criadas compuseram a tessitura desse texto de cena, em sua fricção com trechos do diário, em uma dança entre ação e a palavra, uma escritura corpo-texto. Essa confluência de escrituras pôde se expandir para além da voz feminina de Anaïs, presente nos diários, no revelar das corporeidades de parte da herança cultural recebida por ela, que, como a intérprete da peça, também dançava o flamenco. Podemos destacar uma grande identidade com a obra da escritora, com a noção do corpo no flamenco sob a perspectiva da exaltação do feminino não dócil ou subjugado, pois o corpo no flamenco é emancipatório, é o próprio canto à libertação. O flamenco é uma dança nascida da reunião de povos oprimidos, exilados de seu país de origem seja por condições políticas ou de extrema pobreza. Essa confluência foi o que permitiu que essa dança fosse uma expressão de libertação contra cativos, contra regimes totalitários e hegemonias. “Quais são as conexões entre seu corpo, bio-graficamente e geo-historicamente localizado na matriz colonial do poder, e as questões que você investiga?” (MIGNOLO apud BELÉM, 2016, p. 216).

Respondendo à pergunta colocada, como artista da cena reitero como escolha o estudo de práticas fundamentados em “epistemologias do sul”, como culturas e cosmovisões de povos oprimidos e colonizados, como artes e práticas libertárias que provocam disrupções com lógicas hegemônicas, limitantes e engendradas. Ao vivenciar a dança flamenca, a experimentação de suas corporeidades é algo que me religa com a força da resiliência, essencial em tempos sombrios que atravessamos.

A arte em tempos de pandemia afeta a comunidade artística profundamente - enquanto indivíduos e coletivo - ao deslocar a realização de nossas práticas artísticas e processos criativos para o nosso universo íntimo: nossa casa. Esse espaço de criação que antes era intercambiado com nossos parceiros de pesquisa e trabalho em sala de ensaio, agora é transferido para nossa intimidade, nosso espaço pessoal na esfera da vida privada.

Como pesquisadora, dentro das minhas práticas de escrituras do corpo e texto dentro do universo da dança flamenca, a atualidade possibilitou uma nova forma de realizar aulas, imersões dentro do universo, a partir de um contato mais humano com o material de pesquisa e menos técnico. A incorporação da experiência em tempos pandêmicos foi se dando nesse local da minha intimidade, aprofundando os atravessamentos entre arte e vida. O ato de fazer pesquisa e criação no espaço pessoal de um apartamento pequeno, em isolamento, traz à tona algumas limitações, e a partir dessas barreiras e do deslocamento do ambiente da prática, surgem importantes transformações e contribuições.

A minha escuta interna se dilatou, a autopercepção do movimento no próprio corpo, atravessado pelas circunstâncias, onde o sapato foi retirado por ser ruidoso e a prática começou a ser realizada com os pés descalços. Esse retorno à simplicidade, ao primitivo, intensificou a conexão do movimento, a internalização da experiência dentro dos estudos nos *palos bulerías* e *seguiriyas*.

A pesquisa a partir das próprias práticas parece uma opção epistêmica interessante para inverter a posição subalterna. O contato com manifestações populares e artísticas nascidas "epistemologias do sul" nunca foram tão vitais, como investigações dentro das pesquisas qualitativas. Nesse momento de silenciamentos e sufocamentos pelos últimos fatos históricos da realidade brasileira parece interessante como opção de pesquisa essa reconexão com o universo ritual e artístico de outras cosmovisões, "saberes outros" que nos

provocam essa sensação de religamento e nos conectam com nossas forças de resistência, que muitos povos silenciados de culturas colonizadas encontraram para lutar contra as colonialidades do ser, saber e poder. (QUIJANO, 2005).

“Esse momento que a humanidade está vivendo agora pode ser encarado tanto como um portal quanto como um buraco. A decisão de cair no buraco ou atravessar o portal cabe a vocês.

Peguem a caixa de ferramenta de vocês e usem todas as ferramentas que vocês têm ao seu dispor. Aprendam sobre resistência com os povos indígenas e africanos: nós sempre fomos e continuamos sendo exterminados. Mas nem por isso paramos de cantar, dançar, fazer fogueira e festa”.

Mensagem do Caboclo Águia Branca em 16.03.2020⁸

O contexto político do nosso país e o mundo pandêmico afetou profundamente a sociedade brasileira e sua lógica funcional. Nesse momento o homem é convidado a refletir sobre si e sobre sua ação no seu entorno - em que ponto ele se desligou de sua coletividade e de sua ancestralidade? A conexão com os rituais e outras culturas ancestrais que possuem essa relação com o mítico e o ritual nos transportam para uma outra forma de organização coletiva, de integração, de cura e bem-estar, de sensação de pertencimento, de resgate da alegria, de expurgo daquilo que nos adocece na vida social, no confinamento e na extrema individualização. As manifestações culturais populares e ancestrais tem uma função terapêutica, elas transmutam a dor e reintegram o indivíduo às forças coletivas.

“Mesmo que se conte, dance ou represente uma história triste de lágrimas e sofrimentos, o desejo parece ser de transformação e de religar-se àquilo que se apresenta como um elemento formador da identidade cultural, ativo ou adormecido no indivíduo. A alegria talvez seja o sentimento que melhor expresse a ideia de bem-estar, de individualidade e de união ao outro”. (BELÉM, 2014, p. 129)

Outras cosmovisões e toda a herança dos povos perseguidos, escravizados, nos ensinam a alegria, a festa, o compartilhar e a arte como manifestações vitais de resistência.

⁸ Publicado na coluna de José Lino Souza Barros em 7/04/2020. Disponível em: <https://www.itatiaia.com.br/blog/jose-lino-souza-barros/mensagem-do-caboclo-aguia-branca>

A prática da percepção tátil nas imersões na natureza e com a caminhada Suriashi.

Eu, Lara Dau Viera, tenho baixa visão decorrente do ceratocone (doença degenerativa da córnea), miopia e astigmatismo. Investigo a percepção visual desfocada e o que ela provoca no corpo. Apresento a percepção tátil como uma ferramenta de aguçamento de todos os poros do corpo explorando estratégias de percepções além da visão no processo de criação.

Investigo ficar sem minhas lentes corretivas na cena no solo *Exílio do Olhar* apoio ProAc 2010. Experimento as proposições percorridas na graduação em Arquitetura (EESC_USP) na exploração das percepções sensoriais na natureza e na prática com a caminhada japonesa Suriashi vivenciada com os mestres de butô.

(Trechos do espetáculo:

Parte 1 <https://www.youtube.com/watch?v=ceGG9IxxZtk&t=528s> e

Parte 2 https://www.youtube.com/watch?v=_Z3RSgFGeak)

O corpo com limitação visual promove estratégias de sobrevivência diária e registra memórias de estados corporais. A matéria desta dança traz a experimentação do corpo que tem limitações na relação com o meio que vive e atua. O corpo que se reinventa por si só e pode fazer uma “escrita” conectada com que Alwin Nicolais diz: “É o corpo que, mediante as suas próprias investigações, produz as qualidades da sua existência”. Este corpo tem sua existência marcada pelo estado de atenção contínua, onde se permite estar em estado de “awareness”, citado por KASTRUP:

Na atenção a si, numa espécie de autopercepção, o sujeito não toma a si como objeto. Não se duplica em observador e observado, mas experimenta uma atenção direta, que o conceito de awareness serve para nomear. Depraz, Varela e Vermesh (2003) falam de awareness e utilizam a expressão becoming aware para nomear esta experiência de encontro com a dimensão da virtualidade de si. (2007, p. 39).

Olho para além de minha vulnerabilidade visual e exploro diferentes qualidades de movimentos. Essas qualidades corpóreas constroem múltiplas camadas de percepções sutis, poéticas e imagéticas referente à baixa da visão. No momento que escolho assumir meu exílio de imagens na cena, as qualidades de movimento emergem nos territórios de sensibilização de diferentes camadas perceptivas da visão.



Imagem 1 – Registro da retirada das lentes. Na foto do lado esquerdo a lente pequena e fácil de cair dos olhos para portador de ceratocone, miopia e astigmatismo e na foto do lado direito a lente escleral que possibilita realizar atividades antes difíceis na vida e na arte. Fonte: Arquivo pessoal

A frase a seguir é do solo *Exílio do Olhar* sobre a potência da falta da visão. “Ao retirar as lentes de contato me sinto nua, o silêncio me toma e meus poros transformam em olhos abertos e ouvindo Pablo Neruda enxergo meu exílio de imagens com outro olhar”

Estar a “olhos nus” na cena é um antigo desejo. Pesquiso a baixa da visão como uma potência para criação. Trago questões relacionadas à percepção visual do homem contemporâneo, partindo do ponto de vista do meu exílio de imagens com a baixa da visão.

Na construção poética do solo *Exílio do Olhar* reflito sobre o campo sensível expandido, que vibra, sente e se comunica com o meio e outros corpos em estado vibracional e sobre isso me conecto com a fala de Eleonora Fabião (2010, p.322) “Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra em estado. Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil”.

Meu estado corporal se transforma quando fico sem lentes corretivas e amplio a membrana vibrátil automaticamente a “olhos nus”. Kastrup (2007, p. 25) esclarece “Como submeter a concepção de deficiência como falta? Pelo que dissemos aqui o que está em jogo não é o inconformismo. A subversão e a resistência se fazem nas práticas: ali onde são tecidas, encenadas as múltiplas concepções de deficiência”.

Compartilho a importância de tatear diferentes níveis de percepção sutil e profunda. Existe uma sensibilidade ampliada de corpos que reagem ao meio vibrando pela pele e explorando percepções, limitações, deficiências e matérias. Reflito sobre a capacidade de comunicação vibrátil da pele, que irradia por todos

os poros do corpo e se comunica energicamente e invisivelmente. Os corpos trocam experiências com o meio ambiente, sentem, olham e vibram para além das suas limitações.

Neste processo de silenciar o corpo utilizo como ferramenta as imersões na natureza, desbravando territórios de percepções que olham com pés, mãos e todos os poros da pele. O esvaziamento interno amplifica a percepção de escuta do corpo, assim como a presença das silenciosas paisagens do meio natural explorando os ventos. O toque do vento na pele é tátil e ativa os receptores sensoriais. O registro fotográfico a seguir retrata a imagem de uma experiência do corpo ao vento, utilizando o papel de seda.

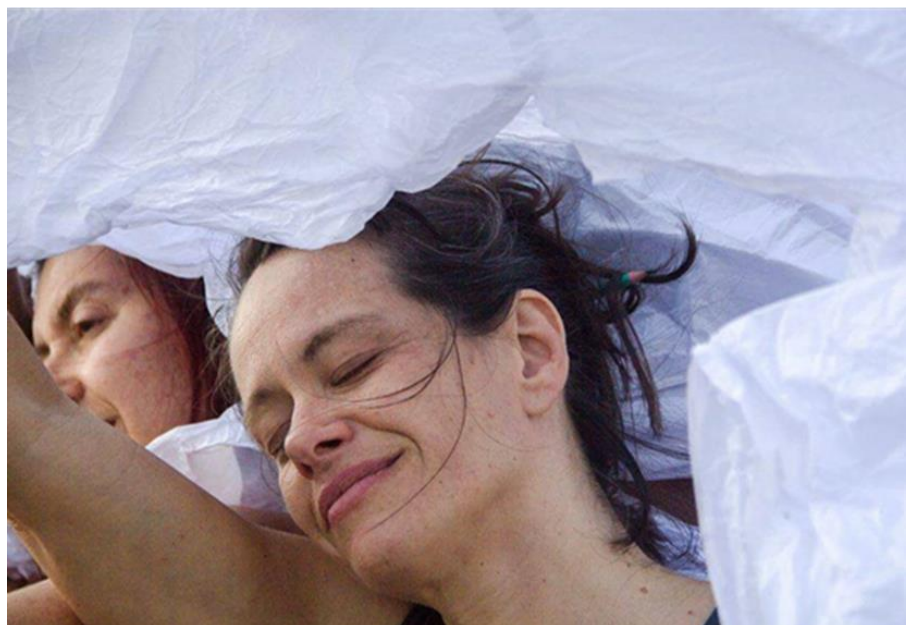


Imagem 2 – Registro de imersão da autora nos ventos na Praia de Santos (2017) Fonte: Arquivo pessoal.

Nesta experiência com imersões do corpo na natureza fico com a pele sensível a tudo e vibro no estado de habitar o lugar e o tempo dilatado. O corpo necessita se esvaziar, silenciar e achar seus murmúrios traduzidos em diferentes qualidades imagéticas e sensoriais. Memórias são invisíveis? A energia é invisível? O que nos faz mover é invisível? O meu corpo em ação esvazia, dilata, vibra e ecoa em um fluxo contínuo de memórias em dança.

Vivemos no mundo das imagens, chegamos a ser reféns delas no mundo contemporâneo, mas a percepção háptica revela a importância do olhar pela pele.

Segundo KASTRUP:

Háptico significa “relativo ao tátil”, e é proveniente do grego haptikós, ê, ôn próprio para tocar, sensível ao tato. É o correlato tátil da óptica (para o visual) e da acústica (para o auditivo). O sistema háptico vai além do tato e é um dos mais complexos meios de comunicação entre o mundo interno e externo do homem. O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças através da coordenação de esforços de receptores do tato, visão, audição e propriocepção. A função háptica depende da exploração ativa do ambiente, seja este estável ou em movimento. (2007, p. 3)

A pele capta as percepções dos experimentos de caminhar ao vento e ser tocada por ele dia e noite. Guardo na memória corporal as viagens com experiências de ficar horas nas dunas de areia, caminhar ouvindo o barulho dos ventos e das ondas do mar batendo nas pedras e de permitir o tempo da espera chegar. Exploro viver por algum período de tempo em lugares sem luz elétrica para abrir canais de receptores sensoriais sutis. As imersões na natureza árida e o contato com os ventos fortaleceram a percepção háptica.

A frase do fotógrafo cego Edven Bavcar “O vento é tátil” e “sem a visão se localiza com ele” reforça a importância da percepção tátil para aqueles que querem ver, além da visão. Essa frase me incentiva a olhar por todos os poros da pele. A pele vibra, acaricia, soa, transpira, sangra, enruga, estica, cheira, vê, sente, descama, esquenta, esfria e morre. E em cada reação deste órgão mais antigo é possível ter uma leitura espacial de onde é exposta.

Coloco os pés no solo e eles dão o contrapeso necessário à levitação do corpo que como o vento, desliza no espaço. O procedimento realizado de construção do corpo-vento é ficar muitas horas de olhos fechados sentindo o tato dele na pele, sua temperatura e densidade. No momento em que o corpo sentir necessidade de se movimentar, ele reage e se move dançando livremente, sem nenhum julgamento. Observo quais movimentos trazem sentido e faço uma repetição exaustiva.

Os cegos sempre decoram e repetem trajetos no cotidiano para se adaptar ao meio. Alterno experiências de fechar e abrir os olhos em ambiente natural.

Ana Halprin (HALPRIN 2003) diz: “Meu estúdio é a natureza” e isso me faz sentido. Desde a década de 90 pratico imersões na natureza com estudos que transitam entre a arquitetura e a dança. São vivências no cotidiano com percursos sensoriais na topografia, texturas, temperaturas e cheiros. Escolho uma trilha de vegetação da mata atlântica, localizada na reserva ambiental da Serra da Bocaina,

divisa dos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Faço desse *habitat* meu estúdio-natureza localizado entre a montanha e o mar e morando em uma cabana.



Imagem 3– Autora em imersão na Praia da Figueira, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade de Parati (RJ) (2004). Fonte: Arquivo pessoal

As vivências como habilidades de nadar no mar, caminhar na trilha, executar trabalhos domésticos e dançar são intensas sem as lentes de contato e me valho das experiências de expansão do campo sensível para viver ali.

Retiro as lentes de contato para acionar percepções e despertar sensações. Nesse estúdio-natureza o céu à noite tem a luz da lua, das estrelas e dos vagalumes. A caminhada noturna na trilha com mata fechada é totalmente às escuras, sendo que sem lanterna é difícil se locomover. Faço o mesmo trajeto no período diurno e noturno, com improvisações de movimentos e observação dos detalhes da paisagem.

Decoro os espaços com interesse de exercitar a leitura espacial dinâmica, fluída e contínua.

Anna Halprin (2003) diz: “Olho para cada corpo como único e quando preciso de inspiração é para a natureza que retorno. O corpo também é natureza, fazemos parte disso e nada está dissociado dela”. Estados corporais revelam experiências com adversidades climáticas e geográficas e cada corpo reage distintamente em cada situação.

O que eu vejo? Sem as lentes de contato tenho imagens de um espaço infinito com espectros de cores, que se intercalam sem foco e limite; busco conhecimento e inspiração para explorar um corpo vibrátil, poético e aventureiro que desbrava

territórios de percepção, para além da visão. As imagens borradas acionam percepções e alteram a qualidade do estado de presença. É como se desnudar com atenção e vulnerabilidade. Sobre isso, Kastrup e Moraes:

A arte faz ver, amplia a percepção. A arte pode abrir caminhos e perspectivas inusitadas para pessoas com deficiência visual, tanto cegas quanto com baixa da visão, mais do que perda da identidade, experimenta-se, muitas vezes, a perda do mundo a seu redor. As pessoas se sentem solitárias e atingem um grau de extrema vulnerabilidade com a sensação de estar sempre perto de um abismo. (2010, p. 33)

Segundo Lederman, (1990-1997 apud KASTRUP, 2007, p. 117): “o tato, diferentemente da visão, não é um expert no reconhecimento da forma pura dos objetos, mas os reconhece principalmente através de suas propriedades materiais: de sua textura, de seu peso, de sua temperatura, de sua dureza ou de maleabilidade”.

A experiência com imersões do corpo na natureza deixa a pele sensível a tudo e podemos deixá-la vibrar no estado de habitar o lugar no tempo dilatado. Um procedimento de construção do corpo cênico e praticado nas imersões na natureza para dilatar e esvaziar é a caminhada japonesa “Suriashi”. Pratico pela primeira vez em 1995, com o mestre de butô Ko Murobushi. Ele associa poesias, dinâmicas e imagens para explorar os movimentos, propondo uma preparação de grande vigor físico. Nesse intensivo começo a aprendizagem da caminhada japonesa “Suriashi” e, a partir desse momento, passo a ter interesse como importante ferramenta de sensibilização da percepção tátil, principalmente nos pés.

Suriashi (摺り足) é a forma natural de deslocamento, que é feita mantendo-se sempre os pés em contato com o solo, apenas deslizando em deslocamento curto. Este deslocamento se propõe a caminhar no espaço, deslizando o corpo com movimentos contínuos, tocando o chão com os pés paralelos e unidos, deixando uma fina camada de “nuvem” entre eles, os joelhos dobrados, o quadril o mais baixo possível do chão, a coluna ereta e o olhar mirando em direção ao infinito numa diagonal baixa com os olhos semicerrados. É a primeira vez que sou conduzida “a furar a parede” com o olhar.

Kazuo Ohno (1997⁹) explica que “Butô é a dança do caminhar. Como caminhar seu próprio percurso? Somente comece”. Ao praticar o Suriashi, percebo

⁹ Anotações da autora realizadas durante o workshop no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo.

a transformação do esvaziamento do olhar e a relação direta com a parte central do corpo.

Ko Murobushi traz a primeira proposta desta caminhada com uma das mãos segurando uma borboleta “invisível”, na altura dos olhos na intenção de não deixá-la voar. Na segunda proposta, ele propõe caminhar o poema-ação-suriashi, momento em que diz:

Caminhar no espaço do deserto. Pegar o próprio coração. Segurar na mão direita e abrir uma janela na própria frente do peito. O braço direito cruza o peito oferecendo o coração para alguém no deserto. Ele é recusado e você recolhe perto do peito. Oferece aos céus com as duas mãos levantadas para o alto e recebe uma fina chuva de prata no corpo¹⁰.

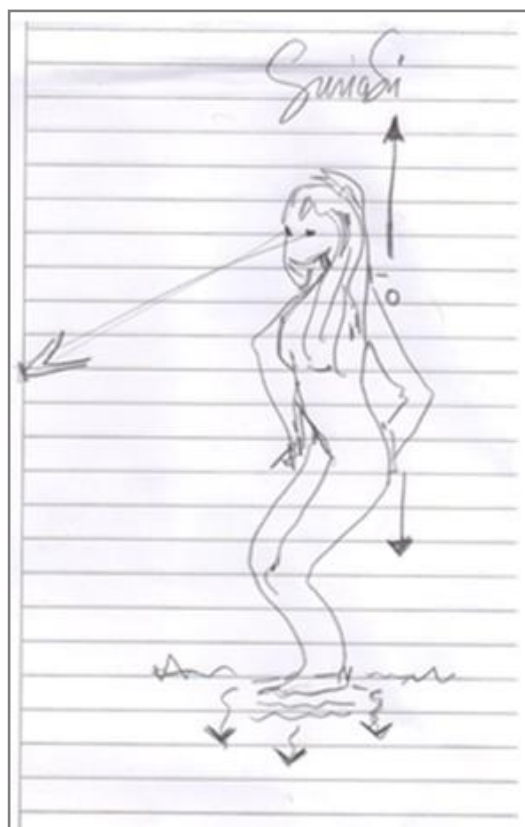


Imagem 4 – “Rabisco” das direções de tensões no espaço que a caminhada Suriashi propõe ao corpo, ativando fisicamente meus pés, olhos, plexo solar, coluna vertebral e vibração energética.
Fonte: Arquivo pessoal

Praticar a caminhada do Suriashi ativa meu tempo interno, deixando-o fora do tempo cotidiano. Dilato o corpo na caminhada e deixo minhas percepções sutis experimentarem composições imagéticas. A caminhada Suriashi trabalha com o

¹⁰ Trechos retomados de anotações e das memórias da autora.

tempo não cotidiano e possibilita viver o tempo MA da cultura oriental com prática da percepção tátil dos pés deslizando numa fina camada de algodão.

Suriashi é conhecimento prático e reflexivo do tempo-espaço, como abordado por Greiner (1998, p. 41) sobre o conceito do MA e com o tempo “entre” das ações.

As proposições dos mestres de butô possibilitam praticar a mudança do tempo cotidiano para um tempo que atua no “entre” das ações, este conceito da filosofia oriental é chamado de “Ma”: O intervalo de tempo e espaço onde tudo pode acontecer. Este conceito, segundo Komparu (1983) vem, aparentemente, da China, referindo-se ao espaço (um sol no meio de um portão aberto). É no Japão que esta referência é usada para o tempo, conjuntamente. Zeami, mentor do teatro Nô, sugere que a ação do Nô é fazer somente o suficiente para criar o Ma, que é intervalo de tempo-espaço onde parece que nada acontece, mas de fato, tudo pode acontecer, e é aí que o verdadeiro interesse está. Ele é muito diferente do um, que seria o nada mesmo. Praticar o suriashi é uma das maneiras de sentir no corpo o tempo MA.



Imagem 5 – Registro da autora na caminhada Suriashi praticando a percepção tátil dos pés com o uso do papel de seda para novas experimentações de texturas e aderência (2017). Fonte: Arquivo pessoal

A vibração da pele também está em um fluxo contínuo explorando o espaço-tempo do “entre” da ação e reação ao meio ambiente, uma troca de percepções através da pele. Ela é uma fronteira permeável, que tem curiosidade e disponibilidade para descobrir memórias, ventos, temperaturas e danças.

A baixa de visão desencadeia intensos e diferentes momentos na minha trajetória artística, com adaptações frequentes, referentes à visão e aos imprevistos com as lentes de contato na cena; mas a limitação visual também provoca potencialidades no aprimoramento das percepções de todos os poros do corpo, ampliando minha presença e a experiência sutil com luzes, objetos e espectadores.

Uma virtualidade que a falta da visão desencadeia é o enraizamento dos pés no chão. O corpo memoriza os espaços em pouco tempo no estado de prontidão criando maior consciência das direções e na intensidade dos olhos.

A liberdade de estar em cena a “olhos nus” proporciona experimentar a vulnerabilidade do risco em relação ao meio, acionando uma experiência vibrátil potencializada. No solo “Exílio do Olhar” exploro movimentos que se repetem em um único ponto do espaço com os pés enraizados no chão extraíndo a força da terra e movimentos que exploram em ventania os deslocamentos. As mãos e os cabelos que cobrem os olhos buscam dinâmicas que sobem, descem e deslizam no espaço. Essas mãos fluídas alternam ser raízes tateando saliências e de punhos fechados batem no peito como um tambor com um coração que vibra, disponível para reagir ao meio vibracional e imagético com o público.



Imagem 6 – Registro primeira cena do solo Exílio do Olhar. Fonte: Arquivo pessoal

Trabalho o enraizamento da planta dos pés e isto promove consciência no espaço cênico. Experimento ter a percepção visual com baixa da visão –como desafios constantes em transformação das imagens desfocadas. Exploro a percepção aguçada, atenta, sutil e vibrátil do corpo, da alma e do espírito. Busco o tempo imensurável, aquele que não tem medida e o espaço que habita minha percepção visual sem limites.

“Vidente é aquele que enxerga no visível, sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. O cego recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Um modo polifônico de ver, composição de todos esses olhares. Dá voz a todos eles. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão. O cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas”. (PEIXOTO, 2004, p. 40).

Reflico sobre as memórias do corpo que explora o estado de prontidão e autoconhecimento no intuito de desbravar o campo expandido sensível. O corpo com rastros, pegadas e cheiros adquire consciência dos níveis de percepção sutil e profunda da pele ao investigar novas habilidades na cena.

Para Hijikata (1998, p. 76): “O que é memória senão a soma de todas aquelas coisas que foram comidas, apagadas, eliminadas – tudo o que foi extinto para existir? Podemos sugerir que o conhecimento entra pela porta das percepções”. Kazuo Ohno (1997¹¹) explica que “Butô é a dança do caminhar. Como caminhar seu próprio percurso? Somente comece’.

Na língua japonesa existe uma expressão significativa “não saber onde colocar o corpo”. É verdade que nós somos todos lançados neste mundo tendo só o corpo isolado. Este corpo é isolado do mundo e, ao mesmo tempo, vinculado ao mundo, invadido pelo mundo. Este corpo está entre outras coisas e outros corpos, possuindo uma distância dos outros e medindo sem cessar essa distância. Mas a distância não cessa de variar no espaço que constitui o mundo com sua profundidade imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo que é mensurável sai somente desta profundidade (UNO, 2012, p. 62).

Nos tempos de isolamento devido a pandemia do COVID, sentimos a ausência da percepção tátil com outros corpos e com o meio externo. A natureza se revitaliza pela ausência humana e reflito: O que os corpos sentem neste isolamento? Meu corpo sente falta dos abraços e do contato com as pessoas e busco na natureza o único lugar que posso libertar novas percepções sensoriais. Isolada em uma zona rural, neste momento busco na natureza e nos animais o lugar de proteção e criação.

A seguir o texto do vídeo-arte: “O mundo que cabe no peito”. (<https://www.youtube.com/watch?v=SSMD5kaOLTU>)

“O mundo que cabe no peito, tem dia que a gente deita, respira, transpira e o corpo deixa a alma flutuar, de repente tudo cai no abismo, relações humanas, mentiras, machismo, processo invertido, tudo fica de ponta cabeça, o ar falta, mas de repente uma brisa leve toma meu ser, partindo ao meio todo meu corpo, mas

¹¹ Anotações da autora realizadas durante o workshop no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo.

meu espírito fica, busca novos horizontes, voa, passa por rios, matas, florestas e vê um passarinho cantando ao longe, tenta escutar, tudo faz sentido, um pouco de cada vez, um pouco a cada dia, um dia a mais de isolamento, que a vida seja leve e que a terra seja frutífera.”

Desta maneira, enfrento meus limites e potencialidades na experiência da construção dos procedimentos do corpo cênico, que vibra para além da visão e do isolamento atual.

Reflexões e entrelaçamentos

Finalizamos esse texto com uma reflexão que entrelaça nossas experiências de construção do corpo cênico:

Nós como artistas da cena, resolvemos por meio desse relato autoetnográfico, compartilhar nossos procedimentos de criação, visando trocar conhecimentos e expandir nossos universos artísticos para além de práticas solitárias e voltadas para o próprio intérprete. Começamos a escrever esse texto antes da pandemia e finalizamos ao longo dela, e ao descrevermos nossos processos podemos perceber os pontos que se entrelaçam entre nossas práticas, no mergulho em laboratórios de percepções sensoriais e estados do corpo cênico. Percebemos também sutilmente como a vida influencia a construção desse corpo e imagens corporais, para além das nossas práticas artísticas. Seja em contato com a natureza ou um corpo em sala de ensaio, ou dançando confinado em casa, entramos em contato com nossas experiências de vida e com o ambiente, com a realidade que nos contorna para criar. No mundo pandêmico as relações entre arte e vida se contaminam cada vez mais e percebemos a necessidade de conexão do intérprete com seu mundo interior, com suas inquietações, transformações e sensações internas. Para permanecer vivo o elã da criação procuramos ampliar horizontes, seja no confinamento em um apartamento em uma megalópole ou na possibilidade do contato com a natureza, a reconexão é interna, ao nos reconhecermos nesse momento no aqui e agora, podemos entrar nesse estado poroso de nos deixar afetar pelo outro, pelo ambiente, seja esse harmônico ou hostil, como a própria realidade político social de nosso país, mesmo que essa não seja esperançosa, pois tudo é fonte de potência artística para criar.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, ANTONIN. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho, 3ª. edição, São Paulo, Max Limonad, 1974.
- BELÉM, Elisa. **Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial**. Sala Preta. v. 16, n. 1, p. 120-131, 2016. (Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637/114747>)
- BOLAÑO, Periañez Iván. **Ser y Sentir Flamenco: Descolonizando La Estética Moderna Colonial desde Los Borde**. Revista Andaluza de Antropología. N. 10. Pág. 29-53. 2016. Universidad de Sevilla. Disponível em: http://institucional.us.es/revistas/RAA/10/ivan_perianez.pdf
- CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. **O Feminino e o Sagrado**. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2001.
- DIÉGUEZ, Ileana C. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução: Luis Alberto Alonos e Angela Reis. Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2011.
- DIÉGUEZ, Ileana e LEAL, Mara. **Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. 1 ed – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista contrapontos-eletrônica. Vol.10-n.3, Rio de Janeiro. 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Editor: Orfeu Negro. 2004.
- FOUCAULT, M. **Os corpos dóceis**. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 29ª ed. Petrópolis. Ed. Vozes, 2004.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a Pesquisa na Prática Artística**. Tradução: Helena Mello. p. 97-109, Québec: Presses de l'Université du Québec. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961> Acesso em 07 de Agosto de 2021.
- FOUCAULT, M. **Os corpos dóceis**. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 29ª ed. Petrópolis. Ed. Vozes, 2004.
- GARCÉS, F, Hélio. **El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial**. Tábula Rasa. Revista de Humanidades. n. 25. 2016. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/396/39649915011/html/index.html> Acesso em 07 de Agosto de 2021.

GREINER, Christine. **Butô, pensamento em evolução**. Escrituras Editora. São Paulo, 1998.

GRIMALDOS, Alfredo. **Historia Social del Flamenco**. Editora Península. Madri. 2010.

GODARD, Hubert, **Gesto e Percepção**. 2002.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 5 ed. Petrópolis: Vozes. 1999.

HALPRIN, Anna. **Returning home**. Direção de Andy Abrahms Wilson, Produção Open Eyes Pictures, Sausalito, 2003. 1 DVD (45 min)

JANUZELLI, A. L. D. **A Aprendizagem do Ator**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

KASTRUP, VIRGÍNIA; MORAES, Márcia. **Exercícios de ver e não ver. Histórias de cegueira**. Editora NAU. Porto Alegre.2007.

LARROSA, Bondía Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**.

Revista Brasileira de Educação. N. 19. 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> Acesso em 07 de Agosto de 2021.

LOUPPE, Lawrence. **A composição. In: Poética da dança contemporânea**.

Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUGONES, María. **Rumo a um Feminismo Descolonial**. Revista Estudos

Feministas, set-dez, 2014. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755> Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

MEDEROS, Alicia. **El Flamenco**. Madrid. Acento Editorial. 1996.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e Toda sua quadrilha. De amante de um rei de Castela à Pomba-gira de Umbanda**. Ed. Duas Cidades. São Paulo. 1993.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: A opção Descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324 -2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. Editora Senac São Paulo, São Paulo, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydow: **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**, Ed. Annablume, 2004.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** Buenos Aires. Capítulo de colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Organizador: Edgardo Lander. CLACSO. Consejo Latinoamericano de ciencias sociales. 2005.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? A narrativa e de uma impossibilidade.** Ensaio Geral, Belém, v3, n5, jan/jul.2011.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido.** N-1 EDIÇÕES, São Paulo, 2012.

WALSH, Catherine e SALAZAR, Juan García. **Memoria Colectiva, escritura y Estado. Prácticas Pedagógicas de Existencia Afroecuatoriana.** Cuadernos de literatura Vol. XIX n.º38 • julio-diciembre 2015 issn 0122-8102 • págs. 79-98.

ZAPATA, Miguel Rúbio. **Notas sobre o teatro.** Editor: Luis A. Ramos García. Lima-Minneapolis: University of Minnesota; Yuyachkani, 2001.



A MÍMESIS DA VIDA ou em tempos pandêmicos

Por
Bianca Almeida
Laura Haddad
Víctor Seixas



Figura 1- Alberto Burri (1915-1995)

“Digo: o real não está na saída e nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

JOÃO GUIMARÃES ROSA

Bianca Almeida: Os livros me iludiram a vida inteira com histórias fantásticas. A vida real é ridícula, as histórias são grotescas de tão feias. Hoje eu vejo que nada faz sentido. Cresci usando da arte para expressar meus sentimentos perturbados. Escrevi e almejei que um dia minha escrita fosse ser interessante, importante, comovente. Até que parei. Analisei minha escrita e mais ainda, minha história, e tive a triste revelação de que nada era interessante, importante ou comovente, que talento sempre me faltou em tudo, o que me sobrava era preguiça, vaidade e rebeldia. E nem nesta última eu fui bem-sucedida. Sempre fui uma rebelde de poltrona e chá. Até que deixei de pintar, de cantar, de escrever. Sobrou o teatro. Menos concorrência, afinal, quem quer fazer teatro na vida adulta, ou melhor, quem se interesse em pensar o teatro? – O que ela fez?

Estudou o teatro!

Laura Haddad: Eu vivo de arte e me alimento dela diariamente. Para mim este isolamento social é um monólogo de sobrevivência. Tento sobreviver em um ambiente online, tão inóspito pra mim e já comecei a confundir comunicação, informação e entretenimento. A pandemia fez isso comigo. E na desordem mental escrevo sobre o que não sei, invento novas formas de criação, acho sentido naquilo que nunca achei e me permito ser quem eu quiser ser. Penso: seria um resgate ou uma ressurreição?

Victor de Seixas: Sempre fui fascinado pelo conceito de mimesis, não somente pelos diversos caminhos e interpretações que tomou dentro do pensamento contemporâneo, como também por sua relevância na discussão sobre o fazer artístico, sempre é possível trazer esse conceito de uma forma ou de outra quando se fala nas relações da arte com a vida. Usando esse conceito como um princípio, navegando muito além da sua ideia original, podemos construir metodologias de criação, crítica e análises além de outras infinitas possibilidades, até mesmo imaginar a vida como uma mimesis da própria arte.

Há em cada um de nós um estilo, um passado, um anseio, uma profissão, uma visão distinta sobre o momento presente. Há em cada um de nós o tempo agindo e reagindo de formas diferentes. Há em cada um de nós a singularidade da arte e da criação. Mas, então o que nos uniu? Caminhamos pelo mesmo grupo de pesquisa, a saber, o CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator) da Escola de Comunicação em Artes da USP. E diante das nossas tentativas de nos manter ativos na arte e na pesquisa, a possibilidade de discutir este momento presente e suas dificuldades nos trouxeram até aqui. As abordagens são distintas, uma vez que, como já foi dito, é a arte e o movimento criativo de cada um de nós que expomos aqui. No entanto, nossa tentativa de expurgar informações e sentimentos nos fez problematizar o conceito de *mimese* neste momento atual de criação, conceito este, que é assunto comum nas presentes pesquisas.



Figura 2- Edward Hopper, Isolamento – “Morning Sun” (1952)

A *mimesis* é uma raiz de discussão estética desde a antiguidade, aparecendo como elementos nucleares na filosofia de Platão e na poética de Aristóteles. A palavra *mimesis* vem do original grego μίμησις, que significava inicialmente ação ou a faculdade de imitar; seu sentido foi ampliado conceitualmente na obra de Platão, se tornando a base de sua doutrina dualista substancial, que divide o universo em duas partes, duas substâncias distintas uma da outra e não codependentes. Segundo a filosofia de Platão, existe um mundo perfeito, o mundo das ideias, que foi criado por um deus perfeito e existe um mundo material imperfeito que é uma cópia desse mundo feito por um outro deus artesão, o demiurgo. Esse deus artesão contempla o mundo perfeito e tenta reproduzi-lo na matéria, realizando uma *mimesis*, uma cópia a semelhança da original, mas essa cópia é imperfeita, pois a matéria é imperfeita. Essa estrutura binária baseada no antagonismo, mundo sensível/inteligível, perfeito/imperfeito também se aplicava segundo o ideal Platônico sobre as artes, sobre a produção artística que também é uma cópia imperfeita do *real*. O artista como o demiurgo, tenta copiar algo e produzir uma imitação, e como imitação é inferior ao original.

A doutrina criada por Platão relegava a arte como algo inferior e alienante, lembrando que nesta época, todas as *representações* artísticas em geral eram chamadas de *mimesis*, os gregos clássicos pensavam a arte como uma figuração dentro desse conceito. Platão apenas colocou uma valoração, dando um sentido hierarquizante.

O artista não é um contemplador das ideias, mas sim aquele que produz imagens sensíveis, produzindo aparências que estão desvinculadas da natureza das coisas. Como as ideias pertencem ao mundo inteligível e os objetos ao mundo sensível, o artista é um tipo de criador de aparências que não tem o conhecimento sobre a natureza das coisas [...] Assim, a imitação será sempre inferior à realidade das ideias, porque, no caso da arte, as obras produzem somente prazer, ou, no máximo, possuem um valor exemplificador relativo. (SALES, 2019, p. 52)

Como a obra de Platão é construída em uma ideologia dualista¹ hierarquizada, a arte não teria a sua *essência* em si, o seu sentido estaria fora, no real, propondo a formação de uma sociedade organizada sobre um pragmatismo excruciante onde a arte não tem importância. Aristóteles, por sua vez, revisou este discurso, assumindo a *mimesis* como uma ressignificação ou representação² do real. Sem as questões hierárquicas, a existência da arte é justificada por si mesma, pois ela é como se apresenta, uma recriação, não uma cópia, ou seja, um outro universo criado pelo olhar de quem cria. A arte deixa de ser uma cópia imperfeita e passa ser uma representação de quem observa a realidade, mas, mesmo não hierarquizando, ainda trabalha dentro dessa lógica binária, entre a arte e o real.

A aplicação do conceito de *mimesis* proposta por Aristóteles tornou-se mais popular e foi amplamente aceita por outras doutrinas filosóficas, o que comprova seu aparecimento em obras

¹Mente e corpo são substâncias distintas e hierarquicamente diferentes, a mente (alma) é valorada com mais importância da matéria.

²Podendo também ser a reprodução, que neste caso sempre será uma nova criação sobre algo, não uma mera cópia. (SALLES, 2019 p.16)

como a comédia *Tesmofórias* (411 A.C) de Aristófanes. Mas esse 'fenômeno' intitulado *mímese*, como proposto por Aristóteles, não seria algo apenas exclusivo da criação artística, mas algo que nos define, pois todas as atividades humanas incluem em suas ações algum procedimento mimético: aprendemos novas línguas pela *mímesis*, criamos rituais religiosos, práticas desportivas, e até o domínio das novas tecnologias. Para Aristóteles, é a *mímesis* que distingue os humanos dos outros animais.

Voltamos à questão da imitação, já que, como é explicado pelo filósofo (Aristóteles), o produto da técnica, o fruto do trabalho artístico, completa o que a natureza é incapaz de fazer, de maneira que o artista imita o que há na natureza. Portanto, há coisas que integram a natureza de alguma maneira à natureza, tendo por finalidade a simples utilidade pragmática, e existem artes que, por sua vez, imitam a própria natureza, recriando-a ela mesma, reproduzindo-a com algum material que também são utilizados pela natureza, como cores, sons e até mesmo palavras, mas cujas finalidades não coincidem com a mera utilidade pragmática. (SALES, 2019, p. 61)

Na contemporaneidade a discussão sobre *mímesis* tem se ampliado continuamente, principalmente as teorias referentes a literatura. No século XX teve seu conceito reformulado por pensadores como Paul Ricoeur, Jacques Derrida, e os representantes da Escola de Frankfurt, principalmente Walter Benjamin e Theodor Adorno, um dos expoentes sobre as pesquisas deste conceito. Adorno, por sua vez apresenta a *mímesis* como a base da nossa construção da linguagem. Seguindo a proposta inicialmente formulada por Walter Benjamin, Adorno desenvolve junto a Max Horkheimer um estudo da construção da sociedade, linguagem, cultura e política pelo princípio da *mímesis*. Segundo Horkheimer, é provável que o ser humano construiu uma forma mais sofisticada de comunicação a partir da *mímesis* da natureza a sua volta, *copiando* o que via como forma de *absorver* sua potência. É possível que o homem primitivo tenha imitado os animais e os fenômenos naturais em danças miméticas na beira da fogueira, invocando um mundo mágico na tentativa de manipular as próprias forças da natureza e mais adiante, compartilhando o conhecimento com as novas gerações assim, seguindo a construção do conhecimento coletivo, dando origem a novas e distintas culturas.

O mimetismo aparece, portanto, como o primeiro momento da práxis humana organizada. Segundo Adorno e Horkheimer, os homens primitivos buscavam manipular a natureza através da magia, cujo princípio é a imitação: eles buscavam assemelhar-se à natureza através de máscaras e feitiços para se apropriar do seu poder misterioso (o mana), usando-o contra a natureza para seus próprios fins de autoconservação. (MOTA 2019 p. 234)

Tendo em vista que nós, autores deste artigo, somos seres criativos e artistas pesquisadores, compreendemos os caminhos pelo qual percorreu o conceito de *mímese* e embora esta discussão não se encerre aqui, vamos nos ater ao fato de que desenvolvemos relações miméticas, aprendemos, e construímos a partir dessas relações, portanto, este período de pandemia no qual nos vimos trancafiados e impedidos de realizar grande parte das nossas atividades, nos fez repensar nossa capacidade, necessidade e utilidade diante da arte não só em nossas vidas, mas na sociedade.

Antes da arte receber seu significado etimológico, ela já era reconhecida como forma de magia, como algo sagrado. A partir de rituais no ocidente, foram os antigos gregos que, através da

reflexão sobre a *mimesis*, começaram este processo de racionalização que levou a arte a se transformar em algo autônomo, e ganhar outras *utilidades* além da consagração mística, como por exemplo, educar a sociedade. E esse processo, por fim, permitiu que a arte existisse sem a necessidade de apresentar uma função pragmática, passa a ser por si, uma manifestação da expressão humana. Nós somos seres que se desenvolveram por relações miméticas, aprendemos, e construímos a partir dessas relações. As linguagens foram construídas, tanto pela transposição de imagens corporais referentes a realidade concreta, como pela mimese sonora de objetos e de suas qualidades. Uma das características principais da nossa espécie é a capacidade de produzir por semelhanças, além de sempre reagirmos a todas elas, o nosso corpo é, por excelência, um órgão de expressão mimética (HORKHEIMER, 2000. p.117). Imitar faz parte de nossa natureza.

A neurociência, por sua vez, traz outros possíveis entendimentos sobre a *mimese*. O neurocientista Alan Berthoz propõe que, por nossa interação com o mundo, criamos um mundo 'virtual' em nosso cérebro, uma simulação do mundo externo, uma representação ativa que constantemente é confrontada com os dados da percepção. Como forma de entender, se mover e interagir, criamos uma *cópia* de tudo que experimentamos, construindo nosso conhecimento sobre esse nosso repertório virtual de informação, "a percepção não é apenas uma interpretação das mensagens sensoriais: ela é forçada pela ação, é simulação interna da ação, é julgamento e tomada de decisão, é emancipação das consequências da ação". (BERTHOZ 2000. p.15). Curiosamente, essa proposição de Berthoz assemelha-se a uma espécie de *mimese* da proposta de Platão: existe um mundo real dado e nosso cérebro, que como o demiurgo realiza uma 'cópia' pela nossa interação com ele. Diferenciando apenas por sua abordagem, segundo o neurocientista, nossa construção assemelha-se mais a criação de um 'mapa' do que nos é útil, que uma tentativa de copiar *ipsis litteris* o mundo externo. Assim a arte seria uma *mimesis invertida*? Seguindo essa proposta, criamos a partir de nosso repertório 'virtual', isto é, sobre nosso repertório construído sobre as experiências físicas ou estéticas, realizando uma "cópia" de algo pertencente ao nosso mundo 'copiado', uma *mimesis* de nossa primeira *mimesis*, levando a cabo a famosa frase de Oscar Wilde, "a vida imita arte muito mais do que a arte imita a vida".³

No entanto, isso não coloca a arte em co-dependência com a *realidade*, pois ainda segundo Berthoz, essa *cópia* está ligada a percepção das possibilidades de ação e interação, e a sua interpretação sempre será algo dependente de cada idiosincrasia individual, não copiamos exatamente o que está lá, mas sobre filtros subjetivos (programações culturais desenvolvimento e limitações cognitivas, etc). Criamos "mapas mentais" para interagir com o mundo, mas como qualquer mapa, este é um guia e não existem "mapas universais"; cada vivência, cada experiência singular gerará o seu próprio "guia" de navegação pela vida, afinal o mapa "não é o território que

³Do livro: A Decadência da Mentira e Outros Ensaios, Oscar Wilde. 1992

representa, mas, se correto, tem uma estrutura semelhante ao território, o que explica a sua utilidade". (KORZYBSKI, 2000, p.58).

O ano 2020, ano da pandemia do Coronavírus. Os que tiveram a oportunidade de se manter em quarentena, experimentaram situações de confinamento e solidão, por hora, nunca vistos. A arte, mesmo sem o seu devido reconhecimento, atenuou grande parte dos dias dos cidadãos isolados. Tendo em vista que estamos tratando da *mímese*, certamente, não há pintor mais atual que Edward Hopper (1882-1967).

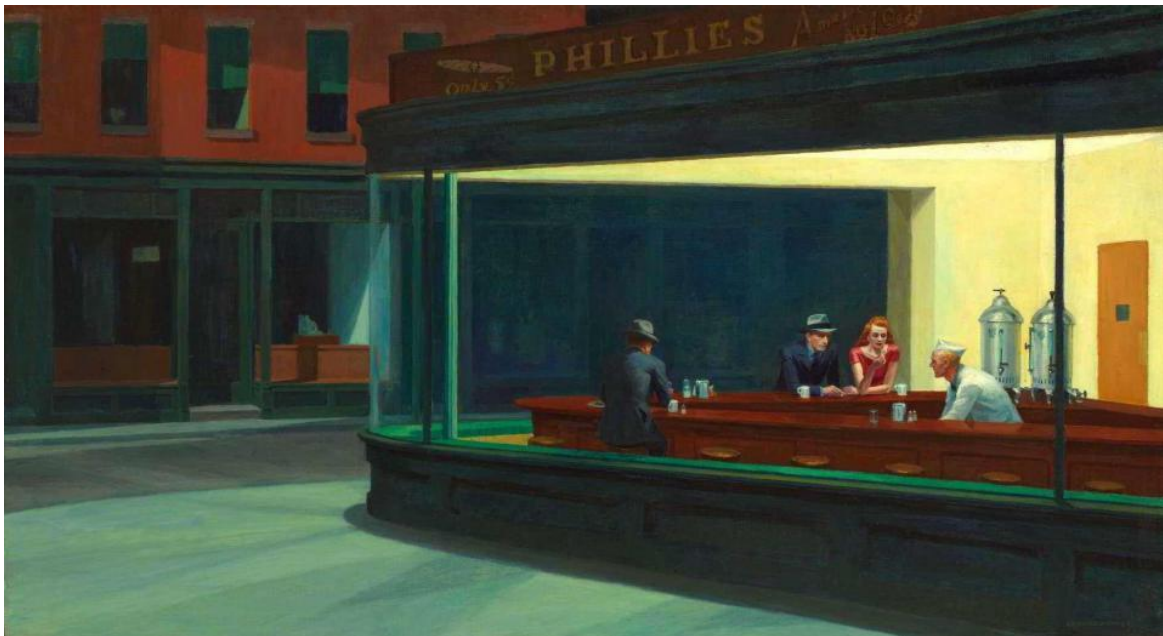


Figura 3 – Edward Hopper, Lanchonete – Nighthawks (1942)

Tal como Hopper, tentamos converter em arte a solidão e o confinamento. Suas pinturas onde a distância social é quase obrigatória, são retratos autênticos de uma realidade atual global. Estamos sozinhos e solíssimos, tendo a possibilidade de – tal qual o artista – contemplar a alma humana naqueles momentos em que o desespero se conecta à esperança, em que o desejo de pertencer ao que está fora, se expressa no nosso olhar, na intenção, nas mãos ansiosas que desejam, anseiam a liberdade e a possibilidade de criar novamente. Ele não era um pintor de fantasia, muito menos surrealista. Realista, talvez, mas seria encerrar muito rasamente a criação somente em uma gaveta, e analisar esteticamente sua obra não nos cabe aqui. O que vemos, portanto, é a arte sendo *mímese* da vida antes mesmo dela ter sido realidade. Ao depararmos com este tipo de expressão artística, reconhecemos os filtros subjetivos criados pelo artista a partir da sua percepção de mundo,

e mais que isso, somos capazes de interagir com o mesmo mundo a partir de sua única percepção.

Muitos de nós temos o privilégio de ficar em casa e fazer deste isolamento um verdadeiro bálsamo para o nosso corpo e mente. Os artistas sempre estão em movimento e fazer as coisas agora, sem pressa, e se permitir prazeres inimagináveis é realmente algo inovador. Como nos quadros, artistas que somos, tentamos pensar a vida do agora não em um retrato da realidade, mas uma interpretação subjetiva, interior, que analisa mais a fundo o que estamos vivenciando nestes tempos melancólicos. Em várias imagens, os personagens de Hopper são consumidos por uma aura de melancolia, como algemas em um estado sem escapatória. Sim, assim estamos, mas não necessariamente, precisamos nos agarrar a isso para seguir em frente. O ponto não está em fugirmos da melancolia, da tristeza, mas não se deixar paralisar por esse sentimento. A escrita tem sido difícil por estes dias. A leitura também. O que nos move é a certeza que em breve isso também passará e poderemos continuar nossa caminhada em uma nova convenção social que transformará em parte nossa forma de se relacionar, de ver o mundo e de fazer arte.

A pandemia de certa forma nos convida a esse olhar interno, nos recolhermos dentro de nossas casas e de nós mesmos, contribuindo efetivamente para esta nova forma de relação, ampliando a escuta, sem senso de julgamento ou aquela vontade autocentrada de falar sobre si mesmo. O novo convívio real está na capacidade de dialogar, de acolher e dividir as nossas percepções.

Na toada de Hopper, para não fugir das comparações com artistas, Alberto Burri (Itália 1915-1995) considerado por muitos um dos iniciadores da Arte Pobre é um bom exemplo de resiliência frente à uma situação adversa. Em 1940, com a recém-começada Segunda Guerra Mundial, Burri estava recém-formado em Medicina e precisou assumir como médico militar do exército italiano no norte da África. Ali, sua unidade foi capturada e encaminhada para um campo de prisioneiros de Guerra no Texas (EUA). Neste rigoroso encarceramento e carente de todo material expressivo convencional, Burri começou a experimentar com o que tinha nas mãos: pedaços de retalhos, terra, entre outros materiais disponíveis. Terminada a Guerra, Burri mudou-se para Roma onde se dedicou de maneira única a sua pintura até a sua morte.

Uma das razões para citar aqui a obra de A. Burri neste contexto de pandemia, é chamar a atenção sobre suas ações, suas atitudes de resiliência e vontade de produção artística em circunstâncias adversas, bem como seu olhar diante da sua realidade. Pode-se almejar uma criação e uma produção artística a contento quando estamos encerrados em casa, sem contato físico e coletivo (tão importante para as artes da cena) ou carentes de público e palco? Tudo isso nos leva a pensar que a falta de incentivo e condições são menores frente a um desejo e uma determinação. Um desejo que alimenta de vitalidade todo projeto humano. A própria espiritualidade se alimenta deste desejo. Seria o mesmo desejo que, há milhões de anos, motivou o homem rupestre para que,

numa penumbra, em uma caverna, pode pintar e expressar seus anseios e desejos e com sua arte ordenar o incerto, o caos de sua existencialidade?



Figura 4 – Rosso plástica Alberto Burri (1966)

A lentidão que a pandemia nos coloca, nos faz retomar alguns ritmos biológicos perdidos na loucura veloz do dia-a-dia trazido pela tecnologia contemporânea. Mas é justamente por causa dessa lentidão que estamos mais conectados com quase tudo que diz respeito a nós mesmos e ao nosso entorno. Contemplar, desenhar, pintar, escrever com intenção criadora nos faz exercitar o que nós temos de mais precioso; o domínio das artes. Estamos nos apropriando de *mímeses* profundas, recriando sentimentos, por vezes nunca experimentados, para fazer arte, para expurgar o isolamento e o medo do desconhecido. A arte do ano de 2020 será única e, dificilmente não será relatada a partir das angústias e práxis humana atual.

Nascemos há 48, há 31, há "X" anos atrás e agora vivemos em um lapso temporal entre o HIV e a COVID. Um tempo homogêneo e vazio, essencialmente irreversível tal qual o tempo que Walter Benjamin descreveu em seu último texto antes de sua morte. Para ele, esse tempo se desenvolve automaticamente percorrendo uma trajetória em flecha ou em espiral.

Contudo, a circulação mundial do vírus mudou claramente o curso automático e noctâmbulo desse tempo, que foi interrompido. E sentimos que essa interrupção evidencia muitas coisas: a divisão social que foi mensurada pelas medidas de urgência sanitária que fez o tempo acelerar para

uns que trabalharam exaustivamente e outros que simplesmente pararam. A sensibilidade de ecossistemas e nos frágeis equilíbrios geofísicos, o medo que desperta a lucidez e, por fim, que, de nenhuma maneira, o tempo vazio pode ser um tempo livre, estamos trabalhando, estamos criando a todos e exaustivos momentos. Portanto, falemos do medo, que nos assola mesmo sem que percebamos. Maria Cristina Franco Ferraz (2020), em seu artigo “Medo – ou como surfar turbilhões”, escreve:

“De que maneira se pode combater esse nível de medo que asfixia a ação, entristece os corpos, esmagando a vida? Para o filósofo português José Gil nossas maiores armas seriam, além do conhecimento e do apoio da racionalidade, a recusa à passividade, uma luta constante para nos mantermos ligados aos outros e ao coletivo, ampliando as relações no espaço e escavando a espessura do tempo. E isso, mesmo em situação de isolamento, confinamento e distância social”.

Seriam pensamentos *pós-coroniais*? Haverá uma arte específica a que se nomeie este ano? Como será esse tempo entre a COVID e a próxima doença em massa que assolará, certamente, a humanidade? O artista dirá, sem dúvida! Um lapso temporal de experiências e companhias exaustivamente virtuais, um desenvolvimento forçado de novas habilidades e soluções *open source* (Código aberto em português). Não importa. Queremos estar vivos e presentes para vivenciar e criar o que vem por aí. E virá.

Diante desta nova realidade e de tantas transformações sociais e psíquicas que este ano nos colocou, qual foi o reflexo na nossa criação? O que mudou no corpo e em nossos ideais artísticos em detrimento ao repertório virtual de informações ao qual Berthoz faz referência? Se o nosso corpo é um órgão de expressão mimética, como sugeriu Horkheimer, então os artistas estão sim em um novo momento de criação, uma vez ser quase impossível não ter sido afetado pelos dias sombrios que vivemos durante o ano de 2020.

Interpretamos e nos identificamos como nunca com a pintura de Edward Hopper, porque nos vimos sozinhos, isolados em uma realidade que antes, era apenas uma pintura triste. Suas cores fortes e melancólicas, seus espaços ocupados por uma ou duas pessoas, os bares vazios, as ruas vazias, as expressões vazias; vivemos isso, reconhecemos esta realidade agora. Desta mesma forma, a arte de Burri nos mostra que a resiliência nos faz criar a partir do que temos nas mãos, nas mentes e nos corações. Essas pinturas deixaram de ser somente arte expressiva e passaram a ser uma *mimese reconhecida*. As obras de arte criadas na primeira metade do século XX, tornaram-se tão atuais quanto as atuais. A arte previu uma realidade possível mostrando-nos que ela e a criação artística podem ser revisitadas, reinventadas e ressignificadas (a)temporalmente.

Façamos arte! Em meio ao caos, em meio a solidão, ao medo!

Façamos!

Faremos!

Não voltaremos a ser como éramos, nossas referências mudaram. Nossas relações miméticas se transformam. Mesmo que ainda não seja explícito, nosso corpo é outro e a arte nos mostra isso. Estamos vivendo um novo reconhecimento de relações neste exato momento. Redescobrimo formas de interagir, de nos comunicar, de chegar ao público; de fazer arte.

Nós, artistas e pesquisadores estamos caminhando com medo, mas atentos às novas formas de relação, e ao mesmo tempo estamos criando formas de nos expressar, usando novas tecnologias, novos vocábulos, novas cores, novos formatos. As mímeses serão diferentes, mas a arte permanecerá.

“No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.

Melhor assim.”

JOÃO GUIMARÃES ROSA

REFERÊNCIAS

BERTHOZ; Alain. **The Brain's Sense of Movement**, Harvard University Press, 2000

FERRAZ, M. C. Franco. **Medo – ou como surfar turbilhões**. São Paulo: n-ledicoes.org, 2020.

Disponível em <https://www.n-ledicoes.org/textos/120> Acesso em 07 de Agosto de 2021.

GIL, José. **“Medo”**. **Pandemia Crítica**. São Paulo: n-ledicoes.org, 2020. Disponível em <https://n-ledicoes.org/0001> Acesso em 07 de Agosto de 2021.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2000.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KORZYBSKI, Alfred. **Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics**. NY USA: Institute of General Semantics, 2000

MOTA, Pedro Villar. **A Mímesis no pensamento de Theodor W. Adorno**. *Analógos (PUCRJ)*, v. 1, p. 231-241, 2019

SALES, E. (2019). **O Sistema das Artes em Platão e Aristóteles**. *Revista Estética E Semiótica*, 9(1), 51-62. <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v9.n1.2019.05>.



RODA DE CONVERSA
SOBRE PESQUISA
PRÁTICA DO ATOR

Por
Eduardo Coutinho
Renato Ferracini
Marília Velardi

Um dos pontos da democratização do acesso à Universidade nos últimos anos foi o aumento da possibilidade de linguagens populares poderem organizar os seus conhecimentos adquiridos na práxis em Programas de Pós-Graduação. Isto é, usarem o conhecimento adquirido na práxis como material de pesquisa de seus Mestrados e Doutorados. Ainda é em pequeno número relativamente, mas o fato importante é dessas experiências serem reconhecidas pela academia como conhecimentos de maneira mais ampla.

Coutinho

Sempre existiram orientadores que se propuseram a orientar pesquisas de áreas com pouca ou nenhuma pesquisa, como as linguagens populares. Foi o meu caso. O meu orientador, Prof. Dr. Clóvis Garcia, Professor Emérito da USP, que era advogado, cenógrafo, folclorista e crítico de teatro infantil, orientou o mestrado e o doutorado em mímica, de alguém que tinha graduação em engenharia. Portanto, a pesquisa era sobre a minha práxis profissional nesta linguagem que já exercia há mais de uma década. A minha primeira cena de mímica foi criada muito antes da profissionalização, aos 12 anos.

A pesquisa de mestrado foi uma organização do que eu entendia por mímica no diálogo com outros artistas mimos e na busca de citações sobre mímica em livros de história do teatro, talvez mais precisamente, da história da literatura dramática. O doutorado foi sobre procedimentos desenvolvidos por mim, a partir da mímica e da experiência de rua, para dirigir atores do Núcleo ESTEP¹. A tese traz como anexo o espetáculo “Fala Ou Não Fala?”, em que atuo, e outro espetáculo chamado “O Pedestre”, que é o conteúdo do IV Capítulo (no qual também são descritas algumas cenas por tiras de desenho e escrita), o qual dirijo. Na década de 1990 do século

¹ Núcleo de Estética Teatral Popular – Grupo de teatro criado por Carlos Alberto Soffredini, no qual se desenvolvia uma pesquisa artística sobre a linguagem do teatro popular.

passado os espetáculos faziam parte integrante do resultado da tese, e não um anexo, foi uma inovação.

E hoje, imbuído deste espírito inovador de meu orientador, estou priorizando orientar artistas e professores com experiências consistentes, profundas, em áreas que são ou dialogam com as linguagens populares.

A primeira percepção com que me deparei ao iniciar como orientador foi a que trazia no fundo uma visão distorcida do orientador tradicional. Quer dizer, que eu deveria saber tudo sobre a área. E que meus orientandos iriam estudar este universo. Por exemplo: se eu quero estudar na psicologia o mestre Carl Gustav Jung, procuraria o professor especialista em Jung. Ou na filosofia, buscaria a pessoa que às vezes é considerada a referência no estudo daquele mestre, que traduziu os livros, que estudou na Europa com o mestre ou um discípulo dele etc. No teatro também temos estes tipos de orientadores, que são muito importantes, pois são brasileiros que, pela sua experiência prática, já “traduzem” ou aproximam esses mestres da nossa cultura de alguma forma.

Eu comecei orientando depois de frequentar por alguns anos o grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Prática do Ator, a convite do Professor Titular Armando Sérgio da Silva, criador deste grupo. Ele criou um grupo de pesquisa com a ideia de espaço de troca, de partilha de pesquisas, que tinha que ser com prática e sobre o ator. Também se diferenciando dos grupos tradicionais de pesquisa que são “guiados” pela pesquisa pessoal da(s) orientação(ões) dos(as) docentes líderes.

Com o tempo fui entendendo o meu lugar como orientador. Com a mesma metodologia que uso na minha pesquisa, a reflexão sobre a prática me fez definir. Hoje, como orientador, priorizo pesquisas práticas relacionadas às linguagens populares, como o mimo, o palhaço/clown, o contador de história, e trabalhos que têm o jogo, a imaginação, o improviso e a linguagem no corpo como base. Existe sempre uma parte prática na pesquisa. Para algumas pessoas a pesquisa parte da experiência artística, na qual o artista reconhece e organiza pedagogicamente a sua prática. Para outras, o professor parte de sua experiência em sala de aula, para

potencializar o artístico. Portanto, a pesquisa sempre é artística e pedagógica.

Dadas estas referências de quem sou como orientador, e por quem fui orientado e influenciado, passo a colocar a minha questão: como deve ser a minha postura ao orientar, dentro da academia, pessoas que têm uma prática consistente, profunda, que têm reflexão mas como artistas e/ou professores? Isto é, como desenvolver nesses profissionais o olhar de pesquisador acadêmico. Como orientar temas pouco estudados da prática artística, ou mesmo novas abordagens práticas de temas já estudados, dentro das regras da academia? Isto também irá envolver a pergunta de qual academia estamos falando.

Alguns quesitos estão presentes na minha escolha de orientandos e de pessoas que estímulo a entrar na pesquisa acadêmica. Entre elas, a sua experiência e maturidade na relação com o tema da pesquisa, seu envolvimento e interesse no estudo já feito antes de prestar, sua paixão e autonomia. Deixo aqui claro que, após entrar na pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), haverá sempre um ajuste no projeto feito na orientação e no processo de pesquisa. No doutorado, que tenho menos experiência, a maturidade acadêmica também entra como requisito, isto é, um aprofundamento no recorte do tema, no olhar crítico, na ampliação das referências teórico-práticas e ainda mais autonomia.

As orientações dos meus alunos acontecem nas apresentações no grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator² (explico melhor à frente) e também em encontros individuais. As pessoas que me procuram para fazer pós-graduação, e aquelas que eu estímulo a serem pesquisadoras, convido a participarem do meu grupo de pesquisa. Com isso podem refletir se querem participar do meio acadêmico. Algumas pessoas não ficam, outras ficam e não querem entrar formalmente (seja no mestrado quanto, quem já é mestre, no doutorado). E algumas poucas pessoas prestam a prova de seleção no PPGAC – Programa

² Existe um projeto de alteração do nome: as palavras “do Ator” serem substituídas por “em Atuação”.

de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP ou no programa de pós-graduação em outra Instituição.

Vou falar apenas sobre os meus alunos de mestrado. Na primeira orientação individual, numa longa conversa, peço para que a pessoa me explique a pesquisa. O importante é a minha escuta da narrativa, tentando localizar o que mobilizou o aluno a propor aquela pesquisa. Muitas vezes na oralidade fica mais evidente o projeto do que no escrito. Faço perguntas para problematizar o conteúdo para ajudá-lo a aprofundar a compreensão de sua proposta. Com isso, começo junto com o(a) orientando(a) o processo de recorte e, conseqüentemente, da própria pesquisa. Portanto, a partir da minha visão e experiência, direciono o caminho que foi escolhido pelo(a) próprio(a) aluno(a). Este é o projeto inicial dele.

Nas orientações seguintes, a partir da experiência do fazer a pesquisa, continuamos o processo de definir o recorte da pesquisa. A partir do momento que iniciamos a discussão sobre a qualificação entra também o tema da forma de como será apresentado o material final da pesquisa, que deve conter uma prática (nem sempre na qualificação). Algumas questões me norteiam: Como fazer para que a prática seja a própria pesquisa, objeto e resultado, e não um mero exemplo? Como desenvolver na parte escrita uma poética que dialogue com a poética da prática teatral? Cada caso é um caso, porque também envolve as possibilidades físicas, emocionais e de maturidade na academia do(a) aluno(a), num processo tão rápido e intenso.

Aqui entra também o trabalho de romper com uma visão pré-concebida das pessoas do que é a academia. A academia tem como característica criar conhecimento e disponibilizá-lo para a sociedade. Moreno chama isso de Conserva Cultural. Moreno diz que as Conversas Culturais “podem operar, num dado momento, como uma força organizadora; em outro, como um obstáculo” (1992, p.53). Os alunos muitas vezes criam seus próprios obstáculos pelo pré-conceito que trazem. Rosane Rodrigues explica que

São pequenos pacotes de ações (omissões aqui também são consideradas ações) bem sucedidas, que funcionaram no passado e que passariam a constituir verdadeiras partituras e roteiros a serem repetidos: a conserva cultural. (2013, p. 37).

Portanto, a Conserva Cultural seria o produto acabado a obra pronta já sem vida. Um livro “só criaria vida se o leitor efetivamente a partir de sua inspiração produzisse novas ideias, ações e recortes criativos do que leu...” (Rodrigues, 2013, p. 38)

Fazer os(as) orientandos(as) terem esta atitude é um dos meus objetivos, tanto nos seus estudos quanto no formato de seu produto final, tendo como objetivo instigar as pessoas que irão ler/ver o seu mestrado/doutorado a produzir novas ideias, ações e recortes criativos.

Para potencializar esse ideário, o processo de pesquisa deve ser construído no coletivo. Entra então o grupo de pesquisa, sua estrutura e suas regras.

O grupo de pesquisa CEPECA se encontra todas as semanas do período letivo às quintas-feiras, das 10:00 às 13:00 horas. A cada encontro os(as) pesquisadores(as) agendam para expor suas pesquisas, podendo escolher o tempo que necessitam para a apresentação. Normalmente são dois pesquisadores por encontro. Depois de expor na primeira vez o seu projeto de pesquisa, nos encontros seguintes a proposta é levar os “problemas” da pesquisa, isto é, dúvidas, escolhas, sensação de estar perdida, insegurança no caminho escolhido etc. É um aprendizado de escuta. Todas as pessoas, independente da titulação, falam, questionam, propõem caminhos, indicam leituras, vídeos etc. Quem expôs não deve responder a cada um, com exceção da pergunta que pede um esclarecimento (que já contém o dado de a exposição não foi clara). Sou o último a me colocar.

Após essa experiência, os meus orientandos têm um encontro individual comigo (por vezes o integrante do grupo não é orientado por mim) para discutir e resolver questões suscitadas, utilizando o que fez sentido para o pesquisador das colocações do grupo. Portanto, o(a) pesquisador(a) desenvolve o exercício de reflexão sobre a crítica. E, para quem faz a crítica, desenvolve o sentido construtivo de suas colocações a partir também de uma escuta e a busca de um olhar crítico para o

crescimento do outro, que potencialize o outro a criar, nunca trazendo para lado pessoal. Para tanto, é preciso se construir um ambiente de confiança e de generosidade, para que todos deem o melhor de si.

É quando entra a liderança do grupo na busca deste ambiente propício à criação. Para tal, procuro criar um contexto que estimule a autonomia dos(as) pesquisadores(as), mas sem que eu perca a autoridade. Lendo Richard Sennett, quando fala sobre o mestre das oficinas medievais, fiz uma relação com o grupo de pesquisa. Ele define de maneira interessante autoridade: “No sentido genérico, a autoridade escora-se num fato simples: o mestre estabelece as condições do trabalho que é feito pelos outros sob sua direção.” (2009, p.84) E sobre autonomia: “autonomia como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos.” (2009, p.79) Ele defende ainda hoje a existência das oficinas:

Por isto é que não devemos abrir mão da oficina como espaço social. No passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais do trabalho, seja um cafezinho, seja [...] no aconselhamento informal no local de trabalho, através da troca direta de informações. (2009, p.88).

A possibilidade de contato entre as pessoas e a troca direta de informações, isto é o grupo de pesquisa!

Outro conceito interessante, desenvolvido por Moreno, é da espontaneidade, que ele coloca como um processo vinculado à criatividade: “A criatividade sem a espontaneidade torna-se desvitalizada.” (1992, p.52) Já a espontaneidade sem a criatividade ele chama de “um idiota espontâneo”. O contexto do grupo precisa ser propício para a espontaneidade, pois ela “opera no presente, isto é, aqui e agora; ela impulsiona o indivíduo na direção de uma resposta adequada a uma nova situação, ou a uma nova resposta a uma velha situação.” (1992, p.54)

Portanto a autonomia de Sennett somada à espontaneidade de Moreno criam as condições do(a) estudante/pesquisador(a) fazer o bom uso da conserva cultural da academia, introduzindo novas temáticas e produzindo novas abordagens de temas conhecidos, com ações e recortes criativos de pesquisa. No caso das minhas orientações, de pesquisas práticas relacionadas prioritariamente às linguagens populares do teatro.

REFERÊNCIAS

Moreno, J.L. Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, psicoterapia de grupo e sociodrama. Edição do estudante. São Paulo: Daimon, 2008.

Rodrigues, R. Teatro de Reprise: improvisando com e para grupos. São Paulo: Ágora, 2016.

_____. Tese (doutorado) Teatro de Reprise: Conceituação e Sistematização de uma Prática Brasileira de Sociopsicodrama. PPGAC – Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, 2013.

Sennett, R. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Renato

Somos pequenos! O campo da arte na universidade, se comparado a outros campos de conhecimento como as ciências humanas e as ciências ditas duras, é pequeno. Mais que pequeno, um feto eu diria. Se na condição de feto, inseridos na estrutura universitária, temos o risco iminente de aborto a qualquer momento, temos também a vantagem de sermos células tronco e crescermos a partir de outros caminhos. A arte produz conhecimento, isso é fato. Mas que tipo de conhecimento? O conhecimento da arte não é um conhecimento científico. Não pode se reduzir a uma estrutura metodológica regrada pelo método científico, mas também não podemos cair na armadilha equivocada que nos diz, em forma de lugar comum: as ciências humanas pensam, a arte cria. A criação não é um atributo específico e único da arte assim como o pensamento crítico não é atributo específico e único das ciências humanas e a produção universal científica não é um atributo singular das ditas ciências duras. Talvez a arte na universidade tenha essa tarefa: mostrar que o conhecimento é amplo; que a criação é algo inerente das ações humanas. Tenho escrito sobre essas questões em publicações passadas e gostaria de retomar esse pensamento aqui.

Numa torção do senso comum estabelecido poderíamos dizer que a arte pensa e a ciência cria. É essa a base argumentativa em que Deleuze e Guattari nos provocam no livro *O QUE É FILOSOFIA?* (1992). Esse livro dilui as hierarquias históricas e as capturas ligadas ao senso-comum que diz: a ciência pensa e a arte é o lugar da criação. A obra relaciona pensamento e criação numa fórmula profundamente simples, básica e de fácil entendimento matemático: pensamento = criação, ou ainda, PENSAR = CRIAR. Segundo os autores, a ciência cria funções, a filosofia cria conceitos, a arte cria sensações. Todas elas criam, todas elas pensam, sem qualquer hierarquia entre si. Mas por que essa obra nos auxilia a pensar a pesquisa artística na universidade? Por uma questão óbvia: já que a arte gera pensamento por sensações num território de singularidade única, esse

plano não necessita de nenhuma corroboração para sua existência e/ou potência própria. Afirmamos, portanto, uma autonomia ontológica do fazer artístico como terreno único e potente de um pensamento/criação. Um pensar/criar que não necessita, jamais, de um aval científico ou conceitual para sua plena realização. A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si. Uma possível aliança entre a pesquisa conceitual e a pesquisa-acontecimento estético não deveria ser da ordem do PENSAR SOBRE (realizarei um pensamento sobre essa cena) mas deve estar no plano do PENSAR COM (realizarei um pensamento com essa cena). A ideia do PENSAR SOBRE pode nos levar à imagem equivocada do pensamento conceitual escrito ser o aval do acontecimento presencial estético ou, pior, sua suposta tradução conceitual. Esse PENSAR SOBRE pode operar no nível da relação hierárquica dessas relações, já que o acontecimento presencial estético - no ato do pensar sobre - não geraria um pensamento, mas apenas um falar sobre um certo estado de coisas.

Estamos capturados aqui em uma área compartimentalizada na qual o conceito produz pensamento e a arte produz criação, não estamos mais na fórmula Pensar = Criar. Ao negar esse achatamento e hierarquização o PENSAR COM aparece como ação que mantém a autonomia criativa tanto do acontecimento presencial estético como de sua conceituação. O PENSAR COM opera uma aliança entre os termos sem cair numa suposta hierarquia entre eles. Ao PENSAR COM, afirma-se o caráter criativo de ambos os planos e também garante o modo de pensamento autônomo que cada superfície possui. O “pensar com” gera acontecimento. Ambos são criativos, ambos são pensamentos! Essa aliança calcada no COM borra as fronteiras entre uma e outra forma de expressão (conceitual e estética) e ao mesmo tempo mantém seus contornos em tensão. É justamente no conflito destas autonomias criativas que coexiste por um lado a possibilidade de reflexão e por outro a impossibilidade de tradução direta entre os termos. O PENSAR COM se territorializa nas bordas desse conflito, nas frestas de impossibilidade, nos não-lugares de coincidência. Obriga a uma ação criativa e não a uma operação de simples tradução. Coexistência absolutamente potente – e verticalmente difícil!

Mas essa tensão gerada pela aliança pesquisa artística x pesquisa conceitual territorializado na academia gera que tipo de pensamento? Qual é o terreno específico de pensamento da arte presencial e seu lócus singular de pesquisa? Se o pensamento é criação, o pensar tem como desejo gerar outras potências e desvios nos lugares-comuns e nas doxas de ação e pensamento. Toda criação é uma guerra contra o senso-comum que captura o conceito, a sensação e o próprio ato de criar em normatizações e estruturas pré-estabelecidas. A criação, assim como o pensamento, deveria criar fissuras de respiro nos planos em que a vida, em sua plena potência, estaria capturada. A arte deveria, também, gerar outros modos de sensação; outras maneiras de sensibilidade e outras formas de partilha desse sensível (Rancière) num terreno de coletividade. Se assim for, a arte deveria gerar outras formas de “comum” por meio da sensação.

É nesse campo que os problemas da área de artes presenciais são os mesmos das outras áreas. Pensar que o artista e esse campo específico das artes já solucionou o problema da composição e já aboliu os protocolos expressivos alçando seu fazer numa suposta liberdade criativa é uma visão absolutamente romântica da arte. Posso dizer que as artes presenciais são, como todas as outras áreas, um campo no qual os protocolos, enquanto modos de operação de processos criativos, se colocam de uma forma muito contundente, mesmo que sejam protocolos temporários. Digo ainda que esses protocolos mediam a maioria dos modos de produção cênica na atualidade, ou seja, existe um modo de criação cênica em que são determinadas as funções dos atores, diretores, espaço, texto, luz, som, dramaturgia cênica e até mesmo modos organizados de recepção, de “fazer sentir” e até mesmo um modo protocolar de “fazer pensar”. Existe uma construção mediada, transversalizada e hierarquizada pelos protocolos. É uma composição? Sim, é uma composição. Tem efeito de presença? Sim, tem efeito de presença. Mas é um efeito de presença e uma composição reconhecida, normatizada, organizada, capturada e que busca afirmar o mesmo. Vale afirmar que a questão não é negar os protocolos pois são corpos necessários na composição. Impossível realizar um concerto de Rachmaninoff com apenas duas aulas de piano

mesmo que tenhamos nascido para sermos pianistas. Se não praticarmos o processo de reconstrução para que as mãos e o corpo com um todo se componham com o piano, não tocaremos Rachmaninoff. Os protocolos, enquanto técnicas, são absolutamente necessários. O problema é: como colocar esses protocolos em composição inventiva? Essa é a pergunta para as artes e para todas aquelas profissões que necessitam de protocolos e de procedimentos – mas não acredito que haja algum ofício que deles abra mão de forma definitiva.

Seria um grave erro buscar uma resposta definitiva para essa questão, pois essa postura nos levaria a uma espécie de meta-protocolo. Esse assunto, antes de nos levar a possíveis respostas, nos insere diretamente num campo ético-político (ou ainda ético-micro-político) inventivo de outros modos possíveis de composição. Investigar esses outros modos composicionais posiciona nosso foco de atenção nos elementos processuais. Talvez sejam os próprios processos composicionais que nos darão pistas sobre seus outros modos de operação. Em outras palavras: é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. Para deixar ainda mais complexo: a obra final é ela mesmo um processo.

Um exemplo do que estou chamando de processo ou de composição em ato fora do contexto das artes presenciais e da saúde coletiva para nos proporcionar o tão sonhado, e impossível, distanciamento do objeto: compramos um livro sobre como surfar. O lemos do início ao fim. Além do livro, ainda temos um conhecimento muito profundo do atrito da prancha com a água e do corpo com o vento. Após muitos cálculos exatos, sabemos os tamanhos das ondas e a velocidade do vento naquele momento e realizamos um estudo minucioso sobre o equilíbrio dos corpos. Munido de todas essas informações, pegamos nossa prancha e surfamos? Não! Por quê? Porque existe uma espécie de “conhecimento” presencial do processo da ação de surfar que se dá na composição em ato entre a prancha, a onda, o vento, o corpo, o equilíbrio, o atrito e todo o treinamento técnico, erros e acertos anteriores da busca desse surfar. Existe a invenção em ato de um corpo-prancha-vento-onda-técnica-do-surf que nos faz surfar e que se dá

na composição entre as materialidades de suas partes, tão complexas quanto a própria composição: antes da invenção do corpo-ato-de-surfar precisamos ter treinado, construído esse outro corpo enquanto técnica (ou protocolo) do surfar; precisaríamos da prancha, da onda e do vento porque sem esses elementos não surfamos. Esses artefatos estão dispersos, e portanto, precisamos construir e compor um só corpo com todos eles. Composição é o ato ontogenético da ação; uma ontogênese da ação em ato. É nesse sentido que a composição é um processo; um processo que podemos chamar de conhecimento e que emerge da ação de experimentação.

Quando falamos de inventividade não nos referimos ao novo – “a busca do novo é muito velha” como diria meu amigo Fernando Villar, professor de artes cênicas da UnB - mas na disposição de inventar outros modos de composição. Inventar, nesse caso, seria uma capacidade composicional cuja postura ético-política propõe ampliação de potência de todas as partes envolvidas: alegria diria Espinosa. O ato de invenção não se vincula à busca do novo, mas está relacionado a como compor e compor, em artes, se relaciona diretamente a experiência em ato de compor.

O grande problema que se coloca é justamente que esse plano composicional não passa por uma síntese racional seja ela conceitual ou científica. Esse plano somente se efetua nele mesmo, ou seja, o pensamento do plano de experiência composicional somente se dá na sua própria ontogênese. A pesquisa em arte presencial, portanto, somente é possível no mergulho desse/nesse plano de experiência em compor. O conceito de experiência não está, de forma alguma, atrelado nem a uma experiência como acúmulo de conhecimento (experiência em um determinado assunto) nem como um dispositivo de prova ou comprovação (experiência científica). Para pensar experiência composicional nesse território devemos assentá-la no deslocamento do conceito de sujeito individual. Tomando como base o pensamento de Espinosa, o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como um grau de potência de afetar e ser afetado com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo-mente. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito não passaria mais pelo cristalizador

verbo de definição “é” (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o “é” deveria ser substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam. Uma pergunta típica de Espinosa que baliza a pesquisa artística universitária: o que pode nosso corpo enquanto potência de afetar e ser afetado? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças?

A resposta a essas perguntas não passa pela racionalização e/ou categorização das relações dessas forças (quais são boas ou más no aspecto moral), mas pela experiência de composição com elas. Portanto, estar inserido num plano de experiência composicional é estar aberto, poroso e receptivo para os afetos que essa dinâmica contém e ao mesmo tempo compor ativamente com esse plano de forças buscando, de forma ética, realizar ampliação de potência de ação no mundo com as outras forças e outros corpos e, assim, compor outros modos de existência mais ativos e potentes - mais alegres diria Espinosa. Um plano de experiências não passa somente pelo sujeito que experimenta, mas o sujeito – pensado aqui enquanto dinâmica de subjetivação – busca composições com essa cartografia de forças na qual ele é tão somente uma linha que compõe esse território cartográfico, mas que pode gerar diferenças qualitativas, criações e recriações nessa composição. Dessa forma, não é o sujeito que cria a experiência, mas o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência. Paradoxalmente o plano de experiência pré-existe ao sujeito, mas o sujeito sempre o cria e o recria em sua capacidade de composição de afetos e ao recriá-lo se compõe em outro-sujeito, um sempre devir-outro continuando a ser o que se é.

Assim, a pesquisa em arte presencial deveria estar fincada numa práxis da experiência enquanto plano autônomo de pensamento. Dessa forma, abre novas perspectivas e deslocamentos ontológicos, epistemológicos, metodológicos que somente a afirmação de sua autonomia e liberdade em relação ao conceito e a ciência podem proporcionar. A pesquisa em arte amplia em muito o pensamento científico e conceitual, pois trabalha no paradoxo constante de uma invisibilidade visível, de uma

concretude do virtual, de um plano de experiência para além ou aquém do sujeito que experiência. Isso não significa em absoluto um fechamento endógeno da arte, muito pelo contrário. A partir do momento que sua autonomia de pensamento se assenta, o conceito e mesmo as ciência poderiam gerar alianças com a arte de uma maneira absolutamente potente. Não mais o conceito ou a ciência como corroboradores da arte presencial, mas essas criações/pensamentos em um jogo constante com a arte para gerar nessas fricções e tensões outros modos de sensação, de inteligibilidade, de racionalidade, enfim, outros modos de existir.

É dessa forma que a arte na universidade não somente deve assumir sua autonomia de um pensamento específicos, mas também pode, em muito, colaborar com outras formas de conhecimento, ampliando seu escopo, possibilitando outras potências, outros modos de construir a vida. E vice-versa.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. O que é Filosofia?. São Paulo: Editora 34, 1992.

ESPINOSA, Bento de. Ética. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

RANCIÈRE, Jaques A partilha do sensível: estética e política. Trad.

Monica da Costa Neto. EXO experimental (2ª.Ed.), 2009.

Marília

Eu tenho visto pipocar em discussões sobre a pesquisa acadêmica nas Artes da Cena no Brasil um conjunto de nomes próprios para novos métodos que poderiam dar conta das pesquisas que culminam em dissertações e teses. E não é de espantar que grande parte dessas discussões traga aquilo que tem sido feito na Europa. E eu não tenho nada contra a tradição europeia ou as propostas europeias para as suas Universidades, menos ainda contra as pessoas nascidas na Europa. Mas eu não tenho dúvidas de que entender os contextos nos quais aqueles métodos foram pensados, criados, propostos e efetivados é tarefa primeira, que precede a adoção dos procedimentos por eles propostos. Há, seguramente, razões políticas e institucionais que determinam a criação de formas, estruturas e protocolos; há mais coisas envolvidas do que apenas o desejo de criar um método universalizante, como o que tem sido forjado há séculos pela Ciência.

Um exemplo é a discussão apresentada pelo professor Robin Nelson que foi professor, pesquisador e diretor da área de pesquisa da *University of London Royal Central School of Speech and Drama*. É especialmente a obra de 2013, *Practice as Research in the Arts (PAR)*, que muitas pessoas têm usado considerando-o “O” método de pesquisa em Artes. Uma das preocupações que levou à criação do método se originou na necessidade de defesa de uma estrutura que compusesse alicerces capazes de justificar a manutenção das disciplinas artísticas nas Universidades europeias, o que também foi motivado pelo processo de Bolonha, um processo de cooperação e reforma no campo do ensino superior cujo objetivo foi estabelecer e consolidar uma estrutura para o ensino superior europeu organizada por sistemas comparáveis e compatíveis na educação superior dos países signatários do acordo (cerca de 48 países). A ideia declarada de tal processo visava facilitar a mobilidade, aumentar a empregabilidade, permitir o acesso e progressão equitativa de estudantes, fortalecendo a

atratividade e a competitividade em todo o mundo. Assinado em 1999, o processo foi consolidado a partir da segunda década dos anos 2000.

A pesquisa acadêmica em Artes pareceu um importante elemento capaz de permitir a criação de um corpus comum entre as diversas universidades dos países signatários do acordo. Para tanto foi necessário distinguir a pesquisa artística que é vital no trabalho de toda pessoa artista em seu ofício daquela pesquisa realizada pela artista na Universidade. Assim, a fundamentação de métodos de pesquisa em Artes na Universidade parecia uma urgência. Essa realidade foi forjada pela necessidade particular daquele tempo, daquele lugar e é importante sabermos disso antes de adotarmos o Método apenas como um “modo-de-fazer”. Naquele contexto Robin Nelson afirmou que *Practice as Research in the Arts* seria uma terceira via para a clássica pesquisa acadêmico-científica, para além do que ele considerou os tradicionais métodos quantitativos e qualitativos. De fato, não foi ele o primeiro autor que tratou dessa ideia de que a pesquisa artística na Universidade seria um terceiro caminho para além do qualitativo e quantitativo, mas eu acredito que classificar as pesquisas científicas ou acadêmicas nesses dois grupos, atribuindo a esse tipo de ordenação um caráter generalizante, seja um equívoco importante. “Qualitativo e quantitativo” não são classificações satisfatórias para agregar todo tipo de investigação acadêmico-científica, e, embora seja um assunto relevante, não discorrerei sobre isso por aqui.

Quando conheci *Practice as Research in the Arts* chamou-me atenção a ideia de que o conhecimento existe num espectro: para Robin Nelson há, num extremo dessa figura, o conhecimento que “está no corpo”, um conhecimento tácito, semiconscente ou inconsciente. No outro extremo desse espectro se localiza aquele tipo de conhecimento que pode ser quase que completamente demonstrado, codificado e explicado.

Para mim foi interessante tomar contato com essa afirmação, porque eu tenho usado há algum tempo a noção de espectro para me referir à pesquisa, especialmente em situações didáticas. No entanto, a ideia de espectro que eu busco estruturar se refere a outras questões: como uma figura eu proponho que numa linha horizontal ordenem-se, num extremo,

os métodos das pesquisas acadêmico-científicas disciplinares, apoiados em bases teóricas e epistemologias próprias e consagradas, reconhecidas naquelas áreas/disciplinas. Num deslocamento para o centro da linha aquelas teorias ou epistemologias transitam entre outras disciplinas, seja porque foram concebidas e testadas em diversos campos/disciplinas, seja porque houve ousadia suficiente para serem discutidas fora de seus lugares de origem, nos quais as bases epistemológicas talvez sejam menos determinantes para as investigações que ali são realizadas. Essas últimas são áreas nas quais o conhecimento que se produz é absolutamente dependente da práxis (a mesma citada pelo Ferracini, aqui mesmo neste texto, apresentada por Espinosa). Então, no outro extremo temos aquelas áreas cuja origem não é necessariamente acadêmica, mas que foram incorporadas pelas Universidades por algumas razões sobre as quais não cabe aqui discutirmos.

Reparem que eu falei até agora numa linha horizontal (e não vertical), mas para compor um espectro acredito que seja necessário ampliarmos o desenho e fazermos alguns borrões acima e abaixo daquela linha horizontal. Esses borrões são formados por linhas dinâmicas e móveis que transitam acima e abaixo da linha horizontal e compõem elipses, espirais, traços borrosos (...). Acima a vida comum, abaixo as cosmologias - ou o contrário... mas tem me agradao mais manter as mais diversas cosmologias abaixo da linha horizontal para não parecer que quando falamos disso estamos nos referindo ao céu, pois abaixo pensamos no chão, na base, na terra, na pachamama, a mãe terra, yby, tão importante para as culturas ancestrais da nossa América Latina, a Améfrica Ladina, como cunhou Lélia Gonzalez.

Os borrões formados pelos percursos das linhas significam que o trânsito entre a vida cultural, social e política (...), a vida comum, interferem (ou deveriam interferir) diretamente naquilo que se faz na Universidade em termos de pesquisa. E interferem mais em algumas áreas/campos/disciplinas do que noutras. No campo social, por exemplo, nós não podemos nos esquecer de que as grandes teorias sobre raça, gênero e etnia não foram forjadas inicialmente dentro das Universidades, mas no

seio dos movimentos sociais que lutavam por direitos em absoluta desigualdade de condições para o exercício de cidadania plena. Esses foram conhecimentos que transitaram da vida comum em toda a sua complexidade para a Universidade e dentro dela ganharam outros contornos, não melhores, necessariamente, mas distintos e, desse modo, favoreceram o desenvolvimento de novas perspectivas para a construção de conhecimento acadêmico.

Quanto às cosmologias, não podemos mais fechar os olhos para a compreensão de mundo e de vida que as populações ancestrais têm e de como é vital conhecê-las e reconhecê-las de modo que possamos investigar, sentir e conhecer o mundo sob outras perspectivas. Pois, talvez, sejam essas concepções, vitimadas pelo epistemicídio (que acompanhou e acompanha as diversas invasões, golpes e colonizações), as responsáveis por novas formas de vermos, avaliarmos e nos organizarmos daqui por diante, senão agora, em breve. Krenak, Kopenawa, Munduruku, Potiguara, Jekupé, Graúna são sobrenomes importantes de pessoas fundamentais para a compreensão do mundo que, se ainda não são referências destacadas nas nossas Universidades cedo ou tarde serão. As leituras de pesquisadores como Tim Ingold ou de Jeremy Narby nos alertam.

Mas por que escrevo sobre isso? Porque acredito que um dos nossos maiores espaços vazios na Universidade esteja relacionado a uma ideia figurada, e quase hegemônica, de que o único tipo de conhecimento que pode ser produzido academicamente nos programas de pós-graduação é aquele orientado pela Ciência ou pelos estudos acadêmicos disciplinares. Falo daquelas disciplinas tradicionalmente acadêmicas, cujas epistemologias ou teorias permitem um deslocamento da experiência que leve a um olhar sobre aquelas áreas, campos ou disciplinas (ou experiências) mais ligados à vida e que, ainda que incorporados à Universidade, têm ali um status menor (somos pequenos, disse o Renato). E eu advogo por relações mais horizontais entre essas áreas/campos/disciplinas. Mais horizontais e mais borradas. Mas isso depende de nós...

Quando o Coutinho apresenta a sua formação como pesquisador e orientador percebemos que o seu percurso entre o artista e a atividade acadêmica é um processo contínuo, que passa, necessariamente, pelo reconhecimento da biografia e pela compreensão de como vamos construindo quem somos e como pensamos ao longo do tempo, de modo que a nossa história nos permita assumir diversos papéis que são dependentes das escolhas que fazemos. E Coutinho não escolheu ser artista e orientador como o Renato, então porque haveria de ser o mesmo tipo de pesquisador, usando os mesmos métodos que o amigo?

O conhecimento que o Renato tem sobre Espinosa e o impacto da sua filosofia sobre os pós-estruturalistas é dependente de estudos que ele tem feito por uma vida. Não é algo que se descobre num recorte da teoria, na seleção de alguns conceitos ou construtos e na busca em identificá-los ou aplicá-los no teatro que ele faz desde sempre. Existe no Renato um tipo de “nivelamento” entre o seu ofício como artista e o seu ofício como pesquisador e - por que não - como filósofo. Isso significa que leva tempo até que seja possível nivelar - e obviamente sobrepor - o conhecimento teórico em quantidade e volume suficiente para que seja possível olhar a partir dele.

Mas é impressionante como muitos de nós nos colocamos no papel de fingirmos (ou acreditarmos) que compreendemos bem teóricos, teorias e epistemologias disciplinares ou oriundas de outros campos, escritas por aqueles (sim, no masculino porque homens são a maior parte) que lemos durante dois ou três anos. E esse suposto conhecer bem e suficientemente joga “contra” um ofício de muitos e muitos tempos que nos impregna de outras formas de perceber, compreender, resolver, imaginar, criar e interpretar o mundo, as pessoas e as cosmologias. É preciso muito treinamento para retirar-se do ofício e olhar a partir de teorias ou epistemologias conhecidas há pouco. E se fizéssemos o inverso? Imaginar, criar, interpretar sobre as teorias e teóricos? Compreendem o exercício, a tarefa, a lição? Talvez esteja aí um exercício importante para a resposta que nos inspire a pesquisar na Universidade.

Por quais motivos buscamos universalizar métodos em campos, áreas e disciplinas (nas quais é justamente a identidade, o vínculo com o seu ofício e a biografia de quem se propõe a fazer o trânsito entre a vida e a Universidade que poderá trazer o necessário fôlego que a Academia precisa) para tomar parte na desarticulação dos epistemicídios historicamente cotidianos? Se essa é uma reflexão que nos interessa, agir significará resistir. E resistência, antes de ser um substantivo feminino, é a amálgama que compõe a nossa carne. E nesses dias nos reconhecermos e buscarmos formas de estabelecermos diálogos que favoreçam múltiplos trânsitos e influências entre a Vida, as Cosmologias e a Academia é também uma forma de existir. E de viver.

REFERÊNCIAS:

- EUROPEAN COMMISSION/EACEA/EURYDICE The European Higher Education Area in 2018: Bologna Process Implementation Report. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2018. Disponível em <<http://ec.europa.eu/eurydice>> Acesso em 20 de janeiro de 2021.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N.º. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104- Acesso em 20 de janeiro de 2021.
- NARBY, Jeremy A. Serpente cósmica, o DNA e a origem do saber. Dantes, 2018.
- NELSON, Robin Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Palgrave Macmillan, 2013.



**Currículos breves
das(os) autoras(es)
deste e-book**



Ana Carolina Martins é artista cênica, dramaturga. Graduada em Linguística (FFLCH – USP), atuou na Sala Cuarta Pared (Madrid) com a obra Transit (dir. Marcelo Diaz). Cria seus projetos artísticos a partir do contexto em que vive. Transita por diversas estéticas, com o olhar para a relação voz – palavra – corpo.

Contato: acarolina.atriz@gmail.com



Bianca Almeida é atriz, bailarina, dramaturga, graduada em Filosofia e Mestra ambos na UNICAMP e Doutoranda em Artes Cênicas pela USP. É especialista em teatro brasileiro e dramaturgia. Pesquisa o dramaturgo Roberto Gomes e o corpo em cena, com foco na mimese corpórea, teatro físico e dança contemporânea.

Contato: bialmeida03@gmail.com



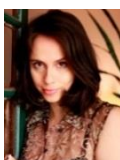
Davi Castro é ator, produtor e escritor, graduado em História, autor do livro Tia Rafaela publicado pela editora Pandabooks, produziu por onze anos espetáculos do ator e humorista Carlos Nunes em Minas Gerais, produziu também por cinco anos o espetáculo infantil “O Rei Careca” premiada obra infantil de Ângelo Machado.

Contato: davicaastroator@gmail.com



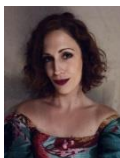
Eduardo Coutinho é Ator-Mímico, com formação no Brasil e em Paris, França. É Professor nas Artes Cênicas da USP, com pós-doc. É orientador no PPGAC-USP e coordenador do CEPECA. Ator de vários espetáculos, como “Fala Ou Não Fala?”. Criou o quadro “Mãos Pintadas”, Castelo Ratimbum. Ator de Teatro de Reprise do Grupo Improvise.

Contato: edumimo@usp.br



Flavia Couto é atriz, diretora, Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela USP e doutoranda pela UNICAMP. Participou de mais de 20 peças teatrais com temporadas e circulação nacional. Em 2020, como atriz, concebeu e atuou no solo “Anais Nin à flor da pele”, com participação no Festival Internacional MigrActions, Paris-França.

Contato: flaviacouto22@gmail.com



Gabi Pascale (Gabriela Paschoal Frota) é atriz, performer, artista educadora e produtora cultural, com bacharelado e licenciatura em artes cênicas, pela Univ. Anhembi Morumbi (2007). Coursou Commedia dell’arte na Itália e pesquisa o teatro/dança, a presença corporal, o psicodrama na educação e o contar histórias.

Contato: gabi.paschoal@gmail.com



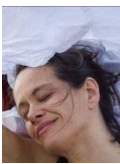
Ipojuca Pereira da Silva é Doutor pela USP. Também participa do grupo de pesquisa O Círculo. Professor na Universidade Anhembi Morumbi (HECSA-UAM). Professor no Teatro Escola Macunaíma e no Incenna. Ator e diretor do Grupo Teatral Isla Madrasta, pesquisa o Mascaramento Espacial, no Teatro Físico, Dança, Performance e Teatro de Formas Animadas.

Contato: pereira.ipojucan@gmail.com



Juliana Valente é atriz, diretora, professora e pesquisadora. Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado pelo PPGAC - USP. É graduada em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela USP e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto Claretiano. Atua profissionalmente como atriz desde 2007 e como professora de teatro desde 2011.

Contato: juliana.n.valente@gmail.com



Lara Pinheiro Vieira, nome artístico de Lara Dau Vieira, é Doutoranda do Instituto de Artes da Unicamp, mestrado na Universidade Federal de Uberlândia, especialização em dança na New Dance development School de Amsterdam na Holanda, graduação em Arquitetura e Urbanismo na EESC-USP.

Contato: laradauvieira@gmail.com



Laura Haddad é atriz, diretora, produtora cultural. Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pela USP. Especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona (Espanha). Proprietária da Duplo Produções Culturais que desenvolve projetos em teatro, dança, cinema, literatura e conteúdos culturais em plataformas digitais.

Contato: laurahaddad@usp.br



Marcia Azevedo é Mestre em Artes Cênicas pela USP. Atriz, diretora e artista-educadora. Professora do Teatro Escola Macunaíma desde 1996. Coordenadora do evento chamado Café Teatral Macu desde sua inauguração em 2009, visando encontros, debates e discussões com pessoas ligadas a área das artes.

Contato: marciaazevedo23@gmail.com



Priscila Jácomo é palhaça. Mestranda em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades FFLCH-USP, idealizou o 'Povo Parrir', projeto que promove o encontro de palhaças e palhaços com 'bobos sagrados' dos povos indígenas e pesquisa o sentido desses fazedores de riso para a humanidade.

Contato: priscilabjacom@gmail.com



Renata Vendramin, Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, graduada em Comunicação Social Jornalismo pela UFPR, com especialização lato sensu em Cinema e Vídeo pela FAP. Atriz-criadora, pesquisadora da cena teatral e do trabalho da atriz, cofundadora do grupo AIVU teatro (www.aivuteatro.com), desde 2010. Instrutora de Hatha Yoga e vegana.

Contato: renatavendramin@gmail.com



Rafael Rafael de Barros é Mestrando pela USP, com a pesquisa sobre o Palhaço de Rua. Fez residência artística na Escola de Palhaços de Barcelona - Cal Clown (ESP). Graduou-se em Artes Cênicas pela UEL-PR. Fundador do Exército Contra Nada (2011), com os espetáculos: "Mundano" e "El General" (vencedor do Programa Nascente USP em 2019).

Contato: rafael.debarros@usp.br



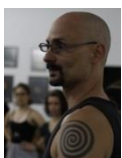
Simone Grande é Mestre em Artes Cênicas pela USP. Atriz, contadora de histórias, diretora e autora teatral. Fundadora dos premiados grupos *As Meninas do Conto* e *A Fabulosa Cia*. Formadora de contadores de histórias desde 2000, fundadora da *Casa da História*, lugar que abriga suas criações e atividades relacionadas à oralidade e ao teatro. Contato:

grandesimone@gmail.com



Tatiana Melitello é dançarina, coreógrafa, professora e pesquisadora em dança contemporânea. Doutora e Mestre em Artes Cênicas da USP. Atua com pesquisas direcionadas a dança, performance, texto e cena. Bacharel em Comunicação Social/ habilitação em Jornalismo. Atualmente cursa Licenciatura em Educação Física.

Contato: tatimelitello@hotmail.com



Victor de Seixas, Filósofo, Mímico e Diretor, doutorando e mestre pela USP, pesquisa linguagens relativas ao teatro físico, dança e mímica, estudou na International School of corporeal Mime (UK), School of Physical theatre (UK), Dance Research Studio (UK), entre outras, coordenou o Projeto Mímicas e a Mostra de Mímica Contemporânea.

Contato: victor@deseixas.com



**Convidados para
este e-book**



Eduardo de Paula* é Professor no Curso de Teatro e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia (Teatro; PPGAC; IARTE/UFU).

*Foi integrante do CEPECA até 11/2015.

Contato: edu.edepaula@gmail.com



Marília Velardi é professora no PPG em Mudança Social e Participação Política da EACH- USP. Professora na Educação Física e Saúde (EACH-USP) e na Música (ECA-USP). Líder do grupo de Estudos e Pesquisa ECOAR, sobre investigações qualitativas e radicalmente qualitativas, especialmente em Artes. Preparadora Corporal do NUO-Ópera Lab.

Contato: marilia.velardi@usp.br



Renato Ferracini é ator-pesquisador e Coordenador Associado do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais e professor no PPG Artes da Cena, ambos da UNICAMP. É o atual Presidente da ABRACE. Tem quatro livros publicados e vários artigos. Apresentou seus trabalhos artísticos e acadêmicos no Brasil e em outros 22 países.


Contato: renato@lumeteatro.com.br



Rogério Emílio de Moura* é Mestre em Artes Cênicas pela USP e Professor de Literatura e Língua Portuguesa, da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo. Fez mestrado no PPGAC-USP entre 2013 e 2015.

*Foi integrante do CEPECA até 12/2018.

Contato: rogeriodemoura11@gmail.com



**Também fizeram
parte do CEPECA
em 2020**



Ana Paula Lopes. Artista plástica e artista da cena formada pela UFRJ e UNIRIO. Mestre em Teatro pela UNI-RIO, especialização em *Preparação Corporal para o Ator* pela Univ. Angel Vianna, e *Arte e Filosofia* pela PUC. Professora do CEFET Maracanã e faz parte do grupo sobre suicídio do LAFEPE/UERJ. Desenvolve trabalhos voltados à violência contra a mulher.

Contato: polalopes@gmail.com



Cloris Paris é atriz, diretora, artista educadora e pesquisadora de teatro com formação no Brasil e em Milão, Itália. Professora no Teatro Escola Macunaima e atriz do Coletivo Mulheres de Utopias. Atua com pesquisas direcionadas formação do artista teatral relacionadas ao impulso criativo.

Contato: pariscloris@gmail.com



Gabrielle Távora é atriz, arte-educadora e produtora. Bacharel em Artes Cênicas pela USP, é atriz-dramaturga na Coletiva Olívias e produtora do grupo Mata Moscas Teatral. É aluna do curso para Professores, do grupo de pesquisa Arte e Educação, coordenado pela Profa. Dra. Sumaya Mattar (CAP-USP). Sua pesquisa envolve mediação pedagógica e improvisação.

Contato: gabrielletavora17@gmail.com



Joana Barboza é atriz, mãe, palhaça, pesquisadora, autora, diretora e professora teatral. Fundadora do espaço Casa 11 (São Paulo). Mestre ECA/USP, com a pesquisa sobre a relação corpo, máscara e composição de personagem. Integrante do Grupo Laje que, em 2020 fez um solo de palhaça. Autora do livro infantil “Quando crescer quero ser palhaça”.

Contato: joksb@hotmail.com



Mauriceia Rocha é atriz, dançante, dedicada ao teatro e ao audiovisual. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, com um semestre cursado na Argentina, na Unicen, desenvolveu a pesquisa “Vedetes no Teatro de Revista: um olhar cênico sobre essas artistas” como Iniciação Científica e atualmente pesquisa o trabalho da artista no teatro telemático.

Contato: rocha.mauriceia@gmail.com



Patricia Franco - Atriz, formada pela Escola de Teatro Ewerton de Castro, formada em Educação Física pela FEFISA, cursou especialização em Psicodrama no SEDES. Professora de Teatro e Expressividade do Colégio Vértice, integrante do grupo Improvise, da Companhia Pia Fraus, fundadora da Companhia Padriladú, autora e diretora de teatro.

Contato: patriciafrancofranco@hotmail.com



Sophia Aloha é pesquisatriz, escritora, professora de teatro e contadora de histórias. Bacharel em Artes Cênicas pela USP. Cursa a Especialização em Educação em Direitos Humanos e também participa do grupo de pesquisa “Africanidades, Literatura infantil e Circularidade”, ambos na UFABC. Professora de teatro no Espaço CO2 de Artes.

Contato: sophia.aloha@gmail.com



São Paulo
2021



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO