



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organização

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organizadoras

Dr. José Jackson Silva
Desenvolvedor da Capa

Fáisca Design Jr
Finalização da Capa

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



SUMÁRIO

▣ Apresentação	10
Andréa Moraes e Mônica Dantas	
▣ Sobre autores e autoras	15
▣ Diálogos de reinvenção nas Artes Cênicas: Assombros tensionados no trânsito entre meios	27
Silvia Balestreri, Márcia Donadel	
▣ Teatro virtual e a nostalgia da presença	40
Camila Bauer Brönstrup	
▣ Encenando nas plataformas: Uma reflexão sobre o teatro <i>site-specific</i> no ciberespaço	55
José Jackson Silva, Walter Lima Torres Neto	
▣ Redesenhar o real: A solitudine do performer	76
Inês Alcaraz Marocco, Tatiana Cardoso da Silva	
▣ Imaginários para nosso tempo	90
Patrícia Fagundes, Iassanã Martins	
▣ Relações integradas: Os quatro grandes temas do Sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF)	113
Flavia Pilla do Valle	
▣ Artes do corpo, artes da cena: Exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida	132
Luciana Paludo	

- ▣ Audiodescrição para teatro: O espetáculo sob uma perspectiva não visuocêntrica 151
Letícia Schwartz, Clóvis Dias Massa
- ▣ Corpo, precariedade e teatro: Entre resto e rasgo 166
Angelene Lazzareti, Mirna Spritzer
- ▣ Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos 182
Suzane Weber Silva, Fellipe Santos Resende, Manoel Gildo Alves Neto, Rodrigo Sacco Teixeira
- ▣ Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista 202
Gabriela Maffazoni Chultz, Suzane Weber Silva, Elizabeth Medeiros Pinto
- ▣ O corpo da diretora como uma dança 220
Ana Paula Zanandréa, Patrícia Fagundes
- ▣ Performando a insubmissão: Mulheres sobrecarregadas e criação dramatúrgica 239
Celina Nunes de Alcântara, Maria Guadalupe Casal
- ▣ Híbridações em dança: Da inspiração antropofágica a bailarinos anfíbios 253
Andréa Moraes
- ▣ Do projeto Dar Carne à Memória ao arquivo Carne Digital: Sobre corpos e avatares dançantes 278
Mônica Fagundes Dantas; Alyne Rehm; Daniel Silva Aires; Fellipe dos Santos Resende; Thais Coelho da Silva e Verônica Prokopp.
- ▣ Bricolagem metodológica na pesquisa com professoras de dança: Tramas, fazeres e percursos a/r/tográficos 299
Josiane Gisela Franken Corrêa, Vera Lúcia Bertoni dos Santos

- ▣ Uma noção de recepção aplicada em dança 318
Rubiane Falkenberg Zancan, Walter Lima Torres Neto

- ▣ Um estudo cartográfico da cena teatral no interior do estado do Rio Grande do Sul 333
Juliana Demori, Clóvis Dias Massa

- ▣ Pesquisa em artes Cênicas a partir de histórias de vida 348
Vera Lúcia Bertoni dos Santos; Guilherme Conrad; Philipe França Philippsen;
Thiago Pirajira Conceição; Luciano Correa Tavares; Daniel Silva Aires



TABLE OF CONTENTS

▣ Foreword	367
Andréa Moraes e Mônica Dantas	
▣ About the authors	372
▣ Dialogues of reiventation in performing arts: Remarks of astonishment and tension in intermedia creation	385
Sílvia Balestreri, Márcia Donadel	
▣ Online performing arts and the nostalgia of presence	397
Camila Bauer Brönstrup	
▣ Staging on platforms: a reflection on site-specific theater in cyberspace	414
José Jackson Silva, Walter Lima Torres Neto	
▣ Redesigning the real: The performer's solicitude	435
Inês Alcaraz Marocco, Tatiana Cardoso da Silva	
▣ Imaginarium for our times	449
Patrícia Fagundes, Iassanã Martins	
▣ Integrated relations: The four major themes of the Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF)	472
Flavia Pilla do Valle	
▣ Arts of the body, arts of the scene: Exercises to access a state of research and life	491
Luciana Paludo	

- ▣ Audio description for theater: The performance from a non-
visuocentric perspective

Letícia Schwartz, Clóvis Dias Massa

510
- ▣ Body, precariousness and theater: Between rest and tear

Angelene Lazzareti, Mirna Spritzer

525
- ▣ Dancing, acting and listening with new older bodie

Suzane Weber Silva, Fellipe Santos Resende, Manoel Gildo Alves Neto,
Rodrigo Sacco Teixeira

541
- ▣ Eloína ferraz, the vedette and body celebration at brazilian revue

Gabriela Maffazoni Chultz, Suzane Weber Silva, Elizabeth Medeiros Pinto

561
- ▣ The body of the woman director, as a dance

Ana Paula Zanandréa, Patrícia Fagundes

579
- ▣ Performing insubmission overworked women and the practice of
dramaturgy

Celina Nunes de Alcântara, Maria Guadalupe Casal

598
- ▣ Hybridization in dance: From anthropophagical inspiration to
amphibian dancers

Andréa Moraes

611
- ▣ From the project “Give Flesh to Memory” to the “Digital Flesh”
archive dancing bodies and avatars

Mônica Fagundes Dantas; Alyne Rehm; Daniel Silva Aires;
Fellipe dos Santos Resende; Thais Coelho da Silva e Verônica Prokopp.

634
- ▣ Methodological bricolage in research with dance teachers: Plots,
works and a/r/tographic paths

Josiane Gisela Franken Corrêa, Vera Lúcia Bertoni dos Santos

655

- ▣ An understanding about reception applied to dance 676
Rubiane Falkenberg Zancan, Walter Lima Torres Neto

- ▣ A cartographic study of the theatrical milieu in the inner regions of Rio Grande do Sul 691
Juliana Demori, Clóvis Dias Massa

- ▣ Research in performing arts from life stories 705
Vera Lúcia Bertoni dos Santos; Guilherme Conrad; Philipe França Philippsen;
Thiago Pirajira Conceição; Luciano Correa Tavares; Daniel Silva Aires



APRESENTAÇÃO

Em 2020, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul completou 14 anos de atividades e, desde a sua implantação, vem se consolidando como centro de referência na produção de conhecimento e pesquisa na Região Sul. A proposta do Programa, que teve início com a criação do curso de Mestrado em 2007 e se intensificou com a criação do Doutorado em 2015, tem sido a de contribuir para a formação de docentes e artistas pesquisadores. Com perfil prático-reflexivo, o Programa acolhe investigações sobre diferentes manifestações de teatro, dança, performance, circo e propostas pedagógicas em Artes Cênicas.

Essa publicação busca dar visibilidade às pesquisas desenvolvidas no PPGAC/UFRGS, em âmbito nacional e internacional, ao mesmo tempo em que lança questionamentos sobre o momento em que vivemos. No ano da pandemia da Covid-19, deparamo-nos com fragilidades pessoais, coletivas, estruturais. Concomitantemente, nós nos vimos obrigadas e obrigados a realizar nossas atividades em modo remoto, fazendo dos ambientes virtuais nossos locais de trabalho e de encontro. *Pesquisa em Artes Cênicas em tempos distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades* é, assim, um convite a repensar a potência e os limites dos atuais contextos de ensino, pesquisa e produção de conhecimento em Artes Cênicas, considerando tanto as condições cada vez mais precárias de financiamento da pós-graduação no Brasil quanto as realidades sócio-econômicas que emergem da atual crise sanitária, ecológica e financeira. Agradecemos imensamente a contribuição de cada uma das autoras e autores que tornaram possível a concretização deste livro digital.

O projeto expressa o comprometimento de docentes, discentes e pesquisadores do PPGAC/UFRGS com a produção de conhecimento de qualidade no campo das Artes Cênicas. O financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) viabilizou a publicação da edição bilíngue e o acesso aberto e gratuito do *e-book*.

A pandemia e sua distopia afligiram a escrita de nossos autores e autoras, que buscaram soluções alternativas e compartilhamento dos temores e experiências deste momento de intensa crise e ameaça à vida humana. Em *Diálogos de reinvenção nas Artes Cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios*, Silvia Balestreri e Márcia Donadel apresentam o exemplo do artista italiano Carmelo Bene (1937-2002) como

inspiração para a produção artística devido à capacidade de coabitação intermédias de Bene ao recriar suas obras no teatro, televisão, romance, cinema, rádio e disco. Com a mesma preocupação, no texto *Teatro virtual e a nostalgia da presença*, a professora e encenadora Camila Bauer Brönstrup propõe abandonar a nostalgia da presença à qual artistas estão acostumados para desfrutar da potência dos “aquis e agoras” possíveis no modo virtual. Para isso, a autora apresenta algumas intersecções entre teatro e redes sociais, games e programação digital, como caminho para a reinvenção artística necessária durante o fechamento dos teatros em âmbito global, causado pela pandemia da Covid-19. Outra abordagem sobre teatro no ambiente virtual é desenvolvida pelos autores José Jackson Silva e Walter Lima Torres Neto no capítulo *Encenando nas plataformas: uma reflexão sobre o teatro site-specific no ciberespaço*. Os autores problematizam a casa do artista como espaço cênico no mundo virtual, apresentando relatos de três experiências teatrais em que a impossibilidade da presença figurou como catalisadora de um novo teatro.

A criação cênica e o papel da imaginação tratam de assuntos primordiais para os artistas criadores, sendo temas de reflexão em diferentes perspectivas nas páginas que seguem. No capítulo *Redesenhar o real: a solicitude do performer*, Inês Alcaraz Marocco e Tatiana Cardoso da Silva refletem sobre a criação sensível do *performer*, relacionando-o com a cosmovisão indígena yanomami e apache. De acordo com as autoras, o *performer* é sensível à sua interação com o meio ambiente e os demais seres à sua volta. Assim, o *performer* torna real sua percepção de mundo a partir da instauração do sagrado pela imaginação. Já no texto *Imaginários para nosso tempo*, Patricia Fagundes e Iassanã Martins propõem que a imaginação assume um sentido político de resistência à estagnação, no qual o medo, a incerteza e a desesperança são produzidos frente ao nocivo cenário político brasileiro da atualidade. Para as autoras, a criação artística tem o importante papel de revelar múltiplos imaginários em que a diversidade, as redes, os feminismos, as festividades e o amor são estratégias possíveis.

As experiências docentes e de pesquisa durante o isolamento social ocasionado pela disseminação do coronavírus são compartilhadas neste *e-book* a fim de documentar as atividades do Programa neste período atípico de pandemia. No capítulo *Relações integradas: os quatro grandes temas do Sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF)*, a professora Flavia Pilla do Valle relata sua experiência no Ensino Remoto Emergencial da Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Para a professora e artista, os quatro grandes temas do sistema Laban/Bartenieff serviram como propulsores para pensar o movimento do corpo e da vida de seus alunos e alunas, tanto no modo presencial quanto no modo virtual. No capítulo *Ar-*

tes do corpo, artes da cena: exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida, a bailarina e professora Luciana Paludo aborda sua experiência de orientação de pesquisadoras, relacionando-a com o modo virtual de ensino.. O texto relata o desenvolvimento da Pesquisa de Linguagem Autoral em Dança no âmbito da pós-graduação. Nesse processo, metáforas e associações com fatos triviais favoreceram a produção de um ambiente colaborativo como estratégia para despertar um novo sentido no caminho de pesquisa das orientandas da autora.

A acessibilidade nas Artes Cênicas recebeu atenção do programa por meio de estudos desenvolvidos tanto na cena quanto no espaço escolar. Para Letícia Schwartz e Clóvis Dias Massa, em *Audiodescrição para teatro: o espetáculo sob uma perspectiva não visuocêntrica*, a audiodescrição tem a função de potencializar a percepção dos elementos sensoriais do espetáculo para o espectador com deficiência visual. O estudo relaciona teorias com a prática a partir da experiência com o espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, dirigido por Camila Bauer (2018).

O corpo como vulnerável, precário e frágil, o limite da dor e o medo da morte transbordam em um relato intenso, filosófico e sensível das artistas e professoras Angelene Lazzareti e Mirna Spritzer no capítulo *Corpo, precariedade e teatro: entre resto e rasgo*. No texto, as autoras caminham com Antonin Artaud (1896-1948), poeta, encenador, autor e ator francês, para compartilharem momentos vividos na lucidez da loucura e no corpo em precariedade, a partir da experiência de uma das autoras. Por sua vez, o corpo e a precariedade na iminência do tempo são abordados no capítulo *Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos* pelos autores Suzane Weber Silva, Fellipe Santos Resende, Manoel Gildo Alves Neto e Rodrigo Sacco Teixeira. Nesse texto, são discutidas as relações entre dança, audiodrama e longevidade abordando o corpo biológico, o social e as práticas somáticas. A reflexão sobre o corpo dançante e seu envelhecimento é desenvolvida com base em teorias e registros de criações do PPGAC/UFRGS em que se evidenciam as ações de novos velhos corpos que celebram as artes e a vida enquanto lutam por existência em meio ao isolamento social devido à pandemia da Covid-19.

As abordagens feministas desafiam paradigmas e padrões normativos, trazendo à tona tabus que permeiam a sociedade brasileira desde os anos 1950 até a atualidade. No artigo-entrevista *Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista*, as pesquisadoras Suzane Weber da Silva, Gabriela Maffazzoni Chultz e Elizabeth Me-deiros Pinto entrevistam a estrela e vedete do teatro de revista Eloína Ferraz e encontram várias consonâncias entre os entraves que a artista enfrentou em sua época e os vividos pela bailarina e doutoranda Gabriela Chultz em sua trajetória atual no burlesco. Neste relato, o corpo feminino desnuda o paradoxo entre a objetificação e a subjetivi-

dade, questiona o feminino sensual versus o intelectual e deixa a pergunta ao leitor: quando a nudez feminina pode ser definida como arte e quando pode ser definida como objetificação?

O corpo da mulher em situação de liderança e criatividade é abordado pelas encenadoras Patricia Fagundes e Ana Paula Zanandréa no capítulo *O corpo da diretora, como uma dança*. No texto, o machismo estrutural é relacionado à noção de destino-errância desenvolvida pelo filósofo Jacques Derrida, a partir da qual as estratégias de criação e liderança da mulher encenadora são refletidas como subversão da ordem patriarcal normativa.

No capítulo *Performando a insubmissão: mulheres sobrecarregadas e criação dramática*, Celina Nunes de Alcântara e Maria Guadalupe Casal relacionam a criação dramática aos modos de vida e resistência das mulheres *performers* e à opressão patriarcal exacerbada durante a pandemia da Covid-19. Estudos feministas são entrecruzados com a experiência em dois laboratórios de criação cênica desenvolvidos exclusivamente com mulheres, para questionar e romper com as práticas de opressão trazidas à cena por essas *performers*.

Em *Hibridações em dança: da inspiração antropofágica a bailarinos anfíbios*, Andréa Moraes analisa sua trajetória de pesquisa sobre a hibridação em dança, incluindo relatos desde a experiência de composição coreográfica de *Raqs el Jaci* em seu mestrado, uma hibridação de dança do ventre com a poética de Eva Schul, até o desenvolvimento do conceito de bailarinos anfíbios por meio da análise dos processos de hibridação de bailarinos da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, em seu doutorado. Eva Schul também é tema central para o grupo de pesquisa liderado por Mônica Fagundes Dantas, autora do texto *Do projeto dar carne à memória ao arquivo carne digital: sobre corpos e avatares dançantes* com a colaboração de Alyne Rehm, Daniel Silva Aires, Felipe dos Santos Resende, Thais Coelho da Silva e Verônica Prokopp. Nesse capítulo, os pesquisadores discorrem sobre a trajetória e os desdobramentos de uma pesquisa que vem buscando sistematizar e, ao mesmo tempo, celebrar repertórios da dança contemporânea, tendo como objeto a poética de Eva Schul. Na fase atual, a pesquisa propõe a elaboração de um arquivo digital em dança, denominado *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Em 2021, Eva Schul completará 73 anos de vida e 58 anos de trabalho com dança, no qual se destaca o pioneirismo no ensino da dança contemporânea, reconhecido no Brasil e no exterior.

Em *Bricolagem metodológica na pesquisa com professoras de dança: tramas, fazeres e percursos a/r/tográficos*, Josiane Gisela Franken Corrêa e Vera Lúcia Bertoni dos Santos compartilham o percurso metodológico empreendido para realizar um estudo no

PPGAC/UFRGS, que recebeu menção honrosa no Prêmio CAPES de Tese, na área de Linguística, Letras e Artes, em 2019. O texto descreve a bricolagem metodológica proposta por Sylvie Fortin (2009) e evidencia pressupostos da A/r/tografia a partir de Rita Irwin (2013), e da Pesquisa Narrativa a partir de Elizeu Souza (2003), os quais fornecem a base para a produção de um documentário sobre a docência em dança em escolas públicas estaduais do Rio Grande do Sul.

Também no campo da dança, os professores Rubiane Falkenberg Zancan e Walter Lima Torres Neto desenvolvem a noção de recepção aplicada a partir de um estudo de caso com grupo de espectadores frente a um repertório de dança da temporada de 2016, em Porto Alegre. No capítulo *Uma noção de recepção aplicada em dança*, os autores partem de referenciais teóricos acerca da teoria da recepção para refletir sobre a organização metodológica de um estudo de obras do repertório teatral ou coreográfico do ponto de vista de uma recepção aplicada.

Descentralizando as pesquisas no âmbito do teatro, Juliana Demori e Clóvis Dias Massa abordam a perspectiva da pesquisa histórica no teatro por meio de um estudo comparativo como metodologia de análise de dois grupos teatrais do interior do Rio Grande do Sul, no capítulo *Um estudo cartográfico da cena teatral do interior do estado do Rio Grande do Sul*. No texto *Pesquisa em Artes Cênicas a partir de histórias de vida*, a professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos apresenta a experiência compartilhada em sua disciplina Seminário Avançado em Artes Cênicas, do Curso de Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC/UFRGS, da qual resultou a produção de vídeo-narrativas em que os autores Guilherme Conrad, Philipe França Philippsen, Thiago Pirajira Conceição, Luciano Correa Tavares e Daniel Silva Aires identificam as relações entre suas vivências e seus projetos de pesquisa em andamento.

A partir dessas interações entre a política e a sociedade no mundo contemporâneo, o e-book *Pesquisa em Artes Cênicas em tempos distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades* compartilha parte de sua profícua produção, reafirmando a importância das Artes da Cena para a sociedade, como produção e realização de conhecimento e também como possibilidade de utopia.

Andréa Moraes e

Mônica Fagundes Dantas

SOBRE AUTORES E AUTORAS

■ Alyne Rehm

Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), graduanda em Dança (ESEFID/UFRGS), mestra em Letras (PPGLET/UFRGS, 2015), licenciada em Letras (IL/UFRGS, 2011), membro-pesquisadora dos grupos de pesquisa CNPq Oficinas de Análise do Discurso: Conceitos em Movimento (PPGLET/UFRGS), coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, Pesquisa em práticas de formação, criação e documentação em dança e performance - GDP (PPGAC/UFRGS), coordenado pela Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas, e Pesquisa de Linguagem Autoral em Dança (ESEFID/UFRGS), coordenado pela Profa. Dra. Luciana Paludo, nos quais investiga interlocuções entre corpo, dança e análise do discurso. Estudiosa do corpo e dos processos de desenvolvimento de consciência corporal através do movimento, atua como instrutora de yoga, tendo como orientações de trabalho o hatha yoga, a dança contemporânea e a educação somática. Trabalha como revisora textual desde 2010, revisando trabalhos acadêmicos e projetos culturais.

alyne.rehm@gmail.com

■ Ana Paula Zanandréa

Diretora, produtora teatral e performer. Desde 2019 é assistente de direção e produção na Escola de Dança da UFBA. Foi professora colaboradora (CRES) do curso de Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná da UNESPAR (2018), e professora substituta no Departamento de Arte Dramática da UFRGS (2014-2016). Doutora (2020) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Mestre (2012) em “Etude du Spéctacle Vivant” pela Université de Nice Sophia-Antipolis (França) e pela Université Libre de Bruxelles (Bélgica), como bolsista Erasmus Mundus. Graduada em Teatro com habilitação em Direção Teatral na UFRGS (2009), com período sanduíche na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal) através do “Programa de Bolsas Luso-Brasileira Santander Universidade” (2008). Possui experiência de trabalho na Noruega, Paquistão, França, Bélgica, Austrália e Itália.

anazanandrea@yahoo.com.br

▣ Andréa Moraes

Professora, bailarina e coreógrafa de dança do ventre, pesquisadora de pós-doutorado no PPGAC da UFRGS, com bolsa CAPES PNPd. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS com período sanduíche no Centro de Pesquisa em Dança (C-DaRE) da Universidade de Coventry (Reino Unido). Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/ UFRGS), Especialista em Dança (PUC-RS) e Bacharel em Comunicação Social (PUC-RS). Desenvolve investigações com ênfase em hibridações na dança, processos de criação, feminismo descolonial, orientalismo e estudos culturais, investiga as relações de poder na sociedade e a dança como manifestação política do corpo na cena contemporânea.
deadasofi@gmail.com

▣ Angelene Lazzareti

Angelene Lazzareti é artista, professora e produtora cultural. Doutora em Artes Cênicas pela UFRGS, Mestre em Artes Cênicas pela mesma Universidade e Graduada em Artes-Teatro pela Fundação Universidade Regional de Blumenau. É professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, lotada no Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Atua com foco em: Processos de criação artística; Estudos do corpo; e Poéticas do “entre”. É pesquisadora no Grupo CNPq “Palavra, Vocabulário e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas”, e coordenadora do Projeto de Pesquisa “Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística” em execução na Universidade Federal da Integração Latino-Americana.
angilazzareti@gmail.com

▣ Camila Bauer Brönstrup

Encenadora e pesquisadora teatral, professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora pela Universidade de Sevilha e pela Universidade Livre de Bruxelas (2010). Dirige o coletivo de teatro Projeto GOMPA, com o qual desenvolveu diferentes espetáculos e projetos de experimentação em linguagem cênica e dramática.
camilabauer@yahoo.com.br

▣ Celina Nunes de Alcântara

Atriz e professora do Instituto de Artes da UFRGS, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). Integra o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas (Neab/Ufrgs), coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA), do CNPq, participa do GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance/CNPq e é editora Associada da

Revista Brasileira de Estudos da Presença. Como atriz é membra fundadora do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) e, desde 2018, integra o coletivo do espetáculo A mulher arrastada.

celinanalcantara@gmail.com

▣ Clóvis Dias Massa

Diretor e ator. Professor associado no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutor em Teoria da Literatura (PU-CRS), com a tese Estética Teatral e Teoria da Recepção. Mestre em Artes Cênicas (ECA/USP) e Bacharel em Artes Cênicas (DAD/UFRGS). Realizou pesquisa de Pós-doutorado no Exterior (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França) com bolsa do CNPq, em 2017-2018.

clovisdmassa@gmail.com

▣ Daniel Silva Aires

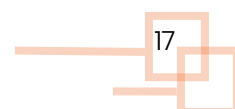
Artista-pesquisador de Danças e Visualidades. Doutorando e mestre pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Especialista em Dança (UFRGS) e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Sua pesquisa possui interesse em mediações entre danças e tecnologias, e em doutoramento, investiga intersecções entre Artes Visuais, Dança e Design na criação de Choreobox, objetos escultóricos hipercoreográficos envolvendo Motion Capture e Impressão 3D. Iniciou seus estudos em Dança em Santa Maria-RS nos anos 2000 e atualmente é diretor-propositor-bailarino na Cubo1 Cia. de Arte na cidade de Porto Alegre-RS, onde também participa do GEDA Cia. de Dança e Eduardo Severino Cia. de Dança.

daniel_airess@hotmail.com

▣ Elizabeth Medeiros Pinto

Atriz, dramaturga e professora. Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, Especialista em Teatro Contemporâneo (PPGAC/UFRGS), Bacharel em Arte Dramática pela UFRGS, Licenciada em Educação Física (ESEF UFRGS). Atua, desde 1995, como professora de teatro, Educação Física e Informática na Escola Especial Educandário São João Batista.

bethamedeiros@uol.com.br



▣ Fellipe Santos Resende

Artista da Dança. Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, especialista em Dança (UFRGS) e bacharel em Fisioterapia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Seus correntes interesses de pesquisa versam sobre cruzamentos entre Dança e Tecnologia, formação em Dança e princípios organizativos de movimento, reverberações técnicas e poéticas entre gerações de artistas, e arquivos de dança em seus desdobramentos digitais, presenciais e híbridos. É professor de dança contemporânea e instrutor do Método Pilates. Atua como bailarino na Muovere Cia. de Dança Contemporânea (RS), Cia H. Dança (RS), GEDA Cia. de Dança (RS) e na Cubo1 Cia. de Arte (RS), da qual é artista-gestor.

fellipe-resende@hotmail.com

▣ Flavia Pilla do Valle

Professora Associada na Graduação em Dança e na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University (NYU) e Especialista em Análise do Movimento Corporal pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS). Tem formação em balé clássico, dança criativa, dança moderna e contemporânea. Atuou como professora de técnicas corporais (balé, jazz e contemporâneo) em escolas de dança em Porto Alegre por 10 anos. Atuou como docente na área de dança durante oito anos na UERGS e nove anos na ULBRA.

flavia.valle@ufrgs.br

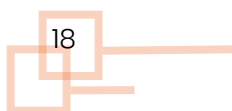
▣ Gabriela Maffazzoni Chultz

Dançarina, professora, coreógrafa e atriz. Pesquisadora em dança, mestre em Artes da Cena (PPGAC- UFRGS), com o memorial de dissertação “Coreografando em Larga Escala: corpo-social, corpo dançante”. Bacharel em Teatro pela UFRGS. Finalizando pesquisa de doutorado intitulada “O Prazer do Paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco”. Criadora da marca Sensual Hip Dance, e idealizadora do Grupo My House.

gabriela_chu@hotmail.com

▣ Guilherme Conrad

Ator, bailarino, professor e pesquisador de Artes Cênicas. Bacharel em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, pela UFRGS. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Doutorando em Artes Cênicas pelo mesmo programa, onde atua no grupo de pesquisa “Práticas Artísticas e Elementos Culturais”, na linha “Antropologia Teatral e Etnocenologia”. Graduando em



Educação Física pela UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Antropologia Teatral, Treinamento do Ator, Preparação e Expressão Corporal, Técnicas Corporais, Acrobacia Dramática, Teatro Físico.

guilherme.conrad@ufrgs.br

▣ Iassanã Martins

Atriz, iluminadora e professora. Doutoranda e Mestra (2017) pelo PPGAC da UFRGS. Licenciada em Teatro (2013) pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Professora Colaboradora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. Participa do Grupo de Pesquisa Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea. Colaboradora na A Cia. Dramática. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes eixos: teatro, processos de criação, educação, teatro feminista.

iassana.teatro@gmail.com

▣ Inês Alcaraz Marocco

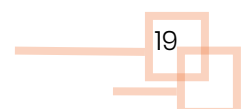
Diretora de espetáculos, pedagoga e pesquisadora. Professora Titular do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS. Doutorado (bolsa CAPES) e Mestrado em Esthétique Sciences et Technologies des Arts opção Etudes Théâtrales et Chorégraphiques (1997) na Universidade de Paris 8, na França. Faz parte de sua formação artística o curso de Mime-Théâtre-Mouvement (1983/85), assim como o Curso do L.E.M (Laboratório do Estudo do Movimento) (1993/94), realizados na Escola Internacional Jacques Lecoq em Paris, França. É diretora do Grupo Cerco de Teatro desde sua criação, em 2008.

maroccoines@gmail.com

▣ José Jackson Silva

Encenador, ator e iluminador. Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Suas pesquisas em artes cênicas têm ênfase na criação teatral em site-specific. Atualmente é professor substituto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri- (URCA).

jacksontea@gmail.com



▣ Josiane Gisela Franken Corrêa

Professora do Curso de Dança - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Artes Cênicas pela UFRGS, com tese contemplada com Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Tese 2019 - Área de Linguística, Letras e Artes. Mestre (bolsista CAPES) em Artes Cênicas pela UFRGS. Especialista em Corpo e Cultura: ensino e criação pela Universidade de Caxias do Sul. Licenciada em Dança pela Universidade de Cruz Alta. Líder do Grupo de Pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA UFPel/CNPq). Coordenadora do Projeto Unificado Ensino Contemporâneo de Dança na Educação Básica: pedagogias possíveis (Centro de Artes UFPel). Desenvolve pesquisas sobre docência em dança, dança na escola, formação docente e a/r/tografia. josianefranken@gmail.com

▣ Juliana Demori

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Pesquisa manifestações teatrais contemporâneas de artistas localizados em diferentes regiões do estado do Rio Grande do Sul, a partir do estudo comparativo das poéticas, contribuindo com a historiografia do teatro gaúcho. Bolsista CAPES/Fapergs. É Mestre (bolsista CAPES) pelo mesmo programa com a dissertação intitulada "POÉTICAS SINGULARES: um estudo territorializado sobre o grupo de teatro Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS. Bacharel em teatro pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com Habilitação em Interpretação Teatral. jujucdemori@gmail.com

▣ Letícia Schwartz

Atriz, audiodescritora e legendista. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, com a dissertação intitulada "Através do Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual", sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. É bacharel em Artes Cênicas (DAD/IA/UFRGS) e especialista em Audiodescrição (UFJF). leticia.tz@gmail.com

▣ Luciana Paludo

Bailarina e coreógrafa, professora do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação (FACED/UFRGS), Mestre em Artes Visuais (IA/UFRGS); Especialista em Linguagem e Comunicação (UNICRUZ); Bacharel e Licenciada em Dança (PUC/PR/FAP-UNESPAR). Proponente e diretora do grupo Mimese cia de dança-coisa, desde 2002, desenvolve pesquisa na área

da composição coreográfica e da autoria em dança. Em seu trabalho busca tecer relações com a comunidade, por exemplo, com o Projeto Degustação de Movimentos com o Mímese, que conta com o apoio do Departamento de Difusão Cultural da UFRGS. Além do trabalho solo, colabora como bailarina e criadora com companhias e artistas da cena contemporânea.

lpaludo07@gmail.com

▣ Luciano Correa Tavares

Bailarino, coreógrafo e diretor. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS) com bolsa CAPES de 2015 a 2017. Graduação em Biblioteconomia UFRGS com bolsa do Programa BRAMEX no curso de Ciencias de la Comunicación na Universidad Autónoma Metropolitana (Cidade do México). Atua como bailarino criador-intérprete na Eduardo Severino Cia. de Dança. É idealizador e organizador da mostra Masculinidades Negras na Dança. Seu trabalho artístico enfoca danças negras, rituais e ancestralidade.

lucianocorreatavares@gmail.com

▣ Manoel Gildo Alves Neto

Bailarino e coreógrafo. Professor do Curso de Dança-Licenciatura e colaborador na Especialização Lato Sensu em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (2019) e Licenciado em Educação Física pela UNIP (2013). Coordena o Projeto Unificado LADAIA-Laboratório de Decolonialidade em Ações e Investigações Artísticas (CA/UFPel). Membro dos grupos de pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq) e do DC-3 Dança Difusão, Ciência, Comunicação, Cultura (UFBa/CNPq). Idealizador e organizador do Seminário de Danças Negras do RS. Atua com foco nas Práticas Artístico-Pedagógicas em Danças Negras; Educação Antirracista e Diversidade; Epistemologias Decoloniais nas Artes; Políticas Educacionais e Culturais. Assina sua obra artística como Manoel Luthiery-Timbaí.

manoelalvesrso@hotmail.com

▣ Márcia Donadel

Atriz, pesquisadora, professora e tradutora. Doutora pelo Programa de em Artes Cênicas da UFRGS (2015-2019), doutorado sanduíche CAPES/Coventry University, Reino Unido. Trabalhou como Professora Substituta na área de práticas para a cena na Faculdade de Teatro da UFRGS (2014-2015), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (2012) e bolsista CAPES. Coursou o Workshop Intensivo de Lessac (2011) no Lessac Institute, Greencastle, EUA. Possui Pós-Graduação em Arte,

Corpo e Educação - ESEFID/UFRGS (2010) e graduações em Bacharelado em Teatro - Interpretação Teatral - UFRGS (2007) e Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda - PUCRS (2003). Cursos a Shakespeare Summer School na Royal Academy of Dramatic Art – RADA (2001), em Londres, Reino Unido. Seus principais interesses de pesquisa possuem ênfase em atuação e práticas corporais e vocais com base somática voltadas para a cena.

mdonadel@gmail.com

▣ Maria Guadalupe Casal

Atriz, diretora, produtora e professora de teatro. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) no qual investiga processos pedagógicos feministas. Bacharela em atuação pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Participa do GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. Integra o grupo Teatro Sarcástico desde 2005 e é membra fundadora da Cia T.O.D.A.S.

guadalupe.casal@gmail.com

▣ Mirna Spritzer

Atriz. Professora Associada aposentada do Departamento de Arte Dramática da UFRGS onde também se formou Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral. Mestre e Doutora em Educação pela UFRGS. Professora convidada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Coordenadora do Grupo CNPq Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas. Tem atuado como atriz em teatro, rádio, cinema e televisão estabelecendo relações, a partir das linguagens, entre as práticas artísticas e as práticas pedagógicas. Participou de inúmeras publicações, em especial os livros Bem Lembrado, Histórias do Radioteatro em Porto Alegre, co-autoria com Raquel Grabauska, pela Editora AGE e A Formação do Ator, de sua autoria, pela Editora Mediação em Oitava edição.

mirna.spritzer@gmail.com

▣ Mônica Fagundes Dantas

Bailarina com formação em dança moderna e contemporânea. Professora Associada na UFRGS, no Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pós-Doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido), em 2015, com bolsa CAPES. Doutora em Estudos e Práticas Artísticas (UQAM/Montreal-Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano (Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS).

monica.dantas@ufrgs.br

▣ Patrícia Fagundes

Encenadora, artista da cena e professora associada no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Humanidades- Ciências del Espectáculo pela Universidad Carlos III (Madri), com a tese A Ética da Festividade na Criação Cênica (bolsa CAPES). Mestre em Direção Teatral pela Middlesex University (Londres), Bacharel em Direção Teatral (DAD/ UFRGS). Diretora da Cia Rústica de Teatro. Desenvolve investigações com ênfase nos processos criativos da cena, encenação, cena no espaço urbano, criação de dramaturgia, práticas de encontro, festividade e o político na cena contemporânea.

patfag26@hotmail.com

▣ Philippe França Philippsen

Ator, músico, produtor, professor, contador de histórias e artista de rua. Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Bacharel em Teatro com Habilitação em Interpretação Teatral (UFRGS) e Licenciando em Dança (UFRGS). Atua no Grupo Cerco, do qual é integrante desde sua fundação em 2008, além de outros grupos de Teatro do Rio Grande do Sul com os quais colabora, como o Teatro Ateliê e o Grupo de Pernas Pro Ar.

philipefp@fmail.com

▣ Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira

Ator, professor de teatro e audiodescritor narrador. Mestrando (bolsista CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Licenciado pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Desenvolve pesquisas que perpassam as intersecções entre artes cênicas, diversidade e acessibilidade cultural.

rsaccoteixeira@gmail.com

▣ Rubiane Falkenberg Zancan

Professora do Curso de Dança e Coordenadora da Comissão de Graduação do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, especialista em Interdisciplinaridade e Linguagens e Graduada em Dança-Licenciatura pela Universidade de Cruz Alta. Na pesquisa, no ensino e na extensão trabalha com o estudo sobre a produção e a recepção em dança e suas confluências com as práticas pedagógicas. Membro do “Grupo de Pesquisa em Arte, Corpo e Educação” (GRACE) e do “Grupo de Pesquisa Avaliação Institucional” (GEPAI).

rubianezancan@hotmail.com

▣ Silvia Balestreri

Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Suas pesquisas se situam na interface entre Psicologia, Filosofia e Artes Cênicas.

silvia.balestreri@ufrgs.br

▣ Suzane Weber da Silva

Bailarina, atriz e professora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS. Bolsista CAPES/PRINT de pós-doutoramento no Centre for Dance Research na Coventry University (UK) em 2019. Doutora em Estudos e Práticas Artísticas Université du Québec à Montréal (CA) (UQAM/ Montreal-Canadá), com bolsa CAPES (2004-2008). Mestre em Ciências do Movimento Humano e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS.

ssuzaneweber@gmail.com

▣ Tatiana Cardoso da Silva

Professora, pesquisadora, atriz e diretora. Doutora, Mestre e Graduada em Artes Cênicas pela UFRGS. Professora adjunta no curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Atriz do grupo internacional Vindenes Bro, coordenado por Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Dinamarca). Coordenadora do grupo de pesquisa Gesta (UERGS) e integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença (UFRGS).

tatianacardoso8@gmail.com

▣ Thais Coelho da Silva

Bailarina e pesquisadora. Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), mestra em Estudos Culturais em Educação (PPGEDU/UFRGS, 2008), especialista em Pedagogia do Treinamento Esportivo/Dança (PPGCMH/UFRGS, 2000), membro-pesquisadora do grupo de pesquisa CNPq Pesquisa em práticas de formação, criação e documentação em dança e performance - GPDP (PPGAC/UFRGS), coordenado pela Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas. Professora de Danças e Práticas Corporais na Secretaria Municipal do Esporte, Lazer e Juventude (SMELJ) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/RS, onde atua como coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dança e organizadora do Festival Anual de Dança. Estuda Processos de Criação Cênica em Dança Contemporânea com ênfase na obra coreográfica de Eva Schul no Programa de Pós-Graduação em

Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS).
thscoelho@gmail.com

▣ Thiago Pirajira Conceição

Ator, performer, produtor, curador e diretor de espetáculos. Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS), Mestre em Educação (PPGEDU-UFRGS), Bacharel em Teatro / Hab. Interpretação Teatral (DAD/IA/UFRGS). É membro-pesquisador do GETEPE / UFRGS - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. Diretor artístico e co-fundador do grupo Pretagô, ator e produtor do grupo Usina do Trabalho do Ator e artista co-fundador do coletivo teatral carnavalesco Bloco da Laje. Diretor e curador da CURA - Mostra de Artes Cênicas Negras de Porto Alegre.

thiago.pirajira@gmail.com

▣ Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Professora Associada e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Doutora e Mestre em Educação pela UFRGS; Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral e Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela UFRGS. Coordenadora da pesquisa “Professor de Teatro e Construção de Conhecimento”. Líder do Grupo de Estudos em Teatro e Educação (GESTE), do CNPq. Autora e membro de comissões editoriais de publicações no campo da Pedagogia das Artes Cênicas e coordenadora da coleção Educação e Arte da Editora Mediação (Porto Alegre). Orientadora da Tese contemplada com Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Tese 2019 na Área de Linguística, Letras e Artes.

bertonica@gmail.com


▣ Verônica Prokopp

Artista-pesquisadora em dança, bailarina, intérprete-criadora, coreógrafa, diretora artística e produtora. Doutoranda em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH/UFRGS); Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Especialista em Docência no Ensino Superior (Centro Universitário Barão de Mauá/SP); Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Licencianda em Dança (UFRGS). Em sua trajetória artística ao longo de 21 anos estudou com: Eva Schul (RS), Adilso Machado (Glasgow-Escócia), Luciana Paludo (RS), Wald Oliveira (SC), Ricardo Scheir (SP), Fabrice Ramalignom (FRA), entre outros. Integrou a Mimese Cia de Dança-Coisa sob a direção de Luciana Paludo (2016-2017). Recebeu o Prêmio Açorianos de Dança 2017 na categoria Coreografia pelo espetáculo Vincent. Atualmente reside na cidade de Porto

Alegre/RS, é Artista-Gestora e Produtora da Cubo1 Cia de Arte, e Produtora da GEDA Companhia de Dança Contemporânea.
vprokopp@gmail.com

■ Walter Lima Torres Neto

Possui doutorado e mestrado (DEA) pelo IET da Sorbonne Nouvelle-Paris III. Formado em Direção e Interpretação Teatral pela UniRio. Foi professor do Curso de Direção Teatral da ECO/UFRJ (1996-2003). Hoje, leciona no Curso de Letras e no PGGL da UFPR e no PPGAC da UFRGS. Realizou estágio pós doutoral na CUNY para pesquisa sobre programas de teatro. Traduziu *Conversas sobre a encenação* (7 Letras, 2001). Publicou *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), organizou a coletânea *À sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem* (Editora da UFPR, 2018). Para 2021, está previsto o lançamento da obra colaborativa *A modernidade em cena: 50 anos de teatro em Curitiba* (Kotter Editorial, 2021).
gualter20@gmail.com




DIÁLOGOS DE REINVENÇÃO NAS ARTES CÊNICAS: Assombros tensionados no trânsito entre meios

Silvia Balestreri¹

Márcia Donadel²

¹ Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

² Artista da cena, pesquisadora, tradutora e professora, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Doutorado Sanduíche CAPES - Coventry University, Reino Unido.



Vivemos um período ímpar na história recente da humanidade, acometida por uma pandemia, que, por um lado, testa nossa resistência a medidas de restrições que devem ser adotadas coletivamente, e por outro, mostra as graves limitações do sistema político-econômico, incapaz, na grande maioria dos países ocidentais, de se flexibilizar para dar suporte de sobrevivência digna à totalidade das populações. Isso, para dizer do modo mais simples possível, é um pouco da realidade que nos acomete nesse momento. Nossos corpos e nossas escritas estão marcados por muitas impossibilidades impostas ao nosso cotidiano mais banal. Essa tensão provoca a busca por uma existência além das respostas já conhecidas, e há uma demanda de mantermo-nos em processo artístico quando a realidade que se percebia como quase absoluta torna-se irreconhecível por conta da catástrofe e do trauma dela resultante. A fim de compreender essa situação tão extrema, Birman (2020) afirma:

O conceito de catástrofe remete diretamente para as linhas de força e de fuga que delineiam a constituição real do *mundo* na promoção da pandemia em causa, na sua efetiva multidimensionalidade. E o conceito de trauma, em contrapartida, reenvia para as coordenadas constitutivas do *sujeito*, que se inscreve no espaço real do mundo que foi colocado literalmente pelo avesso, isto é, pela *dor* e pelo *sofrimento*, que, como *dobras* ruidosas, modulam efetivamente os interstícios da experiência traumática, que incide de maneira singular sobre os indivíduos concretos. (Birman, 2020, p. 8, grifo do autor).

Mesmo com o vislumbre de um desafogo em que vacinas surgem para ir aos poucos atendendo às demandas desenhadas pelos governantes, ainda há um período de incerteza cuja duração não se pode prever. Nossa expectativa inicial era de que esse texto pudesse ser lido em poucos meses como uma reflexão sobre um período finito e suas repercussões. Porém, no cenário que se apresenta, poderemos rever esses pensamentos daqui a um tempo e ainda estarmos em uma situação limítrofe, mas com contornos redesenhados em novos arranjos a nos solicitarem mais e mais reinvenção.

Uma das restrições radicais em curso se refere à impossibilidade de realização de atividades de Artes Cênicas, tanto apresentações com presença de público quanto aulas – dos poucos desafogos de que temos notícia, com compartilhamento do mesmo espaço físico por artistas e público, estão as experiências de dança ou encenações no modo *drive-in* ou, mais rara e esporadicamente, em teatros com 20% de sua lotação. Artistas da cena, em praticamente todo o mundo, têm sido obrigados a se reinventarem, a migrarem em massa para outros meios, predominantemente audiovisuais, para continuarem criando, chegando ao público e, dentro de limites e com transformações e adaptações muito grandes, encontrarem seus públicos, mediados pelas transmissões via internet.

As saudades do contato direto e a ânsia pelo calor que o contato com as plateias

proporciona têm gerado angústia, melancolia e lamentos. É difícil sair de uma lógica da falta, de comparar o que não se tem agora com o que se tinha antes, para entrar em processos de criação de mundos com a realidade tal qual se apresenta nesse momento. Essa sensação de incômodo, que muitos caracterizam como um tipo de incompletude, as restrições de mobilidade e de aproximação física impactam o Brasil de forma relevante. Segundo Birman:

A interdição de toques, beijos e carícias, que se consubstanciam como proximidades corporais e que caracterizam o nosso *estilo de existência* nos registros éticos e *estéticos*, nos afeta bem mais do que aos indivíduos de países norteados pelas tradições anglo-saxônica, nórdica e asiática, onde o distanciamento corporal já estaria instituído cultural e socialmente há muito tempo nas histórias e nas mentalidades dessas diferentes tradições. (Birman, 2020 p. 81)


O lamento e a nostalgia de uma arte convivial (Dubatti, 2003) dão o tom das manifestações de muitos artistas e estudantes de Artes Cênicas, ainda que muitas criações estejam acontecendo, na medida em que verbas públicas destinadas a apoiar projetos artísticos estão sendo, pouco a pouco, direcionadas às produções em ambiente digital – isso para citar um dos modestos impulsionadores das novas criações. Nesse contexto, poderíamos falar de assombro, mas o que encontramos muitas vezes está mais próximo da melancolia.

Começamos a apelidar os arquivos que trocávamos durante a escrita desse texto de “assombros tensionados” devido ao material que estávamos elaborando: assombradas estávamos nós com as ideias que estavam surgindo, mas também vimos que essa denominação cabia bem para o estado não somente nosso, mas de muitos e muitas artistas nessa situação pandêmica. Constatamos, em seguida, que nosso assombro estava próximo daquele mencionado por Peter Pelbart, em seu livro mais recente, relativo à “guerra” interminável que se evidenciou nos anos recentes na macropolítica brasileira e que tem tornado, isso dizemos nós, ainda mais grave a precariedade das condições de sobrevivência na atual crise sanitária. Diz Peter:

Quando o passado crava suas garras sobre o dorso do presente, como nos últimos anos, não há como negá-lo: somos tomados de assalto pela evidência ancestral como se ela ferisse nossa mais elementar crença no mundo. É deste *assombro* que nasceu o presente livro (Pelbart, 2019, p. 9, grifo nosso)

Mais adiante, Peter diz também que “no limite, não se pode falar hoje da *vida* em geral sem certo assombro” (Pelbart, 2019, p. 15, grifo do autor). Pensando a biopolítica e a necropolítica, a partir de Foucault e Mbembe, o autor pergunta-se sobre o estatuto da vida nos dias atuais³.

³ Para aprofundamento da discussão e detalhamento das referências do autor, remetemos ao texto original, lembrando que foi escrito e publicado um pouco antes da pandemia do COVID-19.



Em Canclini (2008), por outro lado, encontramos uma abordagem do assombro que se mostrou útil ao que discutimos aqui. Segundo explica ele, “assombro” foi considerado por estudiosos de diferentes épocas – Platão, Jaspers, Latour – como a condição para o conhecimento. Canclini explica que, por décadas, as vanguardas artísticas mencionaram “assombro” para especificarem os efeitos estéticos proporcionados por suas obras, diferenciando-o dos efeitos causados pela tradição e pela indústria cultural e projetos de massa. Entretanto, acrescenta que “no momento em que as artes deixaram de chamar-se de vanguarda, cederam ao mercado, às galerias, aos editores e à publicidade a tarefa de provocar o assombro e atrair o público” (Canclini, 2008, p. 122). Ao que nos parece, ambos os tipos de assombro dizem respeito ao que estamos desenvolvendo. E vemos uma vantagem no assombro em relação à melancolia: trata-se, diferentemente desta, de um efeito ou reação que ativa os sentidos e acorda o corpo. Sem negarmos as agruras do momento, propomo-nos aqui a estabelecer um diálogo entre nós, com desdobramentos de nossas respectivas pesquisas, buscando nelas vieses de criação para momentos nos quais muitos obstáculos impedem o desenrolar da vida nos mesmos moldes de uma época anterior. Sabemos que vários de nossos pensamentos confluem, ou que conseguimos reconhecer, uma na outra, fluxos de ideias congruentes, ainda que partamos de lugares distintos, ou mesmo que os processos que nos interessam e envolvem guardem particularidades que ora nos distanciam e ora nos aproximam como autoras-criadoras.

Convocamos então para conversar conosco alguns aspectos da obra do artista italiano Carmelo Bene por um lado, e, por outro, discussões acerca da manifestação humana mediada pela tecnologia, considerada estremecedora da relação de convívio antes vivenciada. E, ainda, escavar a atual percepção de dissolução dos atributos e interações humanos, incluindo devires animal, vegetal ou mineral, com suas sensações, emoções e singularidades no acolhimento de fluxos criadores em Artes Cênicas através da interação digital.

A manifestação humana modificada quimicamente, mecanicamente e cirurgicamente integra e é acolhida nas interações cotidianas e artísticas de modo perceptível. No entanto, o contato humano através de interações digitais estremece a compreensão de artistas da cena sobre percepções acerca da criação, da coabitação e da conexão entre participantes em cena e no processo de criação. Essa percepção é visível naqueles artistas que não escolheram vivenciar essas interações como forma de expressão e sentem-se compelidos a abraçar algo que não faria parte de suas escolhas nem mesmo em um futuro próximo. Seremos nós artistas capazes de mover a compreensão dessas relações de um status de rompimento ou dissolução para um entendimento processual

e de pertencimento?

Se considerarmos a manifestação através de meios digitais como híbrida e dinâmica (Camilleri, 2015), como se colocar em flutuação da percepção desse trânsito e acolher fluxos criadores com as interferências de agentes/elementos/efeitos não-humanos? Seria o trânsito entre meios tão desconhecido, ceifador e estranho quanto tem parecido? Um funcionamento vivaz de criação entre meios pode nos fornecer algumas pistas e suscitar desterritorializações efervescentes, mesmo que assombrosas sob determinadas perspectivas.

Sobre a concepção de território e também de desterritorialização e reterritorialização, podemos recorrer a uma explanação do terapeuta-militante Felix Guattari, retomada por sua aliada brasileira, a psicanalista Suely Rolnik:


Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa” (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323)

E, no mesmo trecho, mais adiante, continua:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se; engajar-se numa linha de fuga e até sair de seu curso e se destruir. (...) A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323).

Carmelo Bene foi um dos principais artistas italianos do século XX, tendo operado como ator e diretor de teatro, rádio e cinema. Escreveu dois romances e duas obras de poesia, além de vários ensaios. É difícil classificar suas obras em gêneros definidos. Foi aclamado por filósofos, jornalistas, artistas e público; conhecido por suas polêmicas, pela originalidade de sua obra e por ter sido uma figura pública bastante singular. A carreira de Bene se desenvolveu primordialmente na Itália, onde se apresentou em teatros de várias cidades desde sua estreia em 1959 até perto de sua morte, em março de 2002. No começo, se tornou rapidamente cultuado por um grupo seletivo de espectadores pertencentes à *intelligentsia* romana dos anos 1960, tendo ficado famoso após a premiação de seu primeiro longa-metragem em Veneza, em 1968 – fama continuada, mais tarde, pela sólida carreira teatral e pelos trabalhos e aparições que fez na TV, além das recorrentes polêmicas na mídia impressa.

Essa entrega e circulação por diferentes meios de criação e o modo como estabelecia relações entre diferentes atividades – apaixonado por esportes, Bene foi, em dado momento, cronista esportivo – nos pareceu inspiradora para pensar em criações no momento presente, uma afirmação da diferença entre esses meios e uma grande capacida-



de de criar em cada um deles. Ainda em relação a essa obra, vale dizer que um mesmo “motivo” – por exemplo, Hamlet, Pinóquio, etc. – era criado e recriado ao longo dos anos, em várias edições para o teatro, arte à qual mais se dedicou ao longo da vida, mas também criado e recriado em outros diferentes meios, como cinema, rádio e televisão.

Em sua diversificada obra, contam-se, além de romances que causaram boa impressão nos críticos, a reescritura de peças clássicas, alguns discos – *Manfred*, *Maiakovski*, *Hamlet Suite*, dentre outros –, obras para a televisão como *Otello*, *Un Amleto di Meno*, *Riccardo III*, etc., e mais de dez emissões radiofônicas, como *Amleto*, *Pinocchio* e *Salomé*, para citarmos algumas. A variedade de versões de uma “mesma” obra também se espalhava pelos diferentes meios em que inventou sua arte: assim, houve, por exemplo, além de recitais *Maiakovski*, versões de *Nostra Signora dei Turchi – Nossa Senhora dos Turcos* – em romance, encenação e filme. *Pinocchio de Collodi*, segundo Bene, foi publicado em livro, teve três edições como peça teatral e uma emissão radiofônica, além de projetos que não saíram do papel, dentre vários outros exemplos. Não se tratava de peça filmada, romance “adaptado”, ou de qualquer outro tipo de transposição direta de um veículo para outro, mas sempre de reinvenção da obra e do meio em que ela (re) nasce. O que Bene falou sobre fazer cinema serve para todas essas variações em sua obra: “Por quê não? Uma coisa, nós podemos escrevê-la, colocá-la em música, falá-la, bebê-la, tudo... E quando você comeu durante três anos, você pode beber um dia (...)” (Bene, 1977, p.125). Em um exemplo, segundo suas próprias palavras:

Começo a esboçar, duzentos metros acima da falésia, mar Jônico, o que mais tarde, ainda sem título, corresponderá a *Nostra Signora dei Turchi* [Nossa Senhora dos Turcos]. Na forma de um romance. Já disse em outro lugar que tudo o que é irrepresentável no teatro, portanto possível, transferido para a página escrita é impossível, não se abre para um possível. A página escrita é, no entanto, uma mera representação. (Bene, Dotto, 2008, p. 209, tradução nossa)⁴

Franco Quadri, em um texto intitulado *Do Teatro ao Rádio (Passando pelo Cinema)* analisa uma dessas “transposições” de uma obra para diferentes meios, no caso, a *Salomé* de Oscar Wilde segundo Bene, que, já sendo filme e peça, apareceu, em 1975, em emissão radiofônica. Quadri começa ressaltando a aparente impossibilidade de tal empresa, tendo em vista a importância do elemento visual nos espetáculos do artista. Aqui ressaltamos a extrapolação de um elemento como pista para pensar o trânsito de Carmelo Bene entre meios. Quadri diz que, na verdade, se deve falar mais de uma passagem do filme para o rádio do que da peça para o rádio, devido à ambientação e às

⁴ Comincio a stilare, duecento metri a picco sulla scogliera, mare Jonio, quello che poi, ancora senza titolo, corrisponderà a *Nostra Signora dei Turchi*. In forma di romanzo. Ho già detto altrove che tutto quanto è irrepresentabile a teatro, dunque possibile, trasferito sulla pagina scritta è impossibile, non si apre a un possibile. La pagina scritta è comunque mera rappresentazione.

soluções técnicas utilizadas nessa emissão. Ainda que falando em ‘transferência’ de um meio a outro, acaba por mostrar que se tratou, na verdade, de uma (re)invenção. Ele diz que Bene teve “sacações” geniais como diretor, e interveio apropriando-se totalmente do novo meio. Ressaltamos este trecho como pista para perceber como Bene parece agarrar-se a algo muito fugaz ou sutil, em um *insight*, talvez, que evasivamente escapa ou vaza entre fresas perfuradas pela insistência do olhar e da experimentação corporizada:

(...) trabalhando sobre o elemento sonoro, jogando com sobreposições de vozes, mudanças de tonalidades, sobreposições de diálogos, aproximações e afastamentos de microfones, com misturas absolutamente arbitrárias de músicas clássicas com canções populares. (...) Não se pode exatamente dizer que Carmelo Bene tenha feito uma leitura literária, é preciso dizer, pelo contrário, que ele venceu triunfalmente a aposta com o meio.⁵ (Quadri, 1995, p. 1493, tradução nossa)

Em outubro de 1973, Carmelo Bene parou de fazer cinema e retornou ao teatro com a segunda edição da peça *Nostra Signora dei Turchi*. Seu reconhecimento como cineasta ampliou o interesse por seu trabalho nos palcos e, como observa Manganaro (2015, s/p), “o gosto pela ‘velocidade’ que Bene manifesta no momento da montagem de seus filmes, as colorações e os cortes emprestados de seu próprio cinema serão igualmente experiências fortes para a constituição de seu teatro”. Nesse seu retorno, chegou aos grandes teatros (“porque agora me oferecem”) e intensificou suas experimentações sonoras com música, amplificação da voz e *playback*. Carmelo se perguntava por que se investe tanto, por exemplo, em iluminação, enquanto o elemento sonoro das peças quase não é trabalhado, enquanto quase não se experimenta em sonorização.


Ugo Volli, no prefácio ao livro *Nostra Signori dei Turchi*, escreveu o seguinte:

Acima de tudo, é importante sublinhar a relativa autonomia das três versões (literária, cinematográfica, teatral) de *Nostra Signora dei Turchi*, que merecem ser estudadas precisamente como um exemplo de uma intuição particular do “específico” fílmico, teatral e literário... (Volli, 1978, p. 4, tradução nossa)⁶

Há muitos outros exemplos que mostram Bene nesse trânsito entre meios e como pensava a arte em cada um deles. É famosa uma frase sua: “não se pode fazer teatro com teatro, não se pode fazer cinema com cinema, não se faz uma obra-prima, se é obra-prima”. De fato, Carmelo parecia estar sempre “em obra”, mesmo em suas apari-

⁵ (...) lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commissioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. (...) Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria, bisogna dire invece che la scommessa col mezzo è trionfalmente vinta.

⁶ Soprattutto è importante sottolineare l'autonomia relativa delle tre versioni (letteraria, cinematografica, teatrale) di *Nostra Signora dei Turchi*, che meriterebbero di essere studiate proprio come esempio di una intuzione particolare degli “specifici” fílmico, teatrale e letterario.



ções em programas de auditório televisivos, ou ainda em suas crônicas esportivas. Ao falar e ao agir, dava a impressão de estar acessando um outro plano de sensações e percepções. Não falava em modo cotidiano, mas dava a impressão de estar fazendo uma filosofia toda sua a partir do que via e das perguntas que lhe eram endereçadas.

Gilles Deleuze, escrevendo sobre alguns dos espetáculos de Bene, disse que ele retirava das peças os personagens que faziam poder – reis, rainhas e nobreza – para fazer aparecerem as virtualidades. A essa subtração dos elementos de poder, Deleuze (2010) chamou de “operação cirúrgica” muito precisa, uma crítica amorosa em cena. É nessas intensidades não intencionadas que Carmelo Bene ressoa algo de Nietzsche. E é inspirador também o fato de que suas ressonâncias, como diz Deleuze no mesmo ensaio, não se davam por filiação, mas por alianças. Não havia uma subalternidade a modos de proceder, de criar ou de pensar, um exercício livre, ainda que às vezes doloroso, de criação de problematização, de invenção de perguntas, mais que de devolução de respostas⁷.

Cabe perguntar por que recorremos a esse italiano que se dizia árabe para pensarmos a ação criadora em diferentes meios no momento atual. O fato de ser tema de pesquisa de uma de nós não é suficiente, não em meio à emergência, com cada vez mais força, das ideias decoloniais que tomam os debates e disputam uma mudança de percepção e de práticas mais que urgentes. Uma das respostas a essa indagação nos remete ao tipo de pensamento que essa obra porta, ao tipo de prática e experimentação às quais ela nos impele. Parece deflagrar um movimento de inquietação em estabelecer diálogos improváveis com coragem. A prática e a experimentação destacam-se nesse movimento de revisitação, fusão e (re)escritura, através de versões, edições, (re)invenção. A intensificação de experimentações, talvez mesmo após experimentação até o limite do tempo disponível e das alternativas que ainda se tem vontade e possibilidade de pensar, esse gosto pelas processualidades elásticas da experiência, irrompe vazamentos. Esse investimento acentuado de reinvenção da obra resulta em intensa experimentação no meio em que ela (re)nasce. As variações e “sacações” parecem estar ligadas às apostas com as virtualidades do meio. A aparente impossibilidade de uma ocupação – no sentido de habitar ou criar um novo território –, ligada à intensa experimentação esquia-se e circunda a impossibilidade, levando a uma extrapolação.

Trazendo ao diálogo o tipo de demanda atual de reinvenção, em coabitação digital, os fluxos criadores parecem mover-se:

Muda-se o foco para “práticas e performances” que negociam entre matéria e significado através de *atuantes* - independentemente do seu status humano. [...] Esses atuantes são (1) entidades materiais ou “materialidades”, que

⁷ Kastrup, incluindo o tempo e o coletivo nos estudos da cognição, propõe a aprendizagem como invenção de problemas, e não como sua solução (Kastrup, 1999).

“ – correspondem ao mundo material, coisas, e (sócio)materialidades não-dinâmicas”; (2) entidades imateriais ou “imaterialidades” que “incorporam o mundo dos pensamentos, imaginações, memórias, sentimentos, significado(s) compartilhados, conceitos, convenções sociais, ideologias, instintos e realidade virtual.”⁸ (Heike, 2006, p. 573 *apud* Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa).

A coabitação de Bene em diferentes meios está em como, pela extensa ou intensa experimentação, ele perfura as convenções já conhecidas e parece interpor o meio como atuante independentemente do seu status não-humano, entrando em processo de criação com ele – meio aqui entendido como mídia ou manifestação artística. Nos pensamentos citados por Camilleri (2015), dinâmicas híbridas possuem uma propensão de “criar conexões através de fluxos e processos entre os diferentes elementos e componentes, dessa forma servindo para ‘socializar materialidades’ e para ‘materializar imaterialidades’”⁹ (Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa). Esse entendimento das interações, como processuais e em relação de mútua interferência, transita por mediações “como uma assembleia, em relação com o meio e com a tecnologia” (Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa). Bene capta “vazamentos” dos movimentos entre meios e se agarra nas suas movências? O contínuo exercício experimental de coabitação em diferentes meios perfura as convenções já conhecidas e parece captar desdobramentos ligados a essa relação movente, independentemente do status não-humano. Parece tratar-se de aceitação e investimento vivaz na condição de atuante que o meio passa a ter. A percepção desses vazamentos parece fazer circular o processo de criação.

Possivelmente, a relação com a tecnologia vivenciada no momento atual, alinhada pelas ideias trazidas por Camilleri (2015), esteja nos colocando no lugar de entender melhor o trânsito entre meios tão fluido para Bene. Talvez a atual desterritorialização seja uma forma singular de compreender o funcionamento criador entre meios do artista.

Ao nos ser ceifada uma forma importante ou prenante de funcionar como medida sanitária urgente e de sobrevivência, estamos dispostos e com o foco no irrompimento da continuidade dos modos anteriores de convivência por uma propulsão tal qual a de buscar o ar para os pulmões. Os sentimentos em relação à pandemia mudaram e continuam mudando mês a mês, dia após dia. A tensão agora é sobre a vacina e a continuidade dos cuidados quando todo mundo já está exausto. Esse incômodo repleto de impossibilidades de reviver o reconhecível é circundar o improvável. O agora parece

⁸ Shifting the focus to “practices and performances” that negotiate between matter and meaning through “actants” - irrespective of their human status.[...] These actants are (1) material entities or “materialities”, which “represent the world of matter, things, and non-dynamic (socio)materialities”; and (2) immaterial entities or “immaterialities”, which “incorporate the world of thoughts, imaginations, memories, feelings, (shared) meaning(s), concepts, social conventions, ideologies, instincts, and [...] virtual reality”.

⁹ The propensity to engage links through flows and processes between the different elements and components, in this way serving to “socialize materialities” and to “materialize immaterialities”.



mais poroso para acolher algumas experimentações de Bene e seus modos de criar.

Estamos em uma situação limítrofe e incômoda em que a complexidade humana aberta a outro tipo de entorno se vê como um híbrido manifestado em corporizações mediadas, que borram as percepções reconhecíveis de coabitação e tridimensionalidade. Diferentes fronteiras entre corpo e interação não estão demarcados pela pele¹⁰, “nas fronteiras (por exemplo, entre humanos e não humanos), mas em caminhos, não em retenção, mas em vazamentos, não em estagnação, mas em movimentos de corpos, informações e partículas localizados em um sistema mais amplo”.¹¹ (Nayar, 2014, p. 10 apud Camilleri, 2015, p. 118). Tais movimentos perfuram a pele e provocam vazamentos, multiplicidades de relações e engajamentos.

No século XX, “‘performer’ e ‘humano’ se tornaram sinônimos e a manifestação do artista da cena estava entrelaçada com a sua humanidade. No entanto, as condições de intermedialidade interferem nas habilidades humanas e em percepções como de tridimensionalidade e coabitação, transformando a condição psicofísica em dinâmica e híbrida. Tal condição não se divorcia de sua interioridade, sensações e expressão, mas está permeada pelos atravessamentos urgentes de um mundo permeado por diferentes concepções de corpo e de interação impactados ou até condicionados pela tecnologia. No tocante ao espetáculo teatral, Isaacson (2013) ressalta a particularidade dessa relação:

É preciso reconhecer que a presença da tecnologia por si só não confere ao espetáculo um caráter intermedial, pois nem sempre há uma interferência mútua entre as imagens construídas pela performance e aquelas produzidas pela tecnologia. Na verdade, faz-se preciso pensar a intermedialidade como uma interação que desperta o espectador para um terceiro lugar que não é aquele criado pelo performer nem aquele da imagem construída pelo dispositivo tecnológico, mas aquele que emerge da relação desses dois. (Isaacson, 2013, p. 1-2)

Esse pensamento trazido para o momento corrente de convivência compulsória com o meio digital ampara a compreensão de que vazamentos criadores emergem da relação com o meio como atuante. Assim, os modos de fazer em Artes Cênicas estão expostos à criação de relações pregnantes com o meio, retornando às vistas dos modos que exercia Carmelo Bene, à transversalidade que experimentava, buscando outros criadores que também a experimentam ou experimentaram. Do ponto de vista mais visível, há diversos(as) artistas, mesmo pré-digitais, que transitaram por vários meios, por exem-

¹⁰ Para uma aproximação com muitos desdobramentos, numa abordagem bastante original, remetemos à tese de Lindsay Tarouco Gianuca, defendida em dezembro de 2020, no PPPGAC/UFRGS, acerca do tema “*Pele de Performer: pensamento poroso e carne expressiva*”.

¹¹ The human as a dynamic hybrid in critical post-humanist thought focuses not on borders [for example, between the human and non-human] but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system.

plo, para ficar em alianças facilmente identificáveis, Beckett e Artaud, com manifestações em escritos, encenações teatrais, cinema e rádio. Mas pensando em transversalidades radicais e desterritorializantes em solo brasileiro, podemos citar, apenas para começar, Estamira e Stella do Patrocínio que habitaram, a segunda muito duramente, territórios atravessados por linhas denominadas loucura e suas vizinhanças. Uma aliança – louca – com Carmelo Bene – se vislumbra pela radicalidade de terem sido todas e todos aqui citados, cada um e cada uma em seu tempo e territorialidades, obras-primas.

Mas e o que esses delírios artísticos nos dizem nesse momento, nós, sobreviventes em uma pandemia sob um governo que promove micro e macrofascismos? A ousadia de que falava Nietzsche (2011), ela que nos poderá fazer, mais do que sobreviventes, criadores e criadoras com o que está aí, a partir dos assombros e das tensões, ser obra, com os meios que estão dados ou com aqueles que também possam ser criados.

Os modos de interação por meio digital não possibilitam a mesma interação que se conhecia para fazer-se como já se fazia em Artes Cênicas. A discussão aponta para um perfurar do meio com experimentações e integrá-lo como atuante dinâmico e ativo para agarrar-se aos vazamentos criadores. Os excertos de falas de Carmelo Bene e desdobramentos acerca de suas movências por diferentes formas de expressão artística, que trazemos aqui pra inspirações diversas, explicam, exemplificam e inspiram a força ou necessidade de o invocarmos agora: ele criou e cavou sulcos, túneis subterrâneos ou muito visíveis na grandiosa cultura ocidental, esteve imerso nela, tinha uma erudição toda sua. E não teve pudor em destruí-la, a desconstruiu criando, apanhou impiedosamente da crítica impressa, se bateu com ela e continuou criando, criando, criando. Aparentemente dentro das instituições, cavou sempre um fora, o rizoma dos roedores, um *tuco-tuco* na praia. Essa força nos ajuda inclusive a invocar despididamente as forças que nos chegam em novas criações. Os caminhos e movimentos não ocorrem de forma estanque, apesar do momento de confinamento. O contínuo estado de desorientação desterritorializante e a busca incessante por reterritorialização, diante da impossibilidade de continuar como antes, convoca ao investimento no meio como atuante com a percepção ativa para vazamentos e movências abertos pela experimentação.



Referências

BENE, Carmelo; DOTTO, Giancarlo. **Vita di Carmelo Bene**. 3.ed. Milão: Bompiani, 2008 (1998).

BIRMAN, Joel. **O Trauma na Pandemia do Coronavírus**: suas dimensões políticas, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMILLERI, Frank. Of Hybrids and the Posthuman: performer training in the 21st century. **The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology**. v. 59, n. 3, 2015, p. 108-122.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. Trad. Fátima Saadi. IN: _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

DUBATTI, Jorge, **El convivio teatral**. Teoría y práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel, **2003**.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

ISAACSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia.

Anais ABRACE, v. 14, n. 1, 2013.

Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2838/2975>. Acesso em dezembro de 2020.

QUADRI, Franco. Dal teatro alla radio (passando per il cinema). IN: BENE, Carmelo. **Opere**. Milão: Bompiani, 1995. pp. 1461-1465.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo de do coletivo no estudo da cognição. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

MANGANARO, Jean-Paul. Aquele que penteia cometas. **Cena**, n.17, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

VOLLI, Ugo. Prefazione. IN: BENE, Carmelo. **Nostra Signora dei Turchi**. Milão: Sugar, 1978.

Para citar este artigo

BALESTRERI, Silvia; DONADEL, Márcia. Diálogos de reinvenção nas artes cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 1. p. 27-39.



TEATRO VIRTUAL E A NOSTALGIA DA PRESENÇA

Camila Bauer Brönstrup¹

O ano de 2020 arrebatou o planeta com uma pandemia que se difundiu em velocidade e proporções desconhecidas para a maioria das gerações de hoje. O novo coronavírus (Covid-19) fez com que uma parcela significativa da população brasileira tivesse seu cotidiano afetado pelo constante medo da morte e do contágio (seu ou de pessoas próximas), bem como pelo medo de transmitir a doença. As rotinas foram modificadas por medidas de segurança sanitária que contemplaram o isolamento social e o confinamento, acarretando o fechamento de espaços públicos e privados. Os teatros foram os primeiros a fechar e serão os últimos a reabrir. Impossibilitados de trabalhar do modo com que estavam habituados, artistas foram conduzidos a um estado de profundo repensar sobre sua arte, seus modos de fazer,


¹ Camila Bauer é professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora pela Universidade de Sevilha e pela Universidade Livre de Bruxelas (2010). Dirige o coletivo de teatro Projeto GOMPA.

criar e compartilhar seus trabalhos. Após um momento inicial de choque ou, em muitos casos, em pleno estado de choque, buscaram formas de seguir trabalhando, criando, vivendo e sobrevivendo. Nesse processo de adaptação, algumas linguagens encontraram mais dificuldades, dada a própria especificidade de seu fazer, como é o caso das artes do espetáculo vivo, as artes da presença.

Svetlana Boym, em seu artigo *Mal-estar na nostalgia*, ao analisar a nostalgia no século XX, destaca algumas questões que podemos perceber em 2020, ainda que sua obra esteja centrada em um contexto diferente do atual. Ao resgatar a etimologia da palavra nostalgia nas raízes gregas *nostos* (voltar à casa) e *algia* (anseio), a autora pontua nostalgia como “um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu. [...] Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia” (Boym, 2017, p.153). Em uma analogia com o amor, Svetlana sinala que “o amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância” (2017, p. 153). Nesse sentido, o anseio por voltar a casa se traduz em duas esferas: 1) a impossibilidade deste estar em casa, distanciado do mundo, dado que as artes da cena se dão no encontro com o outro; 2) o desejo de voltar a casa-palco, a fim de que as relações interrompidas possam ser restauradas. Isso desemboca ainda em um terceiro matiz da *algia* enquanto anseio: quando eu voltar a casa-palco, ela ainda estará lá? Ou, melhor dito, ela ainda fará sentido?

Nessa reorganização e deslocamento vetorial, muitos artistas transformaram suas casas (sentido 1) em sua casa-palco (sentido 2), buscando evitar o choque deste retorno ou, ainda, manter um elo de conexão entre a presença real — espaço-tempo — e a presença possível, instaurada apenas no tempo e mediada por um espaço virtual de compartilhamento das próprias presenças. O lar que não existe mais, de que fala Boym, como esse lugar que é o outro, a presença física e anímica do outro, para além das paredes físicas do edifício teatral. A nostalgia opera aqui como um sintoma de uma época e da própria intuição de que o que se perdeu não se recuperará jamais. Há, portanto, um luto frente ao reconhecimento da morte de um mundo que não existe mais, como um rio no qual não se entra duas vezes.

O “novo normal”, como ficou conhecido o período de confinamento que ainda não terminou, demanda dos artistas a capacidade de “se reinventar”, de se adaptar, de criar em condições ainda mais precárias do que as habituais. Demanda que o artista escreva, produza, ensaie-se, filme-se, edite-se e se distribua, além de precisar desenvolver estratégias de sobrevivência e saúde mental. Os compromissos aumentam com a premissa de que estamos em casa e disponíveis todos os dias e a qualquer hora. Não há tempo para descanso, afinal, já estamos em casa. Assim,



[...] a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. [...] Assim, o passado da nostalgia, parafraseando William Faulkner, não é sequer passado. Pode ser apenas um tempo melhor, ou um tempo mais lento – tempo fora do tempo, não sobrecarregado por agendas repletas de compromissos. (Boym, 2017, p. 154)

Para a autora, a nostalgia

[...] nem sempre é retrospectiva; pode ser igualmente prospectiva. As fantasias sobre o passado, determinadas pelas necessidades do presente, têm um impacto direto nas realidades do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossas fábulas nostálgicas. [...] Se as utopias futuristas podem estar fora de moda, a nostalgia tem uma dimensão utópica – que apenas não é mais dirigida ao futuro. Algumas vezes, nem sequer é diretamente dirigida ao passado, mas sim tangencialmente. O nostálgico sente-se sufocado dentro dos limites convencionais de tempo e espaço. (Boym, 2017, p. 154)

A nostalgia esboça uma angústia em relação ao presente e ao futuro capaz de modificar nossa percepção do passado. Faz com que acreditemos que as coisas eram boas quando, na verdade, talvez não fossem tão utópicas assim. Há, portanto, uma distopia em relação a uma ideia de futuro e também em relação ao próprio sentido do passado, movida pela perda das certezas e pela ausência de perspectiva. A nostalgia pode criar uma falsa ideia de local ideal que ficou no passado, funcionando como um refúgio para quando o presente é doloroso demais, mesmo que essa compreensão do passado seja distorcida. Em outras palavras, nos refugiamos em um passado seguro, utópico e irreal, que nos mantém afastados do presente insustentável, à espera de um futuro que lembre o passado ilusório e não o real. No fim das contas, para onde olhemos, não vemos mais do que miragens.

Nesse processo, a velocidade com que as coisas se desenvolveram foi bastante destruturadora para um contingente numeroso de pessoas. Quando falamos de passado, não é há séculos ou há décadas que nos referimos, mas apenas meses. Um intervalo de poucos meses foi suficiente para produzir uma fissura não somente anímica, mas também criativa e operacional. Uma fissura que gerou novas abordagens estéticas ou, ao menos, uma intensificação de diferentes elementos que já estavam pairando no universo criativo e que agora deixaram de ser uma escolha específica e passaram a ser uma das poucas vias possíveis.

Dessa forma, cabe destacar que a relação do teatro com a rede midiática e a internet não é de hoje, como pontua Fabiane Lazzaris (2019) ao falar do ciberespaço como palco. A autora analisa os cruzamentos entre teatro, tecnologia e internet desde os anos 80 do último século, trazendo conceitos como “ciberperformance”, “ciber teatro”, “performance intermedial”, “ciberdrama”, “hiperperformance”, entre outros nomes dados

às pesquisas que se situam nessas zonas fronteiriças. Assim, o ciberespaço seria “um entre-lugar um não-lugar, sem espaço, onde os participantes estão presentes e ausentes ao mesmo tempo, desprovidos de seus corpos, em uma experiência midiaticizada e ao vivo, porém ausente” (Papagianouli *apud* Lazzaris, 2019, p. 141). Nos exemplos citados por Lazzaris, que vão desde RPG a adaptações de Shakespeare para IRC (*Internet Replay Chat*), vemos intersecções entre teatro, redes sociais, *games* e programação digital. Tratava-se de casos específicos de pesquisa intermedial que agora se multiplicam nas redes devido à impossibilidade de um teatro presencial.


Vemos então a passagem do conceito de “telepresença”, tal como foi desenvolvido pelo pesquisador Renato Cohen (2003), no qual se identifica uma escolha estética e um determinado tipo de investigação de relações que podem ocorrer em diferentes lugares ao mesmo tempo, tencionando uma presença virtual mediada quase que pela ausência de escolhas. O virtual passa a ser real ou, como define Larissa Hobi ao falar da presença de atores e espectadores, “uma presença virtual no real” (Hobi, 2018, p. 53).

Nos situamos, portanto, em meio a uma encruzilhada, por usar a expressão desenvolvida por Leda Martins; em meio a um lugar onde novos modos de criar e operar podem ser desenvolvidos. Para a pesquisadora,

[...] a encruzilhada é o lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. [...] Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. (Martins, 1997, p. 25-26)

Embora Leda Martins traga essa noção em um outro contexto, ela nos parece frutífera ao ser aplicada aos fenômenos do teatro hoje, posto que a rede passa a ser o local de encontro, de intersecção, de cruzamento. Nesse contexto, o espaço teatral torna-se um lugar de encruzilhada, fragmentando-se em outros espaços que se sobrepõem e geram novas tessituras. Assim, o período que estamos vivendo marca também uma era na qual os aspectos auráticos, problematizados por Walter Benjamin (1969), adquirem outro tipo de relevo, pois é a própria presença do artista e do espectador que passa a ser questionada. Nesse caso, a crise que o teatro enfrenta (mais uma) segue obrigando-o a se reinventar e a se redefinir, ainda que imerso em grandes tensionamentos, que fazem com que cheguemos a pensar o próprio meio (virtual) enquanto obra.

Em função disso, alguns tipos de espetáculo, como é o caso das peças feitas pelo *Zoom*, se sustentam mais na ideia de acontecimento, de compartilhar a complexidade do tempo presente, do que de representação propriamente dita — ainda que possa haver a evocação, ou a construção, de um universo ficcional. Nesse sentido, constrói-se uma



relação entre atores e espectadores baseada na possibilidade de um presente compartilhado frente à experiência nostálgica, no qual o aspecto evenemencial é mais importante do que o próprio sustentáculo ficcional. São diferentes faces de intervenções do real que buscam um elo com esse mundo perdido, cuja desapareição causa vertigens.

Esboçamos formas de nos inscrever no presente de modo individual, mas também enquanto coletividade. “Diferentemente da melancolia, que se restringe aos planos da consciência individual, a nostalgia trata das relações entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre as memórias pessoal e coletiva” (Boym, 2017, p. 154). Assim, podemos especular que o acontecimento, em um espetáculo de teatro virtual, coloca em tensão o real e o ficcional, ao evocar essas biografias individuais, bem como aquelas dos coletivos nos quais esses artistas se inserem, uma vez que até suas casas e seus mundos privados são revelados e compartilhados. Ademais, a especificidade do contexto em que estamos vivendo produz e restaura uma espécie de memória que não é apenas individual, mas também coletiva.

Em contrapartida à nossa fascinação com o ciberespaço e pela aldeia global virtual, há uma epidemia global de nostalgia, e um anseio efetivo por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo de continuidade em um mundo fragmentado. (Boym, 2017, p. 156)

Sob essa ótica, o corpo e a presença se estendem em “redes telemáticas”, buscando o que Cohen define como “navegação de presenças e consciências na rede e criação de interescrituras e textos colaborativos” (Cohen, 2003, p. 120), na medida em que o caráter evenemencial é produtor de significações e potências em escrituras caracterizadas pelas hipermídias. A ampliação das mídias e esse processo de virtualização impulsionam a criação de novas formas de expressão. Nesse processo de atualização e adaptação, lida-se com espectadores que nem sempre estiveram habituados a ir ao teatro. Como aponta Larissa Hobi ao falar das “novas presenças”:

Não se trata mais de relativizar, mas de percebê-la como uma presença possível. Entre os jovens, tratados na literatura como nativos digitais, que são os indivíduos que já nasceram em contato com todos os tipos de aparatos tecnológicos possíveis e imagináveis, essa presença é tão real como outras possíveis presenças. Podemos perceber que os desdobramentos dessas discussões têm repercutido nas diversas áreas do conhecimento humano, encontrando na arte um dos campos férteis para esses questionamentos. (Hobi, 2018, p. 53)


A autora aponta ainda que

[...] essa projeção no futuro está presente dentro e fora dos seres humanos, tornando-se parte da nossa realidade e auxiliando na reconfiguração da percepção que temos dela, como exemplo podemos apontar essas novas presenças que surgem na contemporaneidade e que se efetivam por sua potência e dinâmica adotada por grupos que a concebem como tal. (Hobi, 2018, p. 52-53)

Nesse sentido, a presença virtual, que já estava se desenhando em escala crescente, parece cada vez mais um caminho sem volta. Se observarmos a história do teatro em diferentes contextos e culturas, podemos perceber que a arte inúmeras vezes se valeu dos mecanismos e tecnologias disponíveis em seu contexto: desde as estruturas físicas e arquitetônicas, como a *mékhané* grega, os painéis renascentistas ou a luz elétrica, passando pelas representações mitológicas e religiosas de civilizações específicas, com seus ritos e modos de compreender e representar o mundo, até construções psicológicas de personagens e fábulas que retratam situações sociais concretas. Desse modo, parece-nos previsível que a arte feita hoje incorpore as tecnologias e também as angústias de seu tempo.

Nessa busca por outras formas de organização, o teatro volta o olhar para suas potencialidades virtuais. Para Marco Catalão (2016, p. 95), o teatro virtual se manifesta em diferentes esferas, desde as potencialidades e possibilidades do não realizado completamente (como é o caso das obras possíveis que autores não chegaram a produzir em vida, mas que podemos imaginar), passando pelas análises do fenômeno teatral (que geram diferentes olhares e modificam o próprio evento a partir da ótica da recepção), ou pelo teatro sem atores ou com atores mediados por tecnologias. É nessa última categoria que queremos nos centrar, pois é esse tipo de prática que tem possibilitado aos artistas seguirem trabalhando. Nesse terreno, cabe destacar a cisão entre teatro como forma de presença compartilhada no tempo e espaço, cujo acontecimento se dá no aqui e agora, e que passa a ser substituída pela presença situada no mesmo tempo, mas não no mesmo espaço (como é o caso do teatro feito pelo *Zoom*). Há também o teatro filmado, que era utilizado principalmente como registro do efêmero e que opera agora como vestígio de um acontecimento situado num mesmo tempo e espaço, podendo ser compartilhado e distribuído em diferentes tempos e espaços. Trata-se, em ambos os casos, de variações da presença mediadas por suporte digital.

Assim, “Os novos dispositivos promovem outros agenciamentos de simulação, de interação, de comunicação on-line como evento, em desconstrução aos modelos cênicos da representação.” (Cohen, 2003, p. 120). Desse modo, ao lidarmos com uma presença virtual, não há o sentido anímico e sensorial do teatro presencial ao vivo, mas há ainda o risco. Ao lidarmos com o ao vivo, ainda podemos nos sentir no domínio do teatro, visto que o risco do agora irrepetível ainda está ali: se faltar luz, se perdermos a conexão da internet, se houver um helicóptero sobrevoando a cidade, se a cidade for inundada devido a uma forte tempestade, ainda poderemos compartilhar o barulho da chuva e nos sentir juntos de alguma maneira. O síncrono mantém o vínculo do efêmero *agora* do teatro, ainda que o *aqui* esteja desmantelado.



Se perdemos a sensação de partilha, de perceber a respiração do outro, o cheiro do outro, a presença do outro, também podemos pensar no que caracterizava esta presença do ator no palco, no quão intrínseca sua presença é à sua existência física num determinado lugar e contexto. Nesse caso, seria o palco um definidor da presença *per se*? Ao estarmos mediados pela tecnologia, perdemos a presença ou ainda podemos sentir o outro ali, atrás da tela, em uma comunicação virtual? O espectador está distante daquele espaço de atuação, mas sabe que há alguém ali, há algum ser humano do outro lado (ou ele sente apenas a máquina?). Há uma espécie de materialidade dos corpos, ainda que se perceba uma apresentação fragmentada dos mesmos, que performam ao vivo, em “telepresença”, para diversos lugares ao mesmo tempo.

Luiz Fernando Garrocho, em seu artigo *Materialidade cênica como linguagem*, explora a ideia de evento como “[...] *um ato de compartilhamento de uma duração*. O que somente pode se dar através de duas consciências que se observam mutuamente e a partir do convite realizado por uma das partes, no caso, o ator ou performer.” (Garrocho, 2009, p. 200, grifo do autor). No caso do teatro virtual, essa observação de que fala Garrocho nem sempre ocorre em uma via de mão dupla, modificando a própria ideia de materialidade cênica, uma vez que, ao lidarmos com as tecnologias da presença, esse axioma do ato poético é inevitavelmente modificado.

O ato de compartilhar uma duração não se modificaria, assim, no sentido que lhe é intrínseco, com a entrada de paisagens tecnologicamente mediatizadas. Desde que não deixasse de se remeter a um encontro no qual as conexões pressionam os corpos em estado de criação e recepção ao vivo. E uma duração, seguindo a leitura de Deleuze sobre Bergson, é a tendência de uma coisa, ou seja, a sua modificação. (Garrocho, 2009, p. 200)

Nota-se, nesses casos, o corpo que performa em um outro tipo de dimensão da materialidade, visto que, ainda que esteja inteiro, sua presença é compartilhada aos pedaços, por meio de recortes e edições. O mesmo ocorre com a voz, já que o uso de microfones e aparelhos eletrônicos demanda outro tipo de projeção e trabalho vocal.

Pensar a materialidade não tem nada a ver, desse modo, com uma possível “listagem de materiais”, seja de corpos ou objetos dispostos no tempo-espaço, mas antes com a idéia de um fluxo operatório e expressivo, uma espécie de modulação material-energética (Garrocho, 2009, p. 200).


Pensamos então no corpo estendido, definido por Cohen como “Termo utilizado para designar telepresença, presença viabilizada à distância para plateias segmentadas no tempo e no espaço” (Cohen, 2004, p. 161). Há uma atuação no presente, solitária, que contracena com o mundo das telas e que pode causar uma sensação anacrônica, mesmo que exista alguém do outro lado. A peça acaba sendo feita, em certo nível, para

a câmera, que é frequentemente ligada e desligada pelo próprio ator. Ainda que se saiba que há alguém do outro lado, esse espectador é, durante a apresentação, um espectador invisível; ele vê o ator, mas o ator não o vê. O ator perde a referência do sistema comunicacional, na medida em que não recebe as reações do espectador. O espectador pode estar ali 100% com ele ou pode nem estar mais. E, mesmo assim, o ator segue presente, segue sendo ator.

Nesses acontecimentos, artistas apresentam de suas casas enquanto espectadores também assistem de suas casas. Há uma troca mediada pela tecnologia que irrompe à distância, ao mesmo tempo em que artistas e espectadores buscam estar juntos das formas que lhes são possíveis. Assim, o teatro virtual acaba especulando entre o real e o ficcional, entre o que é próprio da concepção do espetáculo (onde ele se passa, o que evoca espacialmente dentro da ficção) e o que é o contexto no qual ele se apresenta (frequentemente, as casas dos artistas). Desse modo, o teatro virtual passa a ser concreto, uma nova forma do real na qual o ator transita entre o teatral e o performativo. O espaço simbólico do teatro cede lugar ao espaço real, a casa, do mesmo modo que o tempo simbólico do teatro cede lugar ao tempo real, da experiência. Como define Cohen em relação a experiências nas quais há uma mudança da interface presencial para a virtual, “Há um retorno ao ‘tempo real’ da experiência, tempo do contato - mesmo que virtualizado - entre múltiplas possibilidades de subjetivação.” (Cohen, 2003, p. 123).

O teatro virtual perde a relação com o espaço público, característico do teatro em diferentes culturas, e se desloca para o espaço privado. Mantém-se o compartilhamento do tempo, perde-se a relação espacial. O *théatron* como “lugar de onde se vê” (em uma abordagem simplista), que era público, passa a ser também privado, em sintonia com o lugar de onde se faz. Atores e espectadores encontram assim outra forma de organização espacial, na qual a casa passa a ser palco, coxia, camarim, plateia e *foyer* do teatro, enquanto se assiste ou se espera o início do espetáculo. No caso do teatro filmado — outro tipo de manifestação nostálgica da arte de 2020 — perde-se a partilha do tempo, como já assinalamos acima. Nos deslocamos, então, para um tempo nostálgico, em que a presença compartilhada no mesmo espaço era possível, resgatando a relação política do espaço, dado que a obra evoca esse lugar de compartilhamento que agora está adormecido. Perde-se o *agora* e, de certo modo, também o *aqui*, que passa a se inscrever enquanto lugar de memória.

Vemos em 2020, portanto, o crescimento do lugar do teatro virtual feito ao vivo por meio da utilização de recursos do audiovisual, de plataformas digitais e de redes sociais como linguagem. Práticas que eram realizadas há décadas por coletivos específicos que pesquisavam esse tipo de estética tornaram-se comuns diante do novo contexto. Assim,



podemos tentar traçar paralelos, mas, o fato é que, se levarmos em conta a proporção dos acontecimentos, estamos diante de um fenômeno próprio do hoje, com tudo o que isso implica. O que está ocorrendo atualmente está fora do nosso campo habitual de visão, sendo-nos ex-ótico. A proliferação de peças pelo *Zoom* e plataformas similares faz com que precisemos ampliar nossa visão de arte para podermos assimilar, criar e potencializar essas novas linguagens, com todas as críticas, complexidades e ambiguidades que o presente demanda. Assim, veremos a seguir alguns exemplos desse tipo de criação e dos instrumentos nelas utilizados.

Sobre as formas e recursos no teatro virtual

Nas formas teatrais desenvolvidas durante a pandemia, nota-se uma importante modificação dos recursos utilizados em termos de encenação. Ainda que a maioria desses recursos já exista há muitos anos, como o uso de vídeos e demais elementos digitais, vemos outras formas de organização e intensificação deles. Paradoxalmente, ao se tratar de uma sociedade do espetáculo como a nossa, podemos observar que, em boa parte das obras de teatro virtual, busca-se uma respiração na simplicidade, no centramento do ator e do texto como eixo nodal. Isso tem ocorrido com bastante frequência, fazendo com que alguns críticos falem de um “retorno ao texto”, como já assinala a reportagem intitulada *Teatro feito na pandemia marca retorno à era dos autores e dramaturgos*, publicada em maio de 2020 pela Folha de Pernambuco:

[...] escritores foram explorando formas de criar e de abastecer uma nova rede das artes cênicas. Sem precisar pensar em aluguel de espaços, em cenários complexos ou em sistemas de iluminação caros, as peças surgidas durante a pandemia passaram a se sustentar na ideia e na dramaturgia.

Quanto mais espetaculares são as experimentações virtuais, mais elas nos parecem sucumbir, posto que a tecnologia que os artistas, no geral, possuem em suas casas, não consegue dar conta da demanda que a espetacularidade traz, fazendo com que o vetor da encenação se desloque, frequentemente, para a relação do ator com a palavra. É o caso de experimentações feitas no projeto *#EmCasaComSESC*, por exemplo, que trouxe o lugar do ator e do texto como principal foco dos encontros, tendo transmissão ao vivo e compartilhamento posterior dos registros das experiências pelo *YouTube*.


Nesse projeto, o espectador pode contemplar desde adaptações de obras de palco, como foi o caso do espetáculo *Processo de Conscerto do Desejo*, de Matheus Nachtergaele, adaptado para formato digital (*Desconscerto*), ou do *Alma Despejada*, em que vemos a atriz Irene Ravache em um ambiente minimalista, centrando o espetáculo em sua atuação. Houve também criações feitas exclusivamente para o projeto virtual e que

não são um espetáculo fechado propriamente dito, como é o caso de *Frequência 20.20*, no qual Grace Passô reúne trechos de espetáculos teatrais que ela desenvolveu como atriz e dramaturga, apresentando-os ao vivo e em fragmentos; ou de *Em Companhia*, de Renata Sorrah, realizado no projeto Dramaturgia Encena, no qual a atriz retoma textos importantes de sua trajetória junto a Companhia Brasileira de Teatro, com direção de Márcio Abreu. No geral, nesse tipo de trabalho (e poderíamos citar muitos), os artistas estão em suas casas e optam pela simplicidade e pelo flerte com o real, demonstrando a sofisticação daquilo que é essencial.

No cruzamento entre real, ficcional e tecnológico, inscreve-se o lugar do encontro e da presença. Vemos isso marcadamente em algumas obras realizadas pelo Zoom, como é o caso de *Paranoia Live*, do ator Marcelo Drummond, realizada pelo Teatro Oficina. Nessa obra, que era apresentada presencialmente, desde 2011, em formato de show, com música ao vivo, projeção de imagens e jogo de luzes, o ator se apresenta agora sozinho, acompanhado apenas por trilha e imagens em via remota. A linguagem, nesse tipo de obra, desloca-se e transita em terrenos movediços, em um cruzamento com o audiovisual.

No teatro presencial, lida-se majoritariamente com planos abertos, deixando o processo de escolha e edição nas mãos do espectador, enquanto no teatro mediado pela câmera, é o ator/diretor quem escolhe o enquadramento, o que, como e quando deseja revelar, sendo a tecnologia muitas vezes operada pelo próprio ator, que liga e desliga a câmera (ou as câmeras) durante sua atuação. Podemos notar esses efeitos em trabalhos como *A Arte de Encarar o Medo*, da Cia Teatral Os Satyros, cuja ação se passa em um futuro distópico, onde a população já está há 5.555 dias em quarentena, ou em obras como *Tem Alguém que nos Odeia*, da Cia Teatro Enlatado, que já existia em uma versão para o palco e que este ano ganhou uma adaptação para a internet. Nessa obra, as atrizes escolhem o que devemos ver, deslocando-se pelos espaços de suas casas e operando as câmeras que estão posicionadas em diferentes lugares.

De qualquer modo, a percepção do espectador se encontra restrita ao pequeno retângulo que está à sua frente. Isso acontece com a maioria dos espetáculos de teatro presencial e também com as plataformas virtuais, corroborando com as teorias da dramaturgia do espaço de Ramón Griffero (2002), que pontua que nossa percepção já está bastante enquadrada, especialmente pelo uso das máquinas. A máquina limita e seleciona o olhar, seja ela celular, computador, televisão ou projetor. Ainda que se possa propor elementos de simultaneidade em diferentes plataformas, seus recursos seguem limitados e padronizados, fazendo com que o objeto estético, na maioria das vezes, chegue ao espectador enquadrado e editado, deixando sua recepção mais passiva e dispersa.



Isso pode desembocar em uma maior pobreza de experiências estéticas. Fugir disso é mais um dos desafios que artistas e espectadores enfrentam.

O teatro flerta há bastante tempo com a tecnologia, mas agora ele foi mergulhado na rede, que visivelmente não está preparada para recebê-lo. Por mais que possamos perceber tentativas de democratização e acesso, como já apontavam Muniz e Rocha em sua análise *A relação entre Teatro e Internet* (2016), bem como o amplo alcance de público que a cultura digital propicia ao englobar espectadores de diferentes cidades e culturas, há ainda uma marcada limitação nas plataformas, ocasionando ruído comunicacional e pouca variação em termos de linguagem. Nessa perspectiva, a velocidade com que a pandemia se alastrou e tudo aconteceu demandou novas dinâmicas de criação e apresentação de modo súbito, pontuando as limitações da própria linguagem teatral frente às necessidades de adaptação digital. Como navegar nessas redes de modo crítico e potente segue sendo uma questão sem resposta definitiva.

Nessa busca, queremos destacar o experimento do coletivo recifense Magiluth, *Tudo que coube numa VHS*, com direção de Giordano Castro. Na obra, o grupo explora recursos como Whatsapp, Instagram, e-mail, Youtube, Spotify e contato telefônico, em apresentações realizadas para apenas uma pessoa a cada sessão. De um em um, o Magiluth já alcançou mais de 2.400 espectadores, que tiveram a oportunidade de assistir a um espetáculo único, feito exclusivamente para si, mesclando recursos pré-gravados com elementos realizados ao vivo. Nesse trabalho, que inicia com uma chamada telefônica feita por um dos integrantes do grupo, é possível perceber o ator gravando um áudio no Whatsapp, marcando sua presença de diferentes modos. Não o vemos, mas sabemos que ele está ali. Ator e espectador separados, mas juntos, em experimentações e hibridizações da linguagem.


Cabe mencionar também trabalhos como *Coalas: Cenas de um Confinamento*, com direção de Marcos Contreras, artista que transita entre o teatro e o cinema e cuja obra investiga diferentes recursos de luz, transparência e cor. Nesse espetáculo, busca-se estabelecer relações entre personagens que ora estão em um mesmo espaço ficcional, ora em lugares diferentes, fazendo caracterizações por meio de cores ou de um bilhete que informa ao espectador onde a personagem está e com quem. Há ainda *12 Pessoas com Raiva*, do coletivo Pandêmica, onde constatamos duas assinaturas: a de Juracy de Oliveira, como direção geral, e a de Luiza Fardin, como direção de arte. A equipe é composta por artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Natal. Assim, o teatro virtual também nos atentou para a possibilidade de colaborações em nível nacional e internacional, que antes eram pouco existentes (embora questões econômicas, principalmente, façam com que isso siga, ainda, em pequena escala). De qualquer modo, vislumbra-se

outros tipos de relação com a criação e outros estados de troca e encontro, realizados à distância.

Em meio a tantas provocações e buscas, há também artistas e críticos puristas que questionam se o teatro virtual é realmente teatro. Patrick Pessoa pontua que “talvez seja possível pensar ‘o teatro no Zoom’ não como um ‘teatro zumbi’, mas antes como uma prótese, uma perna mecânica capaz de, de algum modo, ‘substituir’ ou ‘transformar’ a função da perna perdida” (Pessoa, 2020). Nesse contexto, o uso da tecnologia ganha relevo. Segundo Lazzaris, “Se o teatro é a arte da presença do corpo, e, supondo que McLuhan estava certo, os meios (e a tecnologia) são extensões do corpo e dos sentidos, então, a relação entre teatro e tecnologia é inerente” (2019, p. 135). Igualmente, se considerarmos as definições de arte que estão associadas a *techné* grega, a uma concepção de técnica relacionada ao modo de produzir e criar, e unirmos à ideia de *lógos* enquanto conhecimento e ciência, podemos conceber a tecnologia como arte do conhecimento, ou como conhecimento da arte. Essa perspectiva nos parece frutífera para pensarmos o teatro que é mediado pela tecnologia, na medida em que ela deixa de ser apenas mediadora e passa a fazer parte do próprio objeto de arte, como já apontava Lazzaris. Assim,

Enquanto a técnica é um saber fazer, cuja natureza intelectual se caracteriza por habilidades que são introjetadas por um indivíduo, a tecnologia inclui a técnica, mas avança além dela. Há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas. Nessa medida, a arte tecnológica se dá quando o artista produz sua obra através da mediação de dispositivos maquínicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já tem uma certa inteligência corporificada neles mesmos (Santaella apud Hobi, 2018, p. 55).

Os espetáculos virtuais precisam lidar com a tecnologia a seu favor, embora, em muitos casos, ela seja vista como uma adversária que precisa ser driblada. O fazer teatral e os terrenos de criação e potência são limitados pelos recursos das próprias plataformas, que não foram pensadas para isso. Adapta-se Zoom, Instagram, Facebook, YouTube quando, na verdade, nada disso parece dar conta das necessidades do teatro. Se pensarmos historicamente, os edifícios teatrais foram se modificando a fim de acompanhar as transformações da cena e os interesses políticos, de assimilar a arte enquanto regime social e estético. No caso do teatro virtual, ainda é tudo embrionário e o artista está tendo que se adaptar ao que há, criando obras que caibam nos limites das plataformas. Instaura-se, portanto, uma comunicação fractal que contempla diferentes etapas da relação, incluindo o contexto e os próprios instrumentos da comunicação cibernética, ainda que haja uma quantidade significativa de ruídos nessa comunicação. Todos estão,



constantemente, tentando juntar os pedaços. Sinais de rede, velocidade de conexão, *delay*, espaço da casa, ruídos do mundo exterior, entre outras interferências que podem prejudicar a comunicação que o espetáculo virtual demanda. Esses são alguns dos motivos que fazem com que espectadores abandonem prematuramente o espetáculo. Por outro lado, se a tentação do abandono for superada, essas mesmas falhas podem construir um aspecto propositivo, na medida em que colocam o espectador em um estado de produção, no qual ele precisa completar aquilo que a falha técnica ocasionou. No caso desses ruídos produtivos, novos significados podem ser gerados, desenhando um paradigma da conectividade.

Percebe-se, especialmente entre os artistas das artes cênicas, um grande temor de que a tecnologia mate o próprio conceito de arte quando, em uma forma virtual de teatro, uma das poucas encontradas por enquanto para situações de distanciamento social, ela (com seus avanços ou limitações) é definidora das próprias possibilidades e potências criadoras. Há, nesses casos, uma nostalgia do chamado teatro de palco, ou teatro presencial, em que o ator não precisava de mediadores e sua presença bastava. É notória, portanto, a presença da ausência, a presença da ausência da presença. Dificilmente imaginávamos que estaríamos, em algum momento, impossibilitados de estar fisicamente próximos. O choque repentino acabou por suscitar nos artistas uma espécie de nostalgia da presença. Assim,

[...] tecnologia e nostalgia tornaram-se codependentes: a nova tecnologia e a propaganda estimularam a nostalgia artificial – pelas coisas que nunca pensávamos perdidas – e a nostalgia antecipatória – pelo presente que foge na velocidade de um click. [...] A nostalgia reaparece inevitavelmente como um mecanismo de defesa em um tempo de mudanças históricas drásticas e ritmos acelerados de vida. Mas esse mecanismo de defesa tem seus próprios efeitos colaterais (Boym, 2017, p. 156).

Se conseguirmos transferir as problemáticas que se situam atualmente na falta, em tudo aquilo que perdemos ao perder a presença física do teatro presencial, para o lugar do que existe, de tudo o que essas outras formas de teatro são capazes de produzir, é possível que tenhamos experiências cada vez mais ricas. Seria necessário, portanto, abandonar por um tempo a vivência nostálgica para que novos paradigmas possam surgir do que existe (em meio a ambiguidades, caos social e paradoxos) deslocando a especialidade do aqui e agora, tal como era entendido no teatro, para os “aquis” e agora possíveis, ressignificando a presença e os próprios meios de criação. Talvez possamos adentrar então em uma nova forma de potência, capaz de transfigurar a realidade que, como já apontava Ferreira Gullar, não basta.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de José Lino Grunewald. *In*: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A Ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 10, n. 23, 4 jul. 2017. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236>. Acesso em: 28 set. 2020.

CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. Teatro virtual: teoria e prática. **Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. 92-106, 17 maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearch-journal/article/view/8203>. Acesso em: 12 set. 2020.

COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 117-124, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57123>. Acesso em: 22 set. 2020.


COHEN, Renato. Performance e telepresença: comunicação interativa nas redes. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 6, jul. 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44492>. Acesso em: 20 set. 2020.

FOLHAPRESS. Teatro feito na pandemia marca retorno à era dos autores e dramaturgos. **Folha de Pernambuco**, 25 maio 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/teatro-feito-na-pandemia-marca-retorno-a-era-dos-autores-e-dramaturgos/141653/>. Acesso em: 21 set. 2020.

GARROCHO, Luiz Carlos. Materialidade cênica como linguagem. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7, p. 198-206, out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/812>. Acesso em: 20 set. 2020.

GRIFFERO, Ramón. La Dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo. **Revistes Catalanes amb Accés Obert**, Lorient, n. 33-34, p. 79-87, 2002. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/issue/view/11684>. Acesso em: 1 out. 2020.

HOBİ, Larissa. Da Cena Contemporânea e as Tecnologias Digitais. **Manzuá**: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, Natal, v. 1, n. 1, p. 52-65, 26 mar. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/15006>. Acesso em: 20 set. 2020.



LAZZARIS, Fabiane. O Ciberespaço é um palco: como os ambientes digitais criaram novos protocolos para performances online. In: FRITSCH, Valter Henrique de Catro (org.) **Dramaturgia**: poéticas do moderno e do contemporâneo. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019, p. 135-145.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.


MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242-254, nov. 2016. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/474>. Acesso em: 15 set. 2020.

PESSOA, Patrick. O paradoxo da existência virtual (do teatro): crítica da peça Onde estão as mãos esta noite? **Questão de Crítica**: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, 9 jun. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/06/o-paradoxo-da-existencia-virtual-do-teatro/#more-6732>. Acesso em: 12 out. 2020.



Para citar este artigo

BÖNSTRUP, Camila. Teatro virtual e a nostalgia da Presença In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 2. p. 40-54.




ENCENANDO NAS PLATAFORMAS: Uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço

José Jackson Silva¹

Walter Lima Torres Neto²

¹José Jackson Silva é doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS); Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, além de atuar como Ator e Iluminador. Atualmente é professor substituto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri- (URCA).

² Walter Lima Torres Neto é professor titular de estudos teatrais no curso de graduação e pós-graduação em letras na UFPR e integrante do PPGAC/DAD na UFRGS. Autor de *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), organizou *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).



Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleje

Gilberto Gil. *Pela internet* (1996/1997)

Estou preso na rede
Que nem peixe pescado
É zap-zap, é like
É Instagram, é tudo
Muito bem bolado
O pensamento é nuvem
O movimento é drone
O monge no convento
Aguarda o advento
de Deus pelo iphone

Gilberto Gil. *Pela internet 2* (2018)

Toda gente de teatro não ignora que uma das matrizes do teatro ocidental advém de um espaço social compartilhado. Inscrito desde a pólis grega, o teatro tinha a finalidade de reunir a sociedade diante de uma narrativa de interesse comum, evocando valores que iam do religioso ao político. Esse edifício, assim como a ágora, eram lugares públicos de discussão sobre temas notórios atinentes à comunidade, por oposição ao espaço privado da casa, cujo ambiente era reservado às demandas domésticas, os lares.

Com o passar do tempo, uma segunda matriz passou a atuar juntamente com o espaço. Ela estava associada ao imaginário judaico-cristão, presente nas narrativas, que se vão construindo ao fio do tempo. Ao longo das épocas, o imaginário fabrica novas fábulas, não deixando de reciclar tantas outras. Ele convoca personagens, renova enredos e sobretudo difunde valores éticos e morais.

Da relação entre imaginário e espaço, ao menos quatro modos narrativos ou formas dramáticas emergiram até o século XVIII e passaram a orientar o que vulgarmente chamamos de padrões da dramaturgia, ou da narrativa cênica — a tragédia, a comédia, as formas medievais atoriais e o drama.

Os dois primeiros gêneros são invenções greco-romanas. Ao mencionar as formas medievais, estamos, a bem da verdade, reduzindo a um mesmo conjunto formas narrativas heterodoxas, tanto de caráter sério quanto cômico, onde se incluem, inclusive, as manifestações de um exagerado baixo-cômico por meio de vantajosa expressão corporal.

Se lembramos da invenção do drama é porque esta forma acabou se tornando

um dos sedimentos mais importantes para a dramaturgia ocidental. O drama burguês que se consolidou no Romantismo (como drama histórico) se tornou o esteio narrativo, o alicerce sobre o qual se edificou toda uma expressão dramática ocidental de composição de narrativa para o palco. Tradição esta que, posteriormente, foi submetida a uma revisão pelo naturalismo e seus descendentes, sofrendo uma desconstrução, que marcou a trajetória da própria concepção dessa narrativa dramática.

Ainda no tocante à dramaturgia ocidental, na segunda metade do século XX, emergiu um comportamento criativo divergente: o teatro europeu do pós-guerra. Pode-se incluir aí os autores do dito “teatro do absurdo”, e também o teatro épico de Bertolt Brecht. A radicalidade dos pressupostos estéticos e políticos e as alterações que operaram na forma narrativa teatral fizeram com que tanto o teatro político quanto esse “novo teatro” se transformassem em indutores de novas formas teatrais. Desta feita, a própria arte da encenação, enquanto arte autônoma, também foi estimulada e promovida a condição de autora de uma narrativa cênica.

Já o ator ambulante, ao se afastar do imaginário religioso da Idade Média, dava os seus primeiros passos na direção de uma independência profissional. Ele conquistava sua autonomia ao mesmo tempo que assumia o tablado como o seu território de criação, seu espaço de exposição, sua vitrine para seu trabalho. O tablado provisório, montado e desmontado ao ar livre, de cidade em cidade, de feira em feira, na errância da própria trupe, se opõe ao edifício solidamente construído à maneira da tradição arquitetônica inaugurada com o Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585).

Do ponto de vista arquitetural, foi esse edifício um dos pontos de partida para o ajuste das condições de visibilidade na relação entre espectador e ator. As condições de criação e execução de uma obra narrativa, fornecidas por esse espaço, mergulharam os agentes criativos num ambiente ilusionista. Com sua perspectiva e sua moldura de cena, associado ao maquinismo cênico, esse espaço configurava para narrativa teatral um novo parâmetro de enquadramento audiovisual para se apreciar a encenação e a atuação dos atores.

No século XVIII, Denis Diderot chamava atenção para o dado de autonomização da cena teatral. O filósofo preconizava uma operação de fechamento da cena sobre si mesma, tecendo suas considerações sobre a encenação e suas propriedades em relação à pintura.

Diderot, que antecipava a própria noção de quarta parede, tão cara ao ilusionismo e a toda uma tradição teatral ocidental, é considerado por Serguei Eisenstein (1984) como alguém que, com suas teorias sobre o drama, teria, na verdade, antecipado pressupostos fundamentais para o cinema, a imagem em movimento. O cineasta soviético se



refere, entre outros aspectos, às questões relacionadas ao “quadro a quadro”.

Eisenstein foi atraído pelo pensamento de Diderot no tocante à unidade dramática capaz de ser elaborada (isolada) pela delimitação de uma ação física “enquadrada” para o olhar. Evidentemente que, para o cinema, a noção de enquadramento se tornaria uma orientação das mais relevantes, pois fundamenta a própria narrativa cinematográfica e sua linguagem estética. E do lado da assistência, o olhar do espectador de cinema não deixa de estar condicionado pelas margens limítrofes da tela, as quais agem tal qual a moldura do quadro cênico.

Com a consolidação da narrativa cinematográfica, logo após o cinema deixar de ser uma curiosidade científica e passar a criar suas próprias histórias, ele fez apelo às experiências advindas do teatro. Aquilo que era aproveitado do teatro precisava ser adaptado para caber nesse novo enquadramento, nessa nova maneira de criar e ver.

Para a narrativa cinematográfica encontrar sua autonomia, se emancipar do teatro e alcançar sua própria linguagem enquanto cinema, ela teve que deixar para trás o que poderia ser excessivamente teatral. Sobretudo aquilo que concerne à caracterização do espaço, o jogo de cena e a atuação dos atores, que foram submetidos ao trabalho de montagem dos planos, que são de fato as unidades enquadradas desta nova narrativa.

No caso brasileiro, desde os anos 1960, foi a teledramaturgia quem acabou por incorporar o legado de uma estética cinematográfica gerada pelos estúdios das nossas pioneiras produtoras cinematográficas — Cinédia (1930), Atlântida Cinematográfica (1941), Cinematográfica Vera Cruz (1949), Produções Amácio Mazzaropi (1958).

Da produção cinematográfica, ao menos dessas quatro grandes produtoras, a teledramaturgia contraiu toda uma herança nada negligenciável. As emissoras de televisão reciclaram, ninguém ignora, o repertório popular, o gosto pela narrativa folhetinesca, o teatro musicado, o tom bem-humorado, traduzido em diversas manifestações da crítica de costumes sociais e políticos.

Na organização da sua grade de programação nascente, as emissoras articularam sua produção segundo quatro áreas, que evocam essas modalidades narrativas. O jornalismo televisivo é, em parte, uma transposição do meio impresso, do rádio e do cinejornal. A linha de musicais e shows esteve amparada pela tradição do teatro de revista e do cinema musical, sobretudo a chanchada.

A técnica da teledramaturgia assimilou a experiência da dramaturgia teatral, mas sobretudo adicionou ao som a imagem inexistente na radionovela. Ao passo que os programas humorísticos se apropriaram do que eram os quadros satíricos do teatro de revista, do circo, da comédia de costumes e dos quadros dos programas radiofônicos

de matizes várias, portadores de uma comicidade inerente ao espetáculo de variedades.

Esse panorama de nossa cultura teatral, tecido com extrema brevidade e reducionismo, é para nos conduzir ao conjunto de produtos destilados pela indústria cultural na atualidade. Esses novos destilados são o resultado do aperfeiçoamento garantido pela tecnologia do universo digital globalizado. Potencializado pela internet e suas redes sociais, novos formatos dramáticos emergiram como resultado de significativa facilidade ao acesso de equipamentos e meios de produção portáteis.

Sem a pressão de grandes corporações e conglomerados do campo da comunicação, mais leves e independentes desses caminhos tradicionais de legitimação, muitos agentes criativos (em grupos ou individualmente) resolveram criar uma dramaturgia para o espaço da internet. Esse fato é percebido desde muito antes do advento da pandemia que nos assola, que confinou a todos nós e nos mobilizou a realizar essa obra que o leitor tem em mãos.


Essa independência, leveza, rapidez e capacidade de síntese e de, ao mesmo tempo, se conectar com o mundo via internet induziram uma nova onda de produção de conteúdos associados tanto à difusão de informações (*fakes* ou não) quanto à narrativas visando o entretenimento. O espectro aqui dessas narrativas é muito extenso e variado, indo de narrativas individuais ou auto narrativas, cujo teor é de almanaque, até narrativas das mais picantes, porque são portadoras de uma narrativa pornográfica explícita.

É nessa onda que também foram criados entre nós novos formatos (formas breves de dramaturgia, esquetes, mini *sitcom*...). A denominação ou classificação exata dessas formas narrativas, para nossos objetivos aqui, não importa tanto. O que gostaríamos de enfatizar é que essas formas são criadas para serem visualizadas na palma da mão.

É pelo enquadramento das telas de nossos computadores e/ou telefones portáteis e, quando dá tempo, na televisão (se conectada à internet) que essas narrativas nos alcançam em qualquer lugar que estejamos, sem precisar que nos desloquemos.

Observamos que as formas narrativas breves, presentes hoje na internet com importante destaque, são os canais *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014) e *Embrulha pra Viagem* (2016), os quais reciclam e atualizam sobretudo um repertório de dramaturgia cômica e crítica relativa aos costumes e à política. Centrada em um largo espectro de procedimentos de comicidade, essas formas narrativas breves alcançam uma grande parcela de público na internet.

Elas empregam tipos sociais, situações dramáticas, temas e motivos decalcados da realidade do dia a dia ou do imaginário de nossa cinematografia. Esses formatos ganharam notoriedade e, no espírito de alguns internautas, se confundem com a produção



teatral, como, no passado, a própria novela também era confundida com a encenação de uma peça.

No caso dessas breves narrativas, destaca-se quase sempre a dramatização de um caso, de uma piada atinente à atualidade. A anedota toma conta da situação dramática, da dramatização do “causo” ou do acontecimento jocoso. O fato social ou político é rapidamente destilado e ficcionalizado o mais rápido possível para não perder a atualidade dos seus efeitos diante dos referentes extraídos do mundo do noticiário.

Essas formas narrativas breves, entre nós, se relacionam com uma tradição dramática convergente, isto é, de fácil reconhecimento pelo espectador-navegante. E dentro dos processos de recepção, seja pela empatia do jogo dos atores ou pelo tema tratado, essas narrativas rapidamente fidelizaram o seu público de espectadores-navegantes. Basta que se verifique o número de inscrições em cada canal.

Com o advento da pandemia e da conseqüente reclusão, o que ensejou o fechamento dos edifícios teatrais e a supressão de encontros presenciais, quem fazia teatro propriamente associado a uma linguagem mais autoral teve que se reinventar. Essa situação afetou sobretudo o dito “teatro de grupo”, expressão que por si mesma remete a um determinado modo de produção e a uma determinada predisposição estética. E essa reinvenção passou por assumir o desafio de se apropriar também do espaço da tela do *smartphone* ou do computador como o enquadramento privilegiado.

O pressuposto de um teatro feito *na* e *pela* internet procura, em primeiro lugar, se desmarcar dessas formas narrativas breves mencionadas acima. Verifica-se o pressuposto de um outro conjunto de procedimentos narrativos que enfatize a linguagem teatral no interior do enquadramento da internet como plataforma de conexão entre agentes criativos e público. E, no caso desse momento de reclusão, muitos espaços onde os agentes criativos estavam reclusos acabaram se configurando como a moldura da sua ação narrativa.

Teatro no Ciberespaço

Embora essa realidade apareça como uma novidade randômica para muitos de nós (pessoas de teatro), as pesquisas em artes cênicas revelam que, há pelo menos três décadas, existem estudos que abordam o ciberespaço como possibilidade teatral. Esta perspectiva pode ser observada na tese de doutorado intitulada: “Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais” de Clara Margarida Gonçalves Gomes (2013), onde a pesquisadora fricciona a realidade física e a realidade virtual como espaço propício para performances cênicas.

E ainda que o seu interesse consista na articulação entre o mundo virtual e a interação humana desmaterializada (desencarnada), na qual o atuante imerso nesse regime virtual pode se corporificar em diversas figuras inumanas ou mesmo super-humanos (ciborgues) e realizar diversas ações que são impossíveis para o humano-ator realizar no mundo material. Nos interessa aqui pontuar o seu entendimento acerca dos fundamentos da linguagem cênica nessa configuração espacial. Ainda segundo Gonçalves Gomes (2013), o ciberespaço é o lugar existente no mundo da comunicação via internet que consegue relacionar os indivíduos, criando redes que estão cada vez mais conectadas, o que torna as fontes de informações cada vez mais acessíveis.

No tocante à obra pioneira de William Gibson (1984), ciberespaço não inclui apenas sujeitos, mas também instituições que se interconectam e se interligam com pessoas, máquinas e documentos para compartilhar experiências comunais, com códigos de acesso e permanência muito bem estruturados para estabelecer as inter-relações que irão configurar o mundo virtual.


Para Milton Santos (1988), o conceito de espaço é compreendido como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente. Isto quer dizer: uma estrutura representada por relações que estão acontecendo e se manifestando através de processos e funções no ciberespaço. Dessa maneira, os homens habitam o lugar através das inter-relações virtuais cada vez que acionam uma plataforma que dá acesso ao ciberespaço. E é a partir delas que se manifesta uma diversidade de comportamentos (nem sempre sadios e éticos) que mediam os comportamentos sociais digitalizados.

Quando nos detemos na observação da interação humana no ciberespaço, entendemos que as observações apontadas por Milton Santos se encaixam perfeitamente no modo como construímos as nossas trocas virtuais, uma vez que estamos em um espaço no qual as forças sociais do mundo real estão, permanentemente, mediando o funcionamento e condicionando os relacionamentos interpessoais, ainda que invisivelmente.

Esta percepção pode ser facilmente compreendida através das palavras do antropólogo Tom Boellstorff (2008) ao nos sinalizar que “como os humanos são parte da natureza e o virtual é um produto da intencionalidade humana, o virtual é tão ‘natural’ como tudo o que os humanos fazem no mundo atual” (apud Gomes, 2013, p. 25).

Clara Gomes nos explica, igualmente, que é importante observarmos que as origens da ciberformance vão mais longe do que a afinidade que pode ser estabelecida com formas digitais recentes, como o hipertexto, *hiper art*, *net art* ou multimídia:

As raízes da performance digital podem ser encontradas em séculos de história de teatro e de dança. A performance digital é a extensão de uma história continu-



ada de adoção e adaptação de tecnologias para aumentar os efeitos estéticos e o sentido do espetáculo, o seu impacto sensorial e emocional, os seus sentidos e associações simbólicas e o seu poder intelectual (Gomes, 2013, p.70).

Remontando às vanguardas históricas como centro neural de interação entre agentes criativos e tecnologias, a pesquisadora mencionada nos faz recordar que as artes cênicas, há pelo menos cem anos, vêm desenvolvendo diversas conexões com os *media* (com suas telas e conectores de toda ordem para trabalhar a questão da corporalidade e da espacialidade). Desde a década de 1960 em diante, essas conexões dinamizam os imaginários da cena, alcançando sua consolidação na *Performance Art*, onde essa interação foi se aprofundando cada vez mais. Chegou-se a tal ponto que foram criados avatares de atores (corpos sem órgãos) para vivermos experiências cênicas exclusivamente no mundo virtual.

Sintetizando o entendimento sobre a performance cênica no ciberespaço, Clara Gomes conclui:

É sempre ao vivo, tendo em conta que o vivo não se opõe ao mediado; É aberta e acessível através da Internet, onde acontece em fóruns textuais, mundos virtuais, plataformas e espaços criados para o efeito e mesmo ambientes de jogo; Muitas das suas ações têm lugar concomitantemente no espaço virtual e no físico (galerias, espaços comunitários) e têm, portanto, proximidade com a *mixed reality performance*, surgindo nesta instância um público intermedial (Gomes, 2013, p. 368).

A ciberperformance é uma ação cênica que acontece ao vivo, na internet, em plataformas, ambientes e mundos virtuais. Algumas vezes ela está imbricada em nosso mundo físico, sendo a única possibilidade de encontrar os espectadores e compartilhar ações cênicas, como no caso da pandemia. Mediado por computadores e *smartphones* devidamente conectados à internet, verificamos que grande parte dos criadores de teatro alocados no ciberespaço fizeram transmissões de suas obras em tempo real a partir de suas casas.

No entanto, vale perguntarmos qual seria a materialidade funcional e atualizações obtidas pelo teatro realizado no ambiente virtual online, que tanto vemos, ouvimos e fizemos nesse contexto da pandemia de 2020? E quais foram as ferramentas tecnológicas empregadas para materializar tais empreendimentos?

Para além da novidade em ocupar esse lugar com ações cênicas, a natureza do teatro é ser ato de compartilhamento de ações previamente planejadas por um agente criativo (atriz/ator) diante de outro agente criativo, endereçada a uma plateia, que vai ao lugar teatral para observar tais ações concatenadas e estabelecer sua interação com a obra teatral.

Muitas das obras, que foram apresentadas no ambiente virtual de forma síncrona,

se limitaram a usar as plataformas de conexão em rede para uma transmissão em tempo real, sobretudo àquelas denominadas de redes sociais (*Facebook, Instagram, Google Meet, Zoom, Youtube*, etc.), exibindo assim suas apresentações teatrais.

E nessas “casas de espetáculos” virtuais, múltiplas propostas foram concebidas ou adaptadas de um espetáculo criado em lugar teatral físico (seja ele o edifício teatral, a rua, o espaço alternativo), para o ambiente remoto (online) que suporta tais plataformas, que possibilitaram a permanência do teatro, em suas diversas vertentes. Bastava aos espectadores estarem conectados em sincronicidade (tempo e espaço virtual) para assistir ao espetáculo.

Pudemos observar a existência de uma outra modalidade de espetáculos por meio virtual de maneira assíncrona (espetáculos previamente gravados e hospedados em alguma plataforma). Nesse caso, o internauta-espectador poderia acessar o conteúdo na hora que lhe fosse conveniente.


Notamos que, especialmente nas transmissões síncronas, grande parte dos criadores está diante de um equipamento que capta sua imagem e som, a partir dos quais os agentes criativos se comunicam com o público ou com outro agente criativo (quando há contracenar), e que muitas dessas experiências balizaram seus experimentos e seus enquadramentos de câmera. Isso era feito sem que se problematizasse as questões atinentes ao espaço físico que os corpos ocupavam para habitar o ciberespaço.

Em contrapartida, outras criações se dispuseram a explorar um pouco mais as ferramentas de transmissão e tensionar o debate sobre o espaço cênico físico nas plataformas do ciberespaço. Essas são as experiências que nos interessam aqui, pois através das suas investigações nestes dois espaços (físico e virtual), elas nos atualizam sobre questões atinentes ao teatro em *site-specific*. Nos interessa compreender, portanto, o comportamento do agente criativo em relação ao espaço onde habita ou está confinado. Essas são experiências que expandem os horizontes investigativos acerca do *site-specific*.

Partindo do pressuposto de que o espaço onde o trabalho artístico é apresentado ao público é tão importante quanto as ações dos artistas para conceber tais obras, a noção de arte *site-specific* se apropria desse aforismo e se constitui através das obras pensadas especialmente para uma determinada ambientação.

O teatro *site-specific*

O surgimento do termo *site-specific* como terminologia discursiva localiza-se no fim da década de 1960, nos Estados Unidos. Ele surge em decorrência de uma reação dos artistas minimalistas às condições de exposição, circulação e acesso às suas obras.



Nesta ocasião, esses artistas passaram a denunciar a não neutralidade do espaço institucional e a recusa de um modelo de mercantilização da arte, como aponta Brian O'Doherty:

A estética é transformada numa espécie de elitismo social- o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia, ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comercio [sic]- o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível- arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros, difíceis de entender- temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência (O'Doherty, 2002, p. 85).

O espaço de exposição, nesta acepção, espelha a ideologia por trás das paredes uniformes, do ar refrigerado e do carpete que silencia o som dos passos, nos quais a obra deve ser vista, percebida, consumida e compreendida sob o vácuo do ambiente que a acolhe. Quem já esteve em um museu, numa galeria de arte ou numa sala de teatro nota bem que o trabalho artístico está encapsulado dentro de uma estrutura que, enquanto expõe as obras, expurga toda e qualquer referência que aquele ambiente possa vir a ter na constituição e na fruição daquele trabalho artístico.

Ao enfatizar o engajamento dos artistas minimalistas na proposição de trabalhos fora das galerias e museus, Miwon Kwon (2004) destaca a ocupação de espaços comuns e ordinário do cotidiano em contraposição ao idealismo modernista, não somente no que diz respeito à exposição, mas, do mesmo modo, à criação e materialização da obra.

Aliado a isso, os trabalhos em *site-specific* em sua primeira formação, diz a autora, iniciaram-se com o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto.

Nessa conexão, se expandem as possibilidades de conceber o espaço destinado aos trabalhos artísticos como algo maior do que um lugar de exposição, no intuito de perceber os interstícios da experiência fenomenológica numa relação dialógica entre o trabalho artístico, o espectador, a sociedade e seu cotidiano. Estão em jogo os ambientes que se afetam mutuamente e determinam uma compreensão mais ampla das obras. As obras são interpeladas pelo lugar, redefinindo o papel das criações artísticas e a relação do público com essa mesma obra, que será constantemente reformulada, a partir do local em que obra e público se encontram.

Consequentemente, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico é reformulado: de uma definição de suporte, em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico), o espaço passa a se concentrar nos limites entre o interior e exterior da obra ao assumir o

lugar como parte indivisível e amplamente influente na experiência artística. Corroborando, então, na percepção de que a obra pertence ao seu *site*, e se o *site* muda, também é modificada a inter-relação entre os objetos, contextos, pontos de vista e fruição.

O significado do minimalismo para a ideia de *site-specific*, entretanto, não é simplesmente uma equação do uso do espaço que visa afetar a recepção. Ele vai além, como observa Michael Fried (1988), ao argumentar que a experiência literal da arte minimalista de um objeto em situação – que virtualmente, por definição, inclui o espectador e o submete a uma percepção do tempo e do espaço na experiência da obra – entra em um campo que “se situa no entre artes”, onde as artes visuais se degeneram, aproximando-se da condição do teatro. E “ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo” (Fried apud Kaye, 2006, p. 3).

Vê-se bem que, a partir da inflexão relacional do espaço para a constituição do trabalho artístico, e das correspondências sinestésicas e cognitivas que emergem do ambiente encontrado, ressignificado no trabalho dos artistas minimalistas (quando estes passaram a denunciar a pretensa neutralidade dos espaços institucionalizados), os criadores cunharam um conceito espacial. Esse conceito espacial perfaz a conjuntura interna do trabalho artístico, de um local fixo e padronizado, para um espaço fluido, interconectado e indivisível na experiência artística.

Embora os agentes do teatro tenham experimentado realizar eventos em espaços não-teatrais há séculos (haja visto o desenvolvimento do Teatro Medieval), foi somente na década de 1980, segundo Fiona Wilkie (2007), que o termo *site-specific* passou a ser usado em larga escala no teatro inglês, e, desde então, tem sido matéria de pesquisa de vários criadores, que se detêm sob esta modalidade para tentar definir suas particularidades conceituais. O mesmo pode se dizer das tentativas metodológicas no uso do termo, uma vez que está inserido dentro do grande leque da *Performance Art* que, por si, extrapola os limites das convenções teatrais para o uso do espaço cênico.

No cenário brasileiro, ainda que constatemos a pouca intimidade com o conceito e sua nomenclatura, podemos observar que, no entendimento dos realizadores, o termo está contido na categoria das práticas teatrais em espaços alternativos. Desde os idos de 1927, com a criação do Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro Moreyra, observamos a proposição por esse diretor da sala de um cassino como espaço cênico. A iniciativa de Moreyra foi pioneira e certamente deslocada naquele instante da trajetória do



teatro brasileiro³.

No plano teórico, destacamos os estudos de André Carreira, que na sua formulação enfatiza aquilo que denominou de *Teatro de Invasão*, terminologia que o autor emprega para definir o instante em que o teatro invade, literalmente, o espaço público e instala nele uma ficção. Essa invasão faz o espaço funcionar sob novas perspectivas, já que a linguagem teatral proporciona um rearranjo espacial e metodológico para desenvolver as encenações tanto em espaços abertos quanto em espaços fechados.

O teatro *site-specific*, por sua vez, tal qual as artes homônimas, se constitui, como bem resume Mike Pearson (2010), a partir do estabelecimento de uma ocupação e investigação do espaço não-teatral como possibilidade de criação, ambiente no qual a obra será concebida e condicionada pelas particularidades do espaço, sem as quais o trabalho se esgota.

Assim, é pouco provável que o espaço seja um quadro em branco sobre o qual os agentes do espetáculo irão operar e aplicar suas técnicas, pois, como bem definiu Lehmann:

O teatro específico ao local procura uma arquitetura ou uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas, sobretudo, porque se visa que o próprio espaço seja trazido à fala por meio do teatro (Lehmann, 2008, p. 281).

Compreende-se, desta leitura, que a encenação norteada por esse conceito decide por um lugar que tenha a possibilidade de responder e interrogar uma série de preocupações que estão ao redor do espaço da arte, representando escolhas formais e estéticas, mas, igualmente, políticas e discursivas, inerentes aos espaços relacionados nesse tipo de encenação.

É particularmente significativo que, ao se constituir a partir de um espaço ordinário do cotidiano de uma comunidade (com uma função completamente distinta dos espaços dados às artes cênicas hegemônicas), a encenação em *site-specific* leve o teatro a operar em um campo dimensional ambíguo, que, por um lado, constrói uma ficção ao fazer uso das ferramentas e códigos que a linguagem teatral lhe fornece e, por outro lado, está inserido dentro de um espaço funcional da realidade concreta e tangível da sociedade e suas imensas complexidades, que por si se opõem ao artifício, ao efêmero e fictício onde as artes operam.

Como resultado, essas propostas cênicas acabam não criando uma represen-

³Para saber mais sobre as considerações do teatro *site-specific* no teatro brasileiro, consulte-se: SILVA, José Jackson e TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro Site-specific no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.2 n.38, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167>

tação do real, nem tampouco uma interpretação de realidade, mas, “criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma ação coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34), característica que está presente no teatro contemporâneo.

Concatenando todas as problemáticas e considerações vistas até aqui, compreendemos que a encenação se estabelece como *site-specific* quando o espaço não-teatral é admitido como possibilidade cênica. Aliado a isso, notamos que é a partir da realidade histórica (ou das conjecturas imagéticas) desse lugar específico, desde onde os agentes criativos irão se dedicar dialeticamente para produzir seus trabalhos, que surgirá o conceito de *site-specific*.

Essa fricção, portanto, mediará a criação das cenas e convenções teatrais, modo de comunicação, meios de acesso, permanência e fruição. Essas últimas tendem a ser distintas das práticas realizadas no teatro de sala ao incorporar a natureza, as funções e os imaginários dos lugares onde o teatro vai habitar. Esse ambiente conduz a encenação e estabelece abordagens operacionais distintas das vivenciadas nos espetáculos de sala.

Em consequência, podemos observar que o teatro em *site-specific*, ao ocupar um espaço ordinário do cotidiano e instaurar uma ficção, mediada pelas camadas fenomenológicas, socioculturais e dialógicas da experiência advinda do lugar não-teatral praticado, termina por reorientar os fundamentos da encenação. E sobretudo estabelecer novos parâmetros de horizonte de reflexão e fruição da obra, uma vez que as conjunturas dos lugares interferem de maneira determinante na constituição do evento cênico.

Ainda que o espaço apareça como uma chave relevante para desvendar alguns aspectos narrativos do texto dramático, a constituição do espaço cênico no teatro em *site-specific*, incontornavelmente, deve ser levada em consideração por suas referências, que acrescentam camadas significativas e expressivas na encenação. Por se tratarem de obras porosas e abertas às incorporações diversas, o evento teatral em *site-specific* passa a coexistir com as realidades daquele espaço, que, por vezes, podem suplantar as demandas da ficção e comprometer todo o trabalho cênico.

A casa como espaço cênico *site-specific*

Adotar o espaço de casa como possibilidade cênica leva os agentes criativos a reverem não apenas a natureza do seu ofício, mas, sobretudo, a real importância dada às plataformas de acesso e comunicação no ciberespaço. O ciberespaço é o meio, não o fim, do trabalho artístico. É a casa de espetáculo virtual, não o espaço cênico.

Sendo assim, observamos que o espaço da casa de cada agente criativo rapida-

mente foi alçado à condição de uma espécie de *site-specific* em modo remoto doméstico. Esses espaços domésticos se tornaram decisivos na tradução do pensamento criativo das encenações no ciberespaço. Nessa nova configuração espacial, o jogo entre as cenas estabelece pertencimentos e estranhamentos quando vinculam a encenação ao espaço vivido por esses mesmos agentes criativos.

Vejamos um exemplo: no mês de agosto fui convocado a fazer uma comunicação acerca da minha pesquisa de doutorado no Centro de Artes Violeta Arraes, como uma atividade de extensão da Universidade Regional do Cariri. Além de apontar os fundamentos teóricos concernentes ao teatro *site-specific*, apresentei uma proposta prática que utilizava a minha própria casa como espaço cênico, e tal iniciativa foi transmitida, de forma síncrona, pela plataforma Instagram.

Nesse experimento, a sequência de cenas (capturada por uma única câmera, a do *smartphone*) se encadeava em três planos de atuação: a varanda; a porta de acesso à sala; e a própria sala, que possuía uma mesa no centro. O experimento foi concebido, então, de modo a utilizar toda a área que a lente da câmera conseguia captar como espaço de atuação, utilizando as estruturas e objetos que compunham tal ambiente nas ações cênicas (como podemos ver na imagem abaixo).

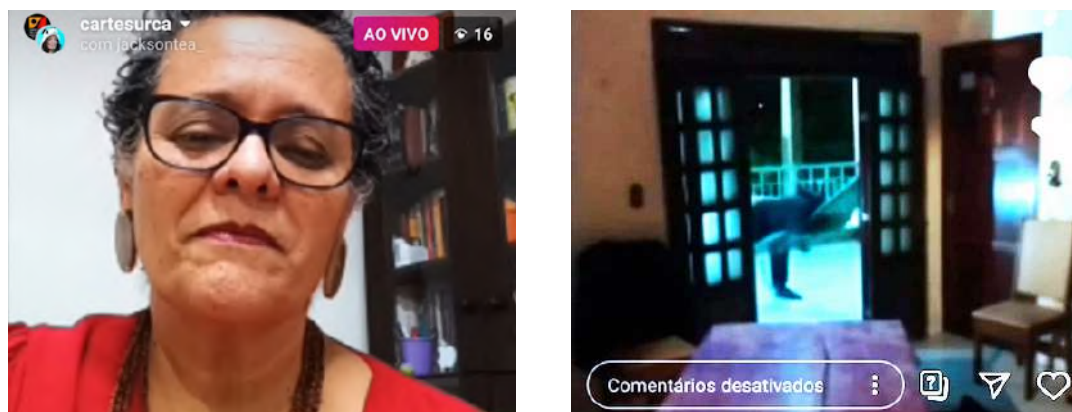


Figura 1 - Experimento cênico *Rede* concepção e atuação: Jackson Tea. Exibido ao vivo no dia 04 de agosto de 2020, às 19:00 na plataforma Instagram do Centro de Artes da URCA. Na imagem, vemos o *layout* da tela da plataforma, com a professora Mônica Mello, que fazia a mediação, na parte superior, e na parte inferior da tela vemos a imagem da casa/espço cênico (uma mesa no plano baixo, cadeiras e portas mais acima, e no plano alto vemos o atuante ao fundo sobre a rede). Imagem: Luiz Renato, num *print* de tela.

O principal objetivo da cena era armar uma rede na varanda da casa, através de um jogo de cenas que se conformava por meio de tentativas e erros. Esses erros eram permeados por um arranjo musical que combinava a harmonia das notas de um violão, com gritos e gemidos de porcos sendo abatidos (sonoridade um tanto macabra, confesso).

Essa situação se iniciava com o ator entrando na casa pela varanda, com o corpo completamente coberto por roupas pretas, luvas pretas, sapatos pretos, máscara de cor preta e carregando uma bolsa de viagem, que era posta sobre a mesa. Em seguida, se dirigia à câmera, olhava-a fixamente por alguns segundos, tirava a máscara e se voltava à mesa para abrir a bolsa, de onde retirava um embrulho daquilo que, mais adiante, se revelaria como uma rede.

A sequência se dava de maneira a desenrolar a rede. Depois, tentar armá-la na sala e constatar a impossibilidade espacial. Isso porque havia uma mesa no centro que não poderia ser removida. Por meio de uma sequência coreografada, ele caminhava até a varanda desenrolando a rede e, finalmente, conseguia completar sua ação. O atuante finalizava a ação em pé na rede, tentando se equilibrar, e, sem sucesso, despencava no chão, finalizando a sequência de ações.

O objetivo desta ação-experimento era mostrar de maneira prática/didática, a expansão da casa como espaço cênico *site-specific* (ambiente propulsor da concepção e das ações cênicas, sem o qual o experimento se dissolvia). Propunha-se um diálogo com as ferramentas e plataformas do ciberespaço que estavam à nossa disposição como fazedores de teatro em tempos pandêmicos.

Nesse espaço cênico expandido, foi possível notar que o ambiente (casa) se desdobrou a partir das investigações poéticas estabelecidas ali, que dialogavam intimamente com a noção da casa como um espaço verdadeiramente habitado.

Esta realidade espacial pode ser vista, do mesmo modo, no espetáculo *Desconcerto*, uma adaptação do espetáculo *Processo de Concerto do Desejo*, de Matheus Nachtergaele, transmitido ao vivo no canal do SESC na plataforma Youtube, no dia 10 de junho de 2020. Nesse evento, o ator usava todo o espaço da casa que a câmera parada conseguia captar como espaço cênico, que se dividia em quatro planos distintos: o plano alto; médio; baixo; e baixíssimo (uma espécie de proscênio), semelhante ao experimento cênico mencionado anteriormente. Efetuando, assim, não apenas um enquadramento propício de leitura pelo espectador, mas também uma releitura da peça a partir desse espaço habitado e acionado pela linguagem teatral.



Figura 2 - *Desconcerto* Concepção e atuação: Matheus Nachtergaele; textos: Maria Cecília Nachtergaele. Exibido ao vivo no canal do SESC, na plataforma Youtube, no dia 10 de junho de 2020, às 21:30. Nesse espetáculo, foi possível notar que grande parte dos objetos e espaços visíveis que compõem o ambiente foram usados pelo ator na sua atuação. Imagem: José Jackson, num print de tela

No caso seguinte, podemos observar o espetáculo *Medeia Negra*, protagonizado por Márcia Limma. Ela fez uma transmissão ao vivo do seu espetáculo pela plataforma Youtube, no projeto #emcasacomosec, do SESC, apresentada em 02 de setembro de 2020. A atriz acomodou a encenação, concebida para um palco convencional (imagem abaixo), para os cômodos do seu apartamento. Foram estabelecidas diversas camadas em relação entre a encenação original e a experiência com a peça transmitida.



Figura 3 - *Medeia Negra*, atuação Marcia Limma; direção de Tania Farias; texto de Márcio Marciano e Daniel Arcades. Nesta imagem vemos uma cena do espetáculo filmado com a atriz preenchendo o espaço cênico original, que não dispõe de qualquer cenário. Imagem: José Jackson, num *print* de tela.

Verificamos que, o que foi acomodado no ciberespaço era o jogo da atriz associado ao músico presente naquele espaço em que ambos estavam confinados. Na encenação adaptada para a plataforma houve um esforço de ressignificação do espaço original da peça, vinculando-se aquele ambiente habitado.

Diferente dos exemplos anteriores, na transmissão desta peça a câmera foi manipulada e seguia a atriz por vários cômodos da sua casa. Enquanto isso, a atriz se deslocava e estabelecia ações cênicas pelos espaços percorridos. A estrutura central da peça estava calcada na ativação de diversos espaços, como podemos observar nas imagens abaixo.

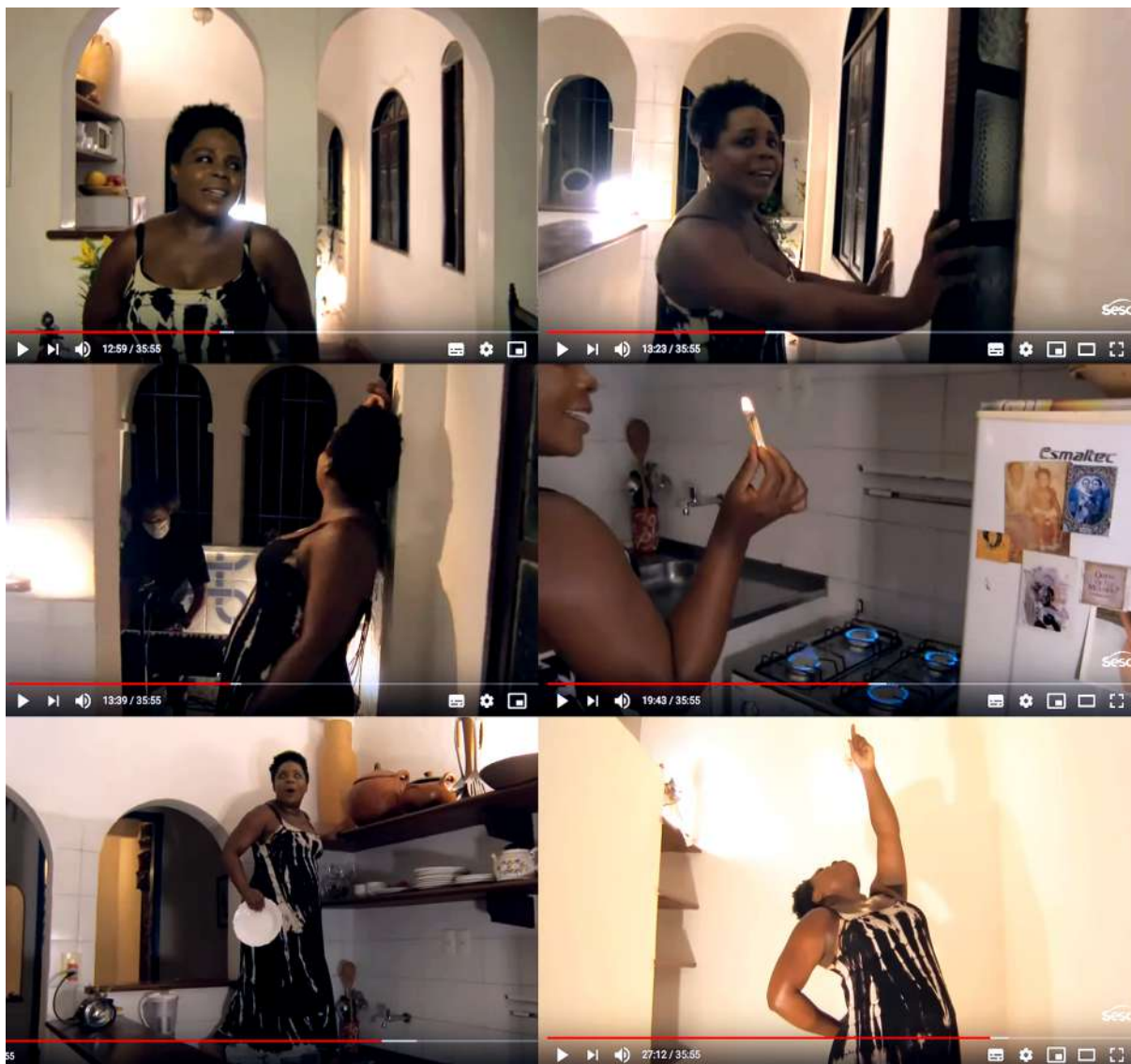



Figura 4 - *Medeia Negra*, atuação: Marcia Limma; direção de Tania Farias; texto de Márcio Marciano e Daniel Arcades. Exibido ao vivo no dia 2 de setembro, às 21h30, no canal do Sesc no Youtube. Nesta adaptação, os espaços da casa e suas estruturas foram incorporados pela atriz para compor a sua encenação adaptada nesse local. Imagem: José Jackson, num print de tela.

Com facilidade, notamos que a ambientação é completamente distinta da concepção original registrada nas imagens da peça filmada (figura 3). Além disso, observamos um acionamento do espaço pelas ações da atriz, que calhou em revelar o recinto como um atuante.



A partir desta conexão com o espaço, no nosso entendimento, a peça passou a funcionar sob os códigos conceituais do teatro em *site-specific*, pois, ao recompor o espetáculo para as contingências do ambiente no qual a atriz estava imersa, a mesma estabeleceu uma ligação conceitual da obra com àquele espaço (*site-specific*). Isto porque as ações desenvolvidas para materializar a encenação ali, foram orientadas no sentido de estabelecer relações intrínsecas aos espaços habitados, percorridos e assimilados na adaptação (ou seria uma nova criação?) daquela obra cênica veiculada no ciberespaço.

Apoiado nessa afirmação, evocamos Peter Brook quando defende que as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente constituídos e usados para esse fim. Neles, a convenção teatral não é preexistente e a possibilidade de instaurar novas dinâmicas é superior ao palco à italiana: “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério do teatro, mas, na compreensão deste mistério, está a única possibilidade [sic] de organizá-lo como ciência” (Brook, 1970, p. 66).

Partindo dessas observações, consideramos que o espaço se torna um dos pilares essenciais da encenação quando os agentes criativos percebem que:

- a) as casas, como espaço cênico, problematizam a origem da encenação ao possibilitar que tanto as fábulas como os signos (e até mesmo o modo de construção de cenas) sejam realizados a partir do desenvolvimento relacional que o agente criativo tem com cada ambiente;
- b) o espaço influi no desenvolvimento da dramaturgia (quando há um texto prévio); na forma de conceber cada cena; e no modo de produzir e veicular a peça.
- c) cada escolha espacial faz emergir estados de pertencimento ou de estranhamento em relação ao desejo inicial da criação teatral;
- d) cada espaço, com suas próprias estruturas físicas e contextos, define os rumos do laboratório cênico ali instalado;
- e) cada espaço-casa influencia na relação que a obra cênica terá com o espectador-internauta e na maneira de fruir a exibição.

Com esse raciocínio, queremos evidenciar que na encenação em *site-specific* o local selecionado como espaço cênico provavelmente não será concebido como uma ilustração/ambientação incomum para uma obra, haja visto que, nesta poética, o espaço se vincula à encenação por meio de processos dialéticos inerentes àquele ambiente, sejam eles discursivos, simbólicos, políticos ou contextuais.

Tais observações são válidas tanto para o *site-specific* (em regime de espaço físico) quanto para o *site-specific* em regime de ciberespaço, já que a condição que compõe o trabalho artístico preexiste em ambos os ambientes. Compete, portanto, aos agentes criativos, estarem cientes dos fundamentos e códigos da linguagem teatral em *site-specific* para habitar os espaços com criatividade e engajamento.

Considerações finais

Nosso interesse foi desviar dos discursos utópicos e distópicos sobre os mundos virtuais e nos concentramos nas suas propriedades enquanto espaços de criação teatral.

Estamos cientes de que os desafios impostos pelas ferramentas tecnológicas no meio digital se avolumam no nosso tempo e nos fazem, constantemente, rever o nosso fazer e o nosso pensar teatral, especialmente quando estamos confinados nas nossas casas e apartamentos. Tais aparatos, contudo, nos convocam a estabelecer novos horizontes e territórios para as artes cênicas e, nesse movimento, se inventam, inclusive, novos tratamentos para adoção e aplicação da noção de *site-specific*.

Devemos estar vigilantes. Independente do potencial das plataformas, da velocidade da internet, das narrativas e dos tempos distópicos, precisamos lembrar de que nada substitui o encontro presencial. O que parece ser certo é que, ao invés de sucumbirmos entre *bits*, transmissões, *links*, nuvens e outras novidades cibernéticas que as grandes empresas de tecnologia digital irão nos impor, passando a pandemia e retornando o estado presencial, o teatro não será mais o mesmo. Como ação narrativa e performativa, o teatro também sairá da pandemia inoculado pelo vírus. Inoculado pelo vírus da tecnologia digital, em modo síncrono ou assíncrono, ele agora carregará no seu próprio DNA a experiência catalisadora da tecnologia a serviço do tablado eletrônico onde o próprio ator exerce a sua autonomia criativa.



Referências

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. **Revista brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, jul./dez., 2011.

CARREIRA, André. **Teatro de invasión**: la ciudad como dramaturgia. Córdoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich “Diderot a parlé de cinéma”. **Europe: revue littéraire mensuelle**, n. 661, maio, 1984, pp. 133-142.

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace books, 1984.

GOMES, Clara Margarida Gonçalves. **Ciberformance**: a performance em ambientes e mundos virtuais. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: performance, place and documentation. London and New York: Routledge, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.

LEHMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. (Trad. Pedro Sússekind). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. (Trad. Carlos Mendes Rocha). São Paulo: Martins fontes, 2002.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro *Site-specific* no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2 n.38, 2020.

SILVA, José Jackson. **Teatro site-specific na perspectiva da direção teatral**. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto

Alegre, 2020.

WILKIE, Fiona. **Out of place**: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance. 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

Para citar este artigo

SILVA, José Jackson; NETO, Walter L. T. Encenando nas plataformas: uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 3. p. 55-75.

REDESENHAR O REAL: A solicitude do performer.¹

Inês Alcaraz Marocco²

Tatiana Cardoso da Silva³

A existência são todas as existências; é cada modo de existir.
Em todos, em cada um individualmente, a existência reside integralmente e se realiza.
(Souriau apud Lapoujade, 2017, p. 13)

Memória fugaz

Enquanto dirigia, ela ouviu pelo rádio de seu carro, em meio ao trânsito da cidade: “O homem é terra que anda”⁴. Perdeu a autoria da frase, mas identificou o programa, Cantos do Sul da Terra⁵, quando este ainda fazia parte da programação da rádio FM Cultura de Porto Alegre. Naquele instante sentiu uma emoção grandiosa e fugidia, a sensação de que ainda fazia parte de alguma coisa.

¹ Este texto foi extraído da tese de doutorado A canção do barqueiro fantasma: ensaio sobre corpo e memória em atuação de Tatiana Cardoso da Silva, defendida em 2019 sob a orientação de Inês Marocco, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para a presente publicação, o texto foi parcialmente revisado e modificado pelas autoras.

² Doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris 8 Saint-Denis, França. Formação na École Internationale Jacques Lecoq: Curso de Mime Théâtre et Mouvemente o LEM (Laboratório do Estudo do Movimento). Professora Titular no DAD e no PPGAC do IA/UFRGS. Diretora de espetáculos e pesquisadora.

³ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Líder do grupo de pesquisa Gesta. Atriz do grupo Vindenes Bro, Dinamarca. Diretora e pesquisadora.


⁴ Frase advinda da cultura Inca, original em Quechua.

Viu-se surpreendida com um estranho sentimento de permanência. Ela, conectada com seu presente, dirigindo o carro, mas também com seu passado, em uma lembrança longínqua daquele pequeno território de segurança e certeza, sua infância. Lembrou-se quando brincava na rua com suas irmãs e primas, rindo e gritando pelos arredores de casa à noite. Quando, nas brincadeiras, o chinelo arrebentava e a menina o consertava com um preguinho qualquer atravessado no meio das duas tiras, queria voltar depressa e aproveitar ao máximo as brincadeiras. Lembrou de sua casa, da mãe, do pai, do campo do tio Jaci, onde iam passar seus dias de verão. Lembrou-se quando ia até o rio a cavalo e tomava banho com um misto de alegria e medo, na expectativa de ver passar uma cobra por perto. Lembrou dos joelhos ralados, da boca desdentada, dos shorts de algodão grosso, apertados e desbotados que iam passando de irmã para irmã. Mas naquele instante, ouvindo o rádio, ela também conectou-se com o futuro. Lembrou do seu filho, lembrou do futuro de seu filho e do futuro do mundo. Um arrepio frio subiu pela espinha. O que será de nós? “O homem é terra que anda”. Naquela tarde, essa frase reverberou mais forte que o som do trânsito na cidade. Por quê?

A ciência hoje concebe o corpo como algo que se constitui gradativamente, permeado pelo meio, por suas experiências em ação com o mundo, em constante relação e mutação. Assim como é impossível pensar separadamente os processos biológicos de nossa mente, emoções ou estados psíquicos, é impossível pensar o corpo, ou sua manifestação, sem pensar no meio que interage com ele e o constitui. Não deveríamos mais considerar nosso corpo sem pensá-lo com nosso meio, a Terra, sem pensar em Gaia, esse superorganismo vivo que permite nossa existência, bem como dos outros seres que nela habitam. Somos a Terra e a Terra somos nós, visão que é compartilhada pelos yanomami ao nos ensinarem o que significa estar em seu lugar. Viveiros de Castro (apud Kopenawa; Albert, 2015, p.16), no prefácio do livro *A queda do céu*, sintetiza a concepção de mundo dos yanomami:

o mundo como floresta fecunda, transbordante de vida, a terra como um ser que ‘tem coração e respira’ [...], não como um depósito de ‘recursos escassos’ ocultos nas profundezas de um subsolo tóxico - massas minerais que foram depositadas no inframundo pelo demiurgo para serem deixadas lá, pois são como as fundações, os sustentáculos do céu -; mas o mundo também como aquela outra terra, aquele ‘suprassolo’ celeste que sustenta as numerosas

⁵ Programa idealizado e apresentado pelo radialista e sociólogo Demétrio Xavier, que trazia pérolas da música, da poesia e da história, sobretudo da América Latina. O fim desse programa, que era como uma fonte de água fresca no deserto de rádios e programas comerciais do Rio Grande do Sul, foi uma das consequências do dito “enxugamento econômico” feito pelo governo estadual de Sartori, em 2018, ao extinguir nove fundações estaduais, entre elas, a Fundação Cultural Piratini, que mantinha a rádio FM Cultura.



moradas transparentes dos espíritos, e não como esse 'céu de ninguém', esse sertão cósmico que os Brancos sonham - incuráveis que são - em conquistar e colonizar.

Para os yanomami, considerar o mundo como casa, abrigo e ambiente é reconhecer o mundo como um plenum anímico (Castro apud Kopenawa; Albert, 2015, p. 14), ou seja, sustentado também por moradas transparentes dos espíritos, como nos conta Davi Kopenawa (2015). Com eles podemos aprender sobre a realidade de um mundo sutil, sobre a vida fecunda que escorre entre o ambiente e todos os seres. Reconhecermos parte do organismo vivo de Gaia, é deixar surgir diante de nós uma imagem de nós mesmos que ainda não conhecemos.

Danowski e Castro (2014), em seu livro *Há um mundo por vir: ensaios sobre o medo e o fim*, trazem dados importantes sobre os danos irreversíveis que a humanidade já causou no planeta. Os autores dizem que passamos do Holoceno, nome dado à era geológica dos últimos onze mil anos da Terra, e que estamos agora na era do Antropoceno, nome proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoemer (apud Danowski; Castro, 2014) para o que eles entendem ser a nova época geológica, a qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Guerra Mundial. Vivemos na era em que o homem se reconhece determinante na configuração do clima e da geologia da terra. Danowski e Castro (2014, p. 16) afirmam:

Antropoceno (...) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da "epocalidade" enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito tempo depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo.


Ou ainda, do mesmo livro: "A revolução já aconteceu [...], os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado [...]. O que quer que façamos, a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios". (Latour apud Danowski; Castro, 2014, p. 16). A história humana já conheceu várias crises, mas estamos vivendo momentos perigosos. A assim chamada civilização global, gerada sobretudo pela economia capitalista baseada na tecnologia dos combustíveis fósseis, jamais sofreu uma ameaça como essa de agora. Por exemplo, hoje, tempo e espaço não são mais os condicionantes da vida, mas são, sim, condicionados pela ação do homem. A instabilidade temporal juntamente com uma súbita insuficiência de mundo gera em todos nós algo como a experiência de uma "decomposição do tempo (o fim) e do espaço (o mundo)" (Danowski; Castro, 2014, p. 19). Os autores lembram o argumento das Cinco Terras que seriam necessárias para sustentar a extensão pan-humana, considerando,

por exemplo, apenas o nível de consumo de energia do cidadão norte-americano médio. Um dos aspectos mais evidentes das mudanças climáticas é a aceleração descontrolada do tempo. Não é somente uma impressão humana de que o tempo está passando mais veloz, mas ele está mesmo, sintoma claro dessa não divisão entre o homem e a Terra, ou do homem como condicionante do tempo. O tempo está fora do eixo e andando cada vez mais rápido. Nos tempos velozes de hoje parece que estamos sempre atrasados ou perdendo alguma coisa. Vivemos em uma época em que a sensação mais clara que podemos ter do tempo é justamente sua falta. Sofremos da falta de tempo, ampliada pelo critério que habitualmente temos de sua medida: nossas distrações e trabalho diante do relógio, esse tempo cronológico, linear, dos dias e dos anos que vão nos puxando o tapete a todo instante. O tempo de hoje é aquele da degradação do planeta, da pandemia, da evidência de que os modos de existência do humano, centrados no capitalismo e no consumo, abriram as portas para um futuro distópico que entrou e se acomodou em nosso presente, realidade crua.

Reintegração das formas

Em um giro no tempo e no espaço, fala-se de uma lenda dos indígenas apaches (Wosien, 1996) sobre a criação do mundo: Jicarilha, o criador, modelou um pássaro com barro e o fez dar voltas no ar. O pássaro, tonto de tanto girar, viu, nas imagens a seu redor, a emanção de formas como se fossem de sonhos. O homem, naquele momento, despertou de seu sono, nesse mundo ondulante, ou seja, um mundo que lhe era incompreensível e cujos mistérios lhe inspiravam temor e assombro, mas que o faziam querer sondar suas profundezas. Confrontado com o caos da experiência de sua própria impotência, o homem sentia a necessidade de transcender sua condição, pois sua vida dependia da capacidade de estabelecer um vínculo relativamente duradouro com a fonte de poder e de compreender as leis que governavam suas manifestações. Mas já que seu mundo era feito de movimento constante, e o homem primordial assim experimentava a vida, via-se também vinculado a uma simpatia universal com todos os fenômenos, mesmo os catastróficos, mediante uma força que tendia à união entre os seres. Assim, plantas, animais, estrelas e homens se uniam em uma corrente única com a contínua possibilidade de se transformarem uns nos outros.

Nesse estado no qual tudo participa de tudo, a combinação das formas se nutriam, inclusive, de sonhos e memórias. Uma das maneiras que o homem desse tempo experimentava o modo de harmonizar-se com os poderes cósmicos era através da dança. O movimento rítmico proporcionava a chave para criar e reintegrar aquelas formas de sonho, criadas pelo pássaro de barro, e, por isso, constituía, para o homem, um meio



de estar em contato com a fonte da vida. A dança como expressão do humano movido pelo poder transcendente é uma das formas artísticas mais antigas. Antes que o homem expressasse sua experiência da vida por meio de outros materiais, ele o fazia através de seu corpo. A dança ocorria em qualquer ocasião, por alegria, por dor, por amor ou por medo, ao anoitecer, na morte ou ao amanhecer, no renascimento. O movimento da dança proporcionava um aprofundamento da sua experiência de ser humano. A dança imitava os movimentos e sons que ele observava ao seu redor e a expressão involuntária dos movimentos mediante gestos e sons era ainda mais importante que qualquer outra dança ou som ordenados e articulados conscientemente. Antes da dança se transformar em arte ou rito religioso organizado, servia para os homens como uma descarga rítmica de energia, um ato extático. Como em um ato de sacrifício, o homem se oferecia a seu deus e, dançando, submetia-se a ele. O corpo, com todas as suas experiências, constituía-se em um meio sagrado, um encontro direto com deus e sem intermediários. Na dança, o corpo era experimentado em uma dimensão espiritual, como um canal para a descida do poder incompreendido até a esfera do humano. Dançando, o homem percebia seu próprio ser e tinha conhecimento disso, enquanto era capaz de visualizar-se na imagem dos deuses, o que permitia uma penetração nos mistérios do ser. Imitando deus, o homem transformava-se em criador.

Podemos imaginar a experiência desse homem primitivo como a de alguém padecente, receptivo e submetido, que experimentava o sentir associado ao pathos, com o sentido próximo aos exemplos de Aristóteles, localizando-o na voz passiva, “eu sou cortado, eu sou queimado” (Didi-Huberman, 2016, p. 20). Ou, então, à visão de Nietzsche, opondo-se à hegemonia da razão, quando dá à palavra pathos um sentido fértil, dionisíaco, uma vulnerabilidade, a “fonte original, cuja força e importância se manifestam na arte ou na poesia” (Didi-Huberman, 2016, p. 24). O que é de Dionísio, o deus do vinho, da dança, do teatro, dos ritos religiosos, nós sabemos, simboliza tudo o que é caótico, perigoso e inesperado, tudo que escapa da razão humana e que só pode ser atribuído à ação imprevisível dos deuses. O pathos é entendido aqui como aquela emoção que move para fora, padecimento de uma travessia com uma ligação imediata com a vida, uma intensidade, que porta movimento e transformação quando sentimos, ou até mesmo quando pensamos. Nietzsche é um bom exemplo disso. A emoção não está somente em nós, mas está também fora de nós, no intervalo entre a inteligência e o instinto/corpo ou entre o homem e a sociedade (Deleuze, 1999); transbordante, põe alma e corpo em ação, em movimento. É “pessoal, mas não individual; transcendente, ela é como o Deus em nós” (Deleuze, 1999, p. 90). Emoção criadora, que não coloca os sentimentos em mim, mas sim, neles me coloca.


Dançar diante de abismos

Já na cultura ocidental contemporânea, ao mesmo tempo que o corpo é pensado e considerado em uma perspectiva integrada, paradoxalmente podemos sentir nossos corpos e subjetividades capturados por poderes colonizadores que ditam as regras de comportamento e satisfação para se viver no mundo. Parecendo novamente decomposto em sua história, em peças e em partes, o corpo humano torna-se também uma potência mecânica, um outro tipo de objeto, sobre o qual se exerce uma relação de posse e poder, o corpo tornando-se servo do próprio homem. Pelbart (2007), em seu texto *Biopoder*, diz:

[...] o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. [...] Até nossa subjetividade foi capturada. [...] O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular. Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (Pelbart, 2007, p. 57).

Difícil passarmos ilesos ao Grande Poder que se expõe e se levanta em nosso modo de existência. Até mesmo aquelas dimensões que nos pareciam mais difíceis de serem violadas, nas nossas pequenas decisões e desejos individuais, como o inconsciente ou a vida privada, foram violados e contaminados: “Até mesmo o sexo, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle e de monitoramento” (Pelbart, 2007, p. 57-58). Esse é o biopoder que entra no âmago de nossa subjetividade e da própria vida, em isolamento e clausura. Mas diante desse quadro, o que fazer? Desistir?

Pelbart comenta sobre o niilismo de Nietzsche: “Em contraposição ao crente, Nietzsche chama por um espírito que ‘se despede de toda crença, de todo desejo de certeza, exercitado, como ele está, em poder manter-se sobre leves cordas e possibilidades, e mesmo diante de abismos, dançar ainda’.” (Pelbart, 2013, p. 100). Nietzsche propõe assumir a necessidade da destruição, para que outra coisa seja possível, para que novas forças reinventem a vida. Ele distingue entre uma destruição que provém do arrependimento, da sede de vingança e o ódio, e outro tipo de destruição, que se origina de um enfático “sim”. Ser niilista não é dizer não para tudo, é justamente saber dizer sim, inclusive para o que está no fim. Nietzsche (2006) diz:



Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Amor-fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (Nietzsche, 2006, p. 161-162).

Intensificar ainda mais o desejo de vida. Queremos a vida e a vida nos quer. E aí, está feito, construo outro pedaço de terra, mesmo sabendo que se trata de mais um castelo de areia. Independente de mim ou do mundo, sei que meu castelo se desmanchará. Talvez, assim, eu possa aprimorar-me na habilidade de construí-lo e criar ainda outro e mais outro. E, enquanto isso, vou criando novos mundos, mesmo pequenos, triviais, fugazes; e, quando finalmente o melhor dos meus castelos estiver pronto e acabado, sentarei calmamente diante dele para assistir ao curioso espetáculo, ver lentamente as ondas o desmancharem. O importante, talvez, não tenha sido aquele castelo, o que eu fiz, mas como eu fiz, enquanto eu fiz, seu processo, seu modo de se constituir através de mim, da areia e da água. Posso ser essa pessoa que dorme e acorda perplexa no mundo criado pelas imagens que giram ao meu redor e não as compreendo, ou posso então, aprender a dançar com elas.

Em tempos de esgotamento, poderíamos dizer sim ao próprio esgotamento, deixá-lo fluir, que escorra por nossos dedos e, ao estar com as mãos vazias, que possamos agir outra vez, de forma diferente. Mais que nunca precisamos ser sujeitos éticos, ou seja, sujeitos que fazem uma escolha. Posso escolher agir diferentemente com o que está acontecendo no mundo, em vez de desistir dele. Podemos nos deprimir e nos fechar, mas podemos também olhar esses novos tempos, reconhecer neles nossa parte de humanidade fracassada e, em nossa própria insuficiência, agenciar alguns pequenos planos que possibilitem inventar um presente mais digno e um futuro possível. Intensificar ainda mais a vida, justamente porque ela se esvai. Como sujeitos éticos, podemos debater em um pensamento, permanecer em uma convicção frustrada, ou então podemos infiltrar-nos nas brechas da grande ruína civilizatória para, justamente, dar nova luz àquilo que clama por sobrevivência. Ser ético passa também pela capacidade de nos abrir, interagir e perguntar uns aos outros sobre o que é ser sensível.

Os seres que clamam por uma existência

Lapoujade (2017, p. 11-12), comentando Souriau, diz: “Os seres, as coisas existem, mas lhes falta realidade. [...] São diversas maneiras de ganhar realidade, de adquirir maior presença, uma luz mais intensa”. Todas as existências são reais em si mesmas, mas haveriam alguns modos em que essas realidades se intensificam, ganham força,


extensão e consistência. Em um caso, os seres já existem e podem se intensificar, em outro caso, há seres, possíveis ou virtuais, que precisam mudar de plano ou de status, para se tornarem mais reais. Lapoujade (2017), diferencia os modos de existência das coisas e dos fenômenos. As coisas, relativas a entidades, ou coisas distintas, têm uma certa permanência espaço-temporal, algo que se mantém em sua manifestação, com um sistema estável e sistemático. Podem ser os psiquismos, as entidades racionais, físicas ou práticas. Já o fenômeno é algo que “mostra a ação de um princípio formal fugidio, independente do conteúdo sensível ou da matéria do fenômeno. [...] Breve aparição de uma estrutura e dissipação” (Lapoujade, 2017, p. 29). O fenômeno tem sua existência independente de um sujeito que possa percebê-lo ou até mesmo de suas sensações, que seriam mais como um “ruído do fenômeno” (Lapoujade, 2017, p. 29). Ambos, coisas e fenômenos, têm seu próprio modo de existência, mas são distintos entre si: os fenômenos obedecem a uma certa lógica de aparição; as coisas, obedecem a algumas leis de identidade.

Além destes, haveria ainda outro modo de existência, os seres imaginários ou ficcionais, que também teriam uma maneira própria de se manifestarem, mas que, no entanto, precisariam de uma solicitude que os faça existir:

Se Dom Quixote e Swann existem, é através de nossa “solicitude”, diz Souriau; é ela que os faz existir primeiramente. Se Souriau os define como seres “solidudinários” e não como imaginários, é porque sua existência está ligada aos afetos que participam da sua instauração. O que o medo ou o desejo não são capazes de fazer existir? Que monstros não povoam a obscuridade, para uma criança, à noite? (Lapoujade, 2017, p. 35).

Diferente das coisas, os seres imaginários precisam de nossos afetos para existir, mas não tem, por isso, somente uma vida subjetiva, já que eles também podem intervir concretamente em nossas maneiras de pensar, agir ou falar, dependendo da crença que dermos a eles. Por isso, “seu modo de existência não é substancial, mas sustentativo” (Lapoujade, 2017, p. 35). Os seres imaginados são sonhados, fantasiados ou possíveis, eles podem ser evanescentes, mas também podem ser tão sólidos quanto as coisas. Os objetos “devolvem portanto ao meu corpo, como faria um espelho, sua influência eventual; ordenam-se conforme os poderes crescentes ou decrescentes de meu corpo” (Bergson, 2006, p. 15). Não sou eu que vivo em meu corpo, mas meu corpo compartilha do mundo, juntamente com os outros modos de existência. Não existe um homúnculo em nosso cérebro (Damasio, 2000) determinando “faça isso” ou “faça aquilo”, mas existem fenômenos que agem em nós em consonância, ou dissonância, com outros modos de existência.

Finalmente, existem ainda, segundo Lapoujade (2017), outros seres que seriam



ainda mais tênues, mais frágeis do que os seres imaginários, são os seres virtuais: “Esses seres são começos, esboços, monumentos que não existem e talvez nunca existam. Talvez a ponte nunca seja restaurada, o esboço nunca seja concluído, a narrativa não tenha continuação” (Lapoujade, 2017, p. 16). Os seres virtuais independem dos afetos e de nossa crença para existirem, mas também não são o puro nada, pois têm sua própria realidade, são possíveis e passíveis de uma atualização, uma mudança de estado, quando podem, ou não, passarem de virtuais para atuais. Virtual e atual são reais, mas com modos de existência diferenciados. Os virtuais estão por aí, não têm solidez, mudam conforme muda a realidade, passam de um modo para outro, são transmodais. Não têm um lugar determinado, aparecem e desaparecem, são evanescentes, inconsistentes e inacabados. Eles precisam de um outro ser para que possam ter uma existência maior e diferente, precisam de alguém que tenha a arte de fazê-los serem vistos e transformados, ou, ainda mais, são eles que induzem os outros seres ao próprio desejo de criação. Mas, para vê-los, também é necessário uma arte, talvez aquela do vidente, assim como destaca Pelbart (2013):

O vidente enxerga em uma situação determinada algo que a excede, que o transborda, e que nada tem a ver com uma fantasia. A vidência tem por objeto a própria realidade em uma dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais porém ainda não desdobradas. [...] Ele enxerga a intensidade, a potência, a virtualidade. Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de redesenharem o real. (Pelbart, 2013, p. 45).

Alguns seres existem por si mesmos, mas, ao mesmo tempo, precisam de uma solicitude para existirem. No exercício de videntes, poderíamos tentar ver como as coisas podem ser além de nós mesmos, mais do que tentar entender o sentido dessas coisas em nós. Já estamos aqui a convocar indiscriminadamente não só quem é performer, atriz ou ator, mas alguém que faz da vida, a arte de tornar-se quem se é, ou então que vê a vida como obra de arte. De um lado, percebemos o mundo, de outro, o mundo se faz em nós. Ver para além do que nós já sabemos das coisas, para além do que elas já representam para nós. Um pouco como esse sentido estético que percebemos na linguagem do místico, capaz de criar uma abertura na realidade física. Entendendo linguagem aqui como toda ordem de manifestação elaborada pelo humano para dar uma forma a algo que ele precisa externar. As artes são um bom exemplo, mas não só a arte, qualquer forma de expressão humana. A imaginação, a memória, o conhecimento, por exemplo, são vetores de virtualização. Através deles essas existências poderiam ganhar uma forma de manifestação.


Instauração

Instaurar é dar início a algo que ainda não existe, é inaugurar. A instauração é um gesto pelo qual uma existência quer afirmar o direito de existir. Mas pode ser ainda mais: desejar, contagiar, proliferar, reinventar junto com o outro, dar uma vida ao que antes não tinha. Perceber e testemunhar que, por exemplo, outras formas de existência podem ser possíveis, inclusive a nossa.

A instauração também pode ser entendida como um processo em que uma outra existência se consolida, se atualiza. Lapoujade (2017) diz:

Instaurar consiste em fixar a existência de um ser, assim como estabelecemos uma instituição, uma cerimônia ou ritual. Criar é instituir ou formalizar (...). E formalizar é fazer passar para a existência a arquitetura envolvida no ser virtual, ainda no estado “implexo”; é desvelar a sua estrutura. (Lapoujade, 2017, p. 81).

Instauração, eis aqui um nome oportuno para o fenômeno que perpassa a corporeidade do performer, da atriz ou ator. É a passagem, o instante do ato e da voz em que o performer coexiste com outros seres. Sua solicitude está em abrir-se para os virtuais, para as intensidades, para compor e constituir novos corpos, bailar, girando, com as formas de sonho. O exercício passa por “criar captos, transmissores, detectores de movimentos” (Lapoujade, 2017, p. 112), seus corpos como “móviles que captam as forças do vento, as energias solares, mecânicas, elétricas” (Lapoujade, 2017, p. 111). Deixar que seus processos cotidianos de pesquisa e prática busquem a imagem como um ressoar ao entorno. Ainda Lapoujade: “O concreto não é a materialidade dos corpos neles mesmos, mas sim o ‘ruído’ de sua vibração, um pouco como a voz que sai de um alto-falante, progressivamente recoberto de areia, é reduzido a uma vibração ininteligível” (Lapoujade, 2017, p. 111). Uma visão, uma aproximação do ator e da atriz com o espaço, com os objetos, com os materiais, com as substâncias, acionando sua percepção e imaginação, revirando as próprias impressões e memórias marcadas em sua carne e espírito em uma constante mistura com o entorno. Transmutar. Provocar um gesto e um olhar menos de contemplação passiva e mais de consubstanciação, ou seja, juntar duas substâncias, o sangue de Cristo no pão e no vinho, galgar menos “eu e o mundo” e mais “eu com o mundo”, ou, melhor ainda, afirmar o mundo em mim. Ser sensível à outra forma de vida é receber sem oferecer resistência, não é tanto perceber, mas deixar-se afetar por ela. O performer, como um receptor, em ato, “recebe não obstante sua própria forma e não obstante sua própria matéria; jamais se define por uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber.” (Coccia, 2010, p. 31).



Para instaurar algo é necessário criar um interesse novo, duvidar um pouco da razão, da mente, ou daqueles resultados que se espera da própria prática artística, por exemplo. O exercício de manifestar o não manifesto é tratar a presença diante das coisas de uma forma menos mecânica e mais intensa, com a curiosidade da criança quando vê uma coisa pela primeira vez. Desejar aprender o retorno das coisas em nós, nos interessarmos. Evocar um certo êxtase na relação com as coisas, tal qual o homem primitivo, como se um sentido superior nos livrasse da vulgaridade do normal, do amortecimento do hábito, e nos colocasse de novo integrados com os deuses, ou seja, saber evocar um certo sentido de sagrado. Seria como entrar e saber ficar o tempo necessário em fase liminar, como se ocorresse um rito de passagem. Afastar-se da sociedade, no sentido de separar-se do que se sabe de si e do mundo e do que os outros sabem de nós. Tornar-se como os iniciandos liminares: “escuros, invisíveis, como um eclipse do sol ou da lua, a lua nova; eles são despidos de nomes e roupas, untados com terra e tornados indistinguíveis dos animais.” (Turner, 2015, p. 33). Nessa fase liminar os iniciandos adquirem uma liberdade que lhes confere um poder sagrado ao mesmo tempo que profano. São atravessados por vários processos opostos: “vida e morte, masculino e feminino, comida e excremento, pois estão, ou morrendo ou já mortos para seus status formais prévios ao mesmo tempo que estão nascendo e se desenvolvendo em novos status em novas vidas”. (Turner, 2015, p. 33). Ao ator, atriz ou performer, saber misturar-se com as coisas, ser sujo e puro, denso e sutil, fantasma e corpo, sombra e luz em sua dança anímica. “Não mais captar o que surge da bruma, mas captar a própria bruma, como uma abstração imanente à própria percepção” (Lapoujade, 2017, p. 113). Em ato, acender um certo élan, criar uma rachadura na lógica do que se é, gerar uma fuga, um fora de nós, que nos faça depararmo-nos com um outro desconhecido, mas familiar; volátil, mas consistente; múltiplo, mas diferenciado; grandioso, mas quase imperceptível. Sentir e entender que só é sentido, pelas conexões passíveis de serem estabelecidas em alteridade. Trocar com outros, mover-se para além de si mesmo, deslocamento e multiplicação de si, integração com todas as formas de vida.

Todos juntos

Ela, ali, no carro, sentindo tudo aquilo, em uma espécie de epifania, essa palavra que vem do grego epiphaneía, que pode ser traduzida literalmente como “manifestação” ou “aparição”. “O homem é terra que anda”, por que essa frase importa? Talvez porque porta a ideia que somos a Terra, reconhece e implica a humanidade conectada ao lugar em que vive. Ou ainda talvez porque essa imagem, homem-terra-deslocamento, toca fundo no senso de responsabilidade que deveríamos ter ao mover-nos com Gaia,

acende uma outra dimensão de nossa potência como humanos e acorda também em nós, assim como para os yanomami, a noção da Terra como nosso lugar. Humano-terra intensifica a crença em um modo de existir parecido com aquele da infância, quando sentíamos a vida verter em nosso corpo a cada dia. Kopenawa (2015, p. 89-90) conta que quando era criança, os espíritos vinham visitá-lo em sonhos o tempo todo:

Primeiro, eu via a claridade cintilante dos xapiri se aproximando, depois eles me pegavam e me levavam para o peito do céu. É verdade. Eu costumava sobrevoar a floresta em meus sonhos! Meus braços se transformavam em asas, como as de uma grande arara-vermelha.

Em devir criança, o virtual está sempre próximo. No território da infância sabemos criar novas perguntas, ter novas ideias, produzir novos arranjos ao sentir que estamos possuídos de almas.


Nessa direção, podemos dizer que os pensamentos aqui apresentados formam um certo pano de fundo para uma abertura do performer, da atriz e do ator, mas também de todos nós, ao sensível. Diante de nosso tempo, como podemos continuar? Pelbart (2014), pensando Souriau diz:

Talvez uma outra subjetividade política e coletiva esteja (re)nascendo, aqui e em outros pontos do planeta, para a qual carecemos de categorias e parâmetros: mais insurreta, anônima, múltipla, de movimento mais do que de partido, de fluxo mais do que de disciplina, de impulso mais do que de finalidades; nela se mesclam mobilização e suspensão, com um poder de convocação incomum, sem que isso garanta nada, muito menos que ela se torne o novo sujeito da história. (Pelbart, 2014, p. 260).

Sem garantias, poderíamos criar um pequeno metapalco e deslocarmos a luz alguns milímetros para ver o que não era evidente. Produzir nosso pequeno acontecimento no mundo, criando silêncios e aberturas capazes de distender o tempo e o espaço, fazer de novo as formas girarem e dançando com elas, provocar outra visão. Olhar miúdo para as formas sutis que se movimentam clamando uma oportunidade de existir: Quem são os seres tênues e fracos que precisam hoje urgentemente de nosso corpo e nossa voz? Cristine Takuá, educadora indígena nos convoca:

A grande teia que envolve a vida, essa grande interação de relação entre os seres animais e vegetais, ela foi totalmente desestruturada. Os seres humanos romperam todas as formas de interações dessa teia. Como agora tecer e pegar o fio dessa meada que se perdeu é um compromisso urgente de nós todos. Não adianta mais escrever, não adianta mais formular. Tem que praticar agora, todos juntos por mais difícil que seja. (Takuá, 2020, p. 5).

Ali, no carro, onda profunda e emocionante, alegria e apreensão, ampliação do senso de existência, sua fugaz sobrevivência. A sensação de ter compreendido algo,



sem que ela pudesse explicar o que era. Por um instante a realidade daquela memória foi mais real do que a outra, na qual viu-se imediatamente de volta, à do torpor do trânsito e da cidade.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 17/10/2020.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

SILVA, Tatiana Cardoso da. **A canção do barqueiro fantasma**: ensaio sobre corpo e memória em atuação. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://sabi.ufrgs.br/F/P9P3>

GDS11QS25RN5H4E1BSFA8X5QDAC5DEU9R55K2TBUR55F1Q-18655?func=full-set-set&set_number=001894&set_entry=000005&format=999. Acesso em 20.11.2020.

TAKUÁ, Cristine. **Seres criativos da floresta**. Cadernos Selvagem. Publicação digital. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

Disponível em:

https://dantes.com.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo_CADERNO-4_OKokok.pdf. Acesso em: 20/10/2020.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**. A seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

WOSIEN, Maria Gabriele. **Danças sagradas**. Madrid: Editora del Prado, 1996.

Para citar este artigo

MAROCCO, Inês A., SILVA, Tatiana C. Redesenhar o real: a solicitude do performer. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 4. p. 76-89.



IMAGINÁRIOS PARA NOSSO TEMPO

Patricia Fagundes (UFRGS)¹

Iassanã Martins (UFRGS)²

Este texto nasce de uma palestra elaborada para o evento *Conferências UFRGS 2019*³, que se propôs a pensar a política cultural na universidade em um ciclo de dez palestras de dez docentes de diversas áreas. Fui convidada como uma das palestrantes. Minha fala intitulou-se *Imaginários para nosso tempo: criação, diversidade, redes e desenvolvimento*, estruturando-se a partir de um espaço de convergência entre universidade e produção artística, território onde atuo como artista, docente e pesquisadora. Ao desenvolver a ideia para este artigo, convidei como co-autora Iassanã Martins, artista, docente e pesquisadora que desde 2015 integra o projeto de pesquisa que coordeno, *Práticas de encontro: o político na cena contemporânea*, que envolve tanto práticas de criação

¹ Professora associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC da UFRGS, encenadora.

² Iassanã Martins é atriz, iluminadora, professora colaboradora no Departamento de Artes Cênicas da UDESC, Mestra e Doutoranda no PPGAC – UFRGS.

³ <https://www.ufrgs.br/difusaocultural/patricia-fagundes-das-artes-dramaticas-debate-criacao-e-formaliza-cao-de-redes-como-alternativas-para-a-cultura/>.

cênica como atividades teóricas. A partir desta frase, este texto é uma escrita compartilhada entre nós – compartilhar é um verbo relacionado aos imaginários que desejamos evocar.


Em agosto de 2019, a palestra iniciou mencionando o momento crítico na história do país, com violentos ataques à educação e cultura, dois campos fundamentais para o desenvolvimento sustentável de qualquer cidade, região, país. Ainda não imaginávamos que, cerca de sete meses depois, o panorama se agravaria de modo radical com a chegada de uma pandemia que transformou cinematograficamente nosso cotidiano: distanciamento social, uso de máscaras, higienização de superfícies e mãos, quarentena, encerramento do comércio e mesmo de cidades inteiras, diminuição drástica do tráfego aéreo, milhares de mortes em todo país e no mundo. Parecem rasgar-se os já esgarçados limites entre o que pensávamos realidade e ficção. Em uma época marcada pelos fenômenos das *fake news* e da pós verdade, evidenciou-se ainda mais a construção da realidade como narrativa aceita através de certos acordos sociais. De diversos modos, a pandemia expõe questões recorrentes em nossos delirantes tempos que se relacionam à disputa de narrativas, à guerra de informações e à produção em massa de verdades.

Nesse contexto conflituoso, afirma-se a urgência de articular alternativas às narrativas do poder, que ofereçam outras possibilidades nos interstícios da estrutura instituída. Para compor e disseminar outras narrativas, é preciso imaginar, ampliando os limites do que é determinado como realidade e do que podemos esperar da vida, no sentido de *esperançar* que propôs o educador Paulo Freire (1992): como ação necessária, “imperativo existencial e histórico” (p.5) que se contrapõe a desesperança que “nos imobiliza e nos faz sucumbir no fatalismo onde não é possível juntar as forças indispensáveis ao embate recriador do mundo” (p.5).

Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho, como não há sonho sem esperança. (Freire, 1992. p.47)

Para Freire, sonho e esperança são fundamentais na necessária luta por transformações sociais, posto que a desesperança é um projeto político que paralisa. É nesse sentido que destacamos a importância de imaginários que possam *esperançar* outras realidades, que projetem outros modos de relações sociais, outras percepções de mundo. Que histórias queremos contar?

A noção de imaginário é abordada em diversas áreas das ciências humanas, constituindo uma trama polissêmica de estudos e reflexões. Neste texto, os imaginários são



compreendidos como componentes sociais que extrapolam o ilusório ou ficcional, partindo do real e ao mesmo tempo interferindo na construção da realidade, estruturando essa construção, inclusive, em um sistema de retroalimentação. Para o pesquisador em educação Angel Pino (2006), os imaginários definem a própria condição humana, posto que “a atividade imaginária precede toda e qualquer outra forma de atividade humana de natureza criativa” (p. 49), e “a capacidade criadora se estende a todas as esferas da vida social e cultural do ser humano: a artística, a técnica, a científica e a social” (p. 56), não restringindo-se a uma área específica.

A historiadora feminista Tania Swain (1994) ressalta a importância do imaginário na sustentação de sistemas de poder, partindo da constatação que “o próprio tecido social é urdido pela imaginário” (s/p), que pode atuar como reforço da ordem instituída e também como elemento de sua transformação.

Assim, o imaginário, em suas duas vertentes, reforça os sistemas vigentes/ instituídos e ao mesmo tempo atua como poderosa corrente transformadora. [...] A ação do imaginário social e seu sistema simbólico instituído, com sua disposição de sonhos/devaneios, com sua produção específica ligada à arte, à poesia, à literatura, é eminentemente política. A posse do controle do imaginário é, pois, uma peça essencial do dispositivo do poder — e do poder político em seu sentido mais amplo, que contempla o funcionamento da sociedade como um todo. (Swain, 1994, p.01)

Portanto, toda transformação ou manutenção da ordem social depende de ações vinculadas ao campo do imaginário, que estrutura o que aceitamos como realidade e como possível, incluindo desigualdades e violências cotidianas, e a fantasia do neoliberalismo como via adequada para o desenvolvimento e o bem viver. Nos últimos anos, a disputa pelo “controle do imaginário” se evidenciou de forma radical no país e no mundo. Nessa luta, acreditamos que a arte pode contribuir com importantes recursos através de sua ação inventiva e da experiência de seus múltiplos fazeres narrativos, que percebem, desvendam, contrapõem, revelam. Importante considerar que os imaginários e a própria imaginação acionam diversas dimensões da experiência humana, como nos convida a pensar a professora-artista Marina Marcondes (2010):

Imaginar é uma maneira de compreender e significar o mundo. Precisamos repensar a primazia do aspecto visual do trabalho imaginário, do ponto de vista adulto, para deixar surgir uma concepção de imaginação encarnada no corpo. Isso acontecerá no dia em que os adultos suportarem melhor corpos falantes, corpos dançantes, (...), corpos que conversam com o que vivem, corpos pensantes e convidativos ao fazer. (Marcondes, 2010 p.292)

É pensando nesse imaginário corpóreo — porque somos corpo — e compartilhado socialmente — porque somos em relação a outras pessoas e ao mundo — que

propomos um mapa de possíveis imaginários para nosso tempo, que vislumbram e esperançam possibilidades de transformações necessárias para presentes e futuros mais justos, sustentáveis e libertários. Imaginários que já estão presentes no tecido do mundo, sendo articulados por diversas ações artísticas, que se multiplicam em todo lugar, infiltrando-se nas tramas sociais. A criação artística é precisamente um dos imaginários que queremos destacar, seguido por diversidade, feminismos, rede, festividade, amor e desenvolvimento.


Como artistas e pesquisadoras, partimos das artes cênicas para traçar essa teia de imaginações que anseiam por outros modos de existência e organização social, entendendo a arte como movimento no mundo. Alguns dos exemplos que iremos citar são de iniciativas em que estamos envolvidas ou de que somos próximas de algum modo — da cidade em que habitamos, por exemplo. Tal escolha, como todas as escolhas, não é casual, e revela um posicionamento. Escolher o próximo, aqui no sul do sul do Brasil, representa um movimento de descentralizar, deslocar ou mesmo multiplicar centros possíveis, desviando da estrutura que insiste em nos “nortear”. Na primeira metade do século passado, o artista uruguaio Torres García já propunha um outro desenho do mundo em um mapa invertido da América do Sul, afirmando que “nosso norte é o sul” (1943)⁴. Hoje, entrando na segunda década do século XXI, permanece a urgência de desacomodar referências, hierarquias e velhas lógicas, reforçando imaginários que impulsionem práticas transformadoras.

Criação artística

A arte nos desacomoda de visões desgastadas, nos provoca a construções mais dialógicas e afetivas, nos impulsiona a imaginar outras realidades possíveis, em invenções que operam a partir do real e refletem questões da vida mesma, ao mesmo tempo que ampliam os limites do que está dado. E toda estética propõe uma ética, um modo de posicionar-se diante do outro.

Em contraponto aos atuais discursos de desvalorização e descrédito da arte e da educação, é preciso fortalecer o imaginário da criação artística como atividade humana compartilhada, acessível, que pode ser produzida por todos os grupos sociais. Além dos centros urbanos e dos circuitos convencionais de exibição e fruição artística, há arte sendo produzida nas periferias, em centros comunitários, escolas, asilos, prisões, clubes de mães, em pequenas cidades do interior, em todo lugar, de muitas maneiras. Cada uma dessas abundantes produções implica um processo de criação cênica, que envolve

⁴ “Nuestro norte es el sur” (tradução nossa). <https://www.yumpu.com/es/document/read/14652189/nuestro-norte-es-el-sur-joaquin-torres-garcia-uruguay-educa>



grupos, coletivos, colaborações, experiências de relação que compõem microterritórios de sociabilidade e experiência sensível. E, como já disse o artista Tadeuz Kantor (2008), “não é a obra produto que importa, seu aspecto eterno e congelado, mas a atividade mesma de criar” (p.XXXVIII) que produz movimentos no mundo.

Nessa perspectiva, imaginamos a cidade como um grande campo de diversos laboratórios de criação, reunindo diferentes artes e saberes, em organizações transversais, plurais e transdisciplinares. Um vislumbre de uma política cultural que atuaria nesse sentido está registrado no Plano Nacional de Cultura para 2020, lançado em 2011, envolvendo os “sonhos de milhares de brasileiros e brasileiras reunidos em centenas de conferências e fóruns espalhados por todo o país desde 2005” (2011, p.10), como afirmou o então Secretário de Políticas Culturais, Sérgio Mamberti. Em publicação de 2013, o Ministério da Cultura afirma que “imaginar o cenário da Cultura em 2020 é pensar que até lá o povo brasileiro terá maior acesso à cultura e que o país responderá criativamente aos desafios da cultura de nosso tempo” (2013, p.17), destacando uma concepção de cultura que articulava três dimensões: a simbólica, a cidadã e a econômica. Um documento que imagina um outro país, que reconhece, fomenta e celebra uma vida artística intensa e diversa, através de propostas concretas e coragem de sonhar. Infelizmente, esse plano não teve continuidade. Nos últimos anos, e de forma drástica desde 2018, está em curso um desmonte criminoso da cultura e da educação brasileiras, que demandará muito tempo e trabalho para reverter. Ainda assim, a arte segue insistindo na esperança de outros horizontes.

Diversidade

Vivemos com acesso constante a uma massa imensa de informações, marcado pelo encontro e colisão entre culturas, pessoas, pontos de vista, experiências, onde somos constantemente lançados ao desafio do convívio com a diferença. Um mundo que demanda a ampliação das nossas capacidades relacionais, dos nossos modos de conhecimento e percepção.

Em uma rápida olhada em sites de busca, encontramos: diversidade, substantivo feminino que se relaciona a tudo que é diverso, que tem multiplicidade, variedade, pluralidade. Diversidade é também reunião, encontro: não do homogêneo, mas de tudo aquilo que apresenta múltiplos aspectos que se diferenciam entre si, ex.: diversidade cultural, biológica, étnica, linguística, religiosa, etc.

A diversidade é uma noção disseminada em nosso tempo, inclusive já apropriada pelo discurso hegemônico neoliberal, que o esvazia de sentidos transformadores. O exercício da diversidade não é tarefa fácil, como atestam os conflitos gerados em torno

das cotas universitárias, uma das mais importantes políticas afirmativas implementadas no país, que já produziram uma universidade mais colorida e alinhada com os desafios atuais. Considerando os cursos de artes cênicas, a presença de discentes cotistas produziu um conjunto de criações relevantes e afinadas com a cena contemporânea, abordando questões fundamentais da sociedade brasileira como racismo, classismo e homofobia, entre outras mazelas sociais que corroem possibilidades de futuros. Destaca-se uma cena articulada por uma nova geração de intelectuais e artistas negras e negros, dentre os quais citamos alguns exemplos ligados ao Departamento de Arte Dramática (DAD) e ao programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

O Grupo Pretagô é um “quilombo de artistas que pesquisa e promove a representatividade e o protagonismo negro nas artes de cena”⁵, que se estruturou a partir do projeto final da graduação em atuação de Camila Falcão, no DAD, com a montagem de *Qual a Diferença entre o Charme e o Funk?*⁶ (2014), reunindo um grupo de discentes e ex-discentes negros e negras. O trabalho seguinte, ainda vinculado à graduação em Teatro, foi *Afro-me* (2015), desenvolvido e encenado em um bar, expandindo o diálogo com a cidade e ampliando a formação de uma plateia negra, que se vê representada em cena. Hoje, o Pretagô é um dos núcleos de criação cênica mais destacados de Porto Alegre, com outras montagens e projetos culturais em seu repertório, além de constituir uma referência importante para novas gerações de alunos e alunas que também estão questionando a ordem do que está posto e afirmando outras perspectivas. É o caso da equipe envolvida na montagem de *Sobrevivo - antes que o baile acabe*⁷ (2019), um grupo de discentes negros e negras de graduação e pós-graduação que narram suas experiências de corpos pretos em uma sociedade estruturalmente racista, questionando como sobreviver e festejar enquanto pessoas pretas têm seus percursos interrompidos, justamente por serem pretas. Essas criações denunciam o racismo, questionam a branquitude e celebram suas histórias através de uma cultura que carnavaliza, poetiza e reconhece sua ancestralidade.

⁵ <https://www.facebook.com/grupopretago/>

⁶ O espetáculo de 2014 tem no elenco: Bruno Cardoso, Bruno Fernandes, Camila Falcão, Kyky Rodrigues, Laura Lima, Manuela Miranda e Silvana Rodrigues, com a orientação de Celina Alcântara.

⁷ Atuação: Cira Dias, Esly Ramão, Gabriel Farias, Letícia Guimarães, Maya Marqz e Phillipe Coutinho. Direção: Sandino Rafael. Luz: Silvana Rodrigues. Orientação: Celina Alcântara e Patricia Fagundes.



Figura 1 - AfroMe, Grupo Pretagô. Foto: André Olmos, 2016

Em outra frente na necessária luta pela diversidade, o espetáculo *Remontagem – o nosso amor a gente inventa*⁸ (2017), é também um trabalho desenvolvido por descendentes da graduação e da pós-graduação a partir de suas próprias biografias e de outras pessoas da comunidade LGBTQIA+⁹. Uma criação cênica que fala de amor e resistência, violência e repressão, através da referência a muitas pessoas e suas histórias de dor e de vida, mas também da possibilidade de outras construções sociais.



Figura 2 - Remontagem - o nosso amor a gente inventa, Cia. Indeterminada. Foto: Adriana Marchiori, 2017

Pertencemos a um mundo e a um tempo de esgotamento e desigualdade, que demanda transformação de estruturas e concepções, de modos de existir, individual e socialmente. Para tanto, a circulação de outros saberes é uma urgência, saberes distintos ao imaginário colonial, saberes do corpo, do coletivo, da oralidade, da fauna e da flo-

⁸ Atuação: André Varela, Di Nardi, Lauro Fagundes e Vigo Cigolini. Direção: Ander Beloto. Orientação: Patrícia Fagundes e Claudia Sachs.

⁹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual, + (inclui outros grupos e variações de sexualidade e gênero).

ra, da escuta, que se compõem de outras subjetividades, epistemologias, cosmovisões.

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. (Kilomba, 2016.p.4)

Como alerta a artista e intelectual Grada Kilomba, o conhecimento e as epistemologias compõem valores que sustentam práticas sociais. Pensando no Brasil, estamos falando de um país com uma cultura violenta que mata 180 pessoas por dia, a maioria delas, pessoas negras (Atlas da violência, 2019). Além desse alto índice de violência, o país lidera o *ranking* de assassinatos de pessoas transgêneras: foram 124 só em 2019, segundo relatório da ANTRA, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2020). Esses números, talvez menores que a realidade (sabemos que muitos são subnotificados), revelam nossa herança escravagista, nossa constituição machista, homofóbica, transfóbica, que alimenta a desigualdade e a violência, que atravança nosso desenvolvimento. E que está em crise. Nessa crise, onde as narrativas estão sendo disputadas com tanto fervor, precisamos atuar com nossas armas, que habitam a pele da educação, da cultura, da arte. Temos séculos de destruição da diversidade das gentes para combater. Contemplar a diversidade como imaginário implica em fortalecer outras lógicas de pensamento e ação, de relações sociais, de estar no mundo.



Figura 3 - Sobrevivo - antes que o baile acabe, Foto: Diogo Vaz, 2019



Feminismos

Os feminismos sugerem um olhar atento no tempo e no espaço. Provocam o questionamento de narrativas que excluíram as mulheres e convida à procura e visibilidade das mesmas, incentiva mulheres na articulação de suas próprias redes, fomenta a se inspirarem em outras e terem orgulho de si. Os feminismos esperançam um mundo mais justo, que abrigue a igualdade de gênero; onde haja espaço para a diferença e a liberdade, o que inclui independência econômica e intelectual, por exemplo. Neste momento, entre diversas conquistas e tantas a serem alcançadas, as mulheres ainda lutam por visibilidade e ampliação de seus direitos, sendo um deles o direito à própria vida, constantemente ameaçada pela violência patriarcal. Contra um imaginário ainda vigente que naturaliza o projeto de subalternização e controle do gênero categorizado como “feminino”, mulheres seguem constituindo campos feministas do conhecimento, ampliado em diversas áreas do saber, dentre as quais o teatro faz parte.

Segundo Luciana Lyra (2017), os espaços acadêmicos foram inaugurados sobre princípios patriarcais e, por consequência, contribuíram na consolidação da invisibilidade e não pertencimento das mulheres. No entanto, destaca que “nos últimos vinte anos, vem se desvelando a notória e decisiva contribuição de várias pesquisadoras, entre professoras e alunas, em contexto internacional, e em específico no caso brasileiro” (p.3). A história do teatro também é narrada a partir da perspectiva de homens brancos europeus, de modo que a narrativa oficial do nosso campo é predominantemente uma história de sucessos e realizações de homens, apresentada como universal e única. Não é que as mulheres não existiram ou que não fizeram importantes contribuições ao teatro, mas quem ao longo do percurso histórico teve mais acesso ao mundo, à educação, ao poder da escrita, de falar de si, escrever sobre si? A resposta é evidente. E às mulheres foi dado o lugar do privado, da esfera doméstica e do apagamento.

O teatro oferece diversas propostas no horizonte dos feminismos, como encenações que contam histórias de mulheres de diferentes tempos, denunciando violências e trazendo à tona questões específicas de mulheres trans, negras e indígenas. O espetáculo *Mulheragem*¹⁰ (2017), da Cia. Dramática (Porto Alegre), por exemplo, se faz de narrativas de mulheres, reunindo várias artistas que apresentam cenas curtas difundindo a memória de mulheres na história e denunciando violências cometidas contra elas.

¹⁰ Equipe: Catharina Conte, Daniele Zill, Guadalupe Casal, Iassanã Martins, Juçara Gaspar, Juliana Kersting, Juliana Wolkmer, Manuela Miranda e Silvana Rodrigues. <https://www.facebook.com/mulheragemm/>.

A cada 3 horas uma mulher é vítima de estupro. A cada hora e meia uma mulher é assassinada. No Brasil, mais de 4 mil mulheres são mortas por ano, vítimas de femicídio. Nós gostaríamos de dar conta de falar da história de todas essas mulheres,- mas são muitas, milhares. Mesmo com toda essa violência, uma delas nos inspira a seguir adiante... Agredida, ferida, eletrocutada, baleada, paraplégica. Maria, Maria que agora é lei. Lei nº 11.340. Lei Maria da Penha! (Martins, 20017, pág. 115) - Trecho do roteiro de *Todas Nós* apresentado em *Mulheragem*.


Algumas das cenas apresentadas surgiram no âmbito acadêmico, em trabalhos de graduação ou mestrado, pois a maioria das artistas são pesquisadoras vinculadas a cursos universitários de teatro ou artes cênicas. Artistas e pesquisadoras têm se preocupado em estudar e registrar histórias de mulheres, visibilizando e tecendo outras narrativas, que passem a compor o que chamamos História. Mulheres que se propõem a pensar o teatro a partir dos feminismos¹¹, propondo rupturas epistemológicas, criativas, sociais. Investindo em outros imaginários.



Figura 4 - Mulheragem, A Cia. Dramática, Foto: Adriana Marchiori, 2018

Outra ação possível, já em desenvolvimento, é a luta pela ampliação do mercado de trabalho para mulheres artistas inseridas nas mais variadas funções: atrizes, encenadoras, iluminadoras, produtoras, figurinistas, sonoplastas, cenógrafas, entre outras. Mulheres que têm criado redes de apoio entre as próprias trabalhadoras, abrindo espaços de reconhecimento e formando equipes de trabalho majoritariamente femini-

¹¹ Um exemplo desse material pode ser encontrado no dossiê temático *Teatros Feministas: Lutas e Conquistas* da Revista *Urdimento* (2018), além de dissertações e teses em diversos cursos de pós-graduação em Artes Cênicas espalhados pelo país.



na. *Mulheres na Luz*¹²(2020), por exemplo, é um grupo de iluminadoras de todo Brasil, que compartilha saberes e referências fortalecendo e ampliando as possibilidades de trabalho destas profissionais.

Tais práticas visam contribuir diretamente para transformações estruturais que vislumbram maior qualidade de vida para toda a sociedade. Pois os feminismos vislumbram outras perspectivas, imaginam outras realidades e modos de relações sociais, que possam conviver com a diferença, como convocou a feminista negra Audre Lorde:

O futuro de nossa terra talvez dependa da capacidade de todas as mulheres em identificar e desenvolver novas definições de poder e novos modelos de convivência com a diferença. As velhas definições não serviram pra nós nem pra terra que nos sustenta. (...). Mudar significa crescer, e crescer pode ser doloroso. Mas aperfeiçoamos nossa identidade expondo o eu no trabalho e na luta ao lado daqueles que definimos como diferentes de nós, embora compartilhando os mesmos objetivos. Tanto para mulheres negras como para brancas, velhas e jovens, lésbicas e heterossexuais, isso pode significar novos caminhos para nossa sobrevivência. (Lorde, 2019, p. 247-248)

Ao contarem, estudarem e compartilharem suas histórias, as mulheres desenvolvem e fortificam sua própria autonomia e pertencimento no campo social e político, em territórios de resistência, luta e esperança que buscam “além da história por um novo e mais possível encontro” (Lorde, 2019, p.248). Os “nomes de mulheres e suas ações, perdidos no esquecimento, escondidos nos corredores sombrios da história explodem hoje em toda parte, em todos os domínios” (Swain, 2013, p. 6). Para nós, os feminismos são “o desvelar da história do possível” (Swain, 2013, p.7).

Redes

Vivemos em rede, quer queiramos, quer não, como nos ensinam as tramas do capitalismo global, demonstrando que nem toda associação é benéfica, já que podemos ser peixes na rede. De qualquer modo, a imagem de *rede* atravessa o tempo que vivemos, desde a neurociência até às redes sociais, incluindo a física quântica, a arte, a filosofia, a biologia autopoética dos chilenos Maturana e Varela (1996), entre tantos outros campos que evocam relações e conexões. Tudo que existe, das moléculas às baleias, dos átomos às galáxias, tudo está em relação, tanto para nosso desespero como para nossa redenção. Se não podemos escapar às tramas relacionais que definem a condição humana, urge potencializar redes e alianças que nos fortaleçam, especialmente em nossos distópicos tempos.

Em uma de suas obras mais recentes (lançada nos Estados Unidos em 2015), a


¹² Grupo de Whatsapp com 164 iluminadoras do país com as mais variadas experiências no campo, das que estão há muitos anos desde as que estão iniciando na função.

filósofa Judith Butler (2018) propõe a noção de corpos em aliança para indicar possibilidades de resistência frente à destruição de tantas estruturas sociais promovida pelo neoliberalismo, que arquiteta a distribuição desigual de precariedade entre a população, atribuindo a certos grupos a categoria de descartáveis:

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, os não brancos, as minorias religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade – na verdade atravessa estas categorias e produz alianças potenciais [...]. (Butler, 2018, p. 65)

A precariedade é uma condição humana – morreremos todos, nossos corpos são vulneráveis –, mas a injusta e cruel distribuição desta precariedade induzida é um projeto que precisa ser combatido, precisamente através dessas alianças potenciais entre os grupos considerados “dispensáveis”. A autora insiste na condição de interdependência que nos caracteriza, posto que “a ação humana depende de todos os tipos de apoio – ela é uma ação apoiada” (p.81); “somos seres sociais e corporificados, vulneráveis e passionais” (p.132). Desenvolvendo essas premissas, Butler desconstrói o mito do indivíduo empreendedor de si mesmo, parte de uma nociva construção moral que atribui às pessoas uma “forma de responsabilidade individualizadora e enlouquecedora” (p.28), pois é impossível lograr conquistas individuais em um contexto que inviabiliza as condições básicas da própria sobrevivência. Contra essa política, Butler defende a necessidade de alianças, em ações coletivas e corpóreas dos grupos excluídos e precarizados, em prol de uma sociedade mais justa, que assuma a responsabilidade por condições de vida igualitárias entre todas as pessoas.

Nesse desafio de compor alianças que articulem modos de resistência às políticas excludentes do poder, o campo das artes cênicas pode colaborar através de seus imaginários de encontro e colaboração, que se concretizam através da própria experiência artística. Uma lógica relacional é potencializada em processos de criação cênica, tanto no período de ensaios como em apresentações. Na medida que estimula, compõe e demanda espaços de relação e convívio, entre corpos, pensamentos, subjetividades e contextos, a prática cênica oferece procedimentos e perspectivas relevantes para possíveis políticas de proximidade e cooperação. A cena instaura microterritórios de sociabilidade, zonas contaminantes permeadas por potencial transformador, interstícios temporários onde a experiência e o vislumbre de outras realidades é possível. Pensamos que uma das principais técnicas do fazer cênico é essa capacidade de relacionar-se como mundo e com o outro, uma habilidade necessária na articulação de redes, alianças e coligações que se disponham a “lutar por modos de vida nos quais atos performativos lutem contra a condição precária, uma luta que busca descortinar um futuro no qual possamos viver



novos modos sociais de existência” (Butler, 2008, p. 66). Redes que nos ajudem a imaginar outras formas de sociedade e bem viver compartilhado.

Festividade

A festa é nossa imagem contra a rigidez e a aridez social, contra o individualismo e o egoísmo diariamente fomentado em cada um de nós. É a celebração do coletivo, do corpo, da alegria, do prazer, da rebeldia, do excesso, abrindo espaços nos interstícios do poder, aproveitando as frestas para fazer a festa que afirma existências excluídas das narrativas hegemônicas. Um modo de suspensão das normas sociais, um tempo de ruptura do cotidiano e imersão no coletivo, de experiência corpórea que subverte a desesperança, a tristeza e o desânimo programado. Conforme noção articulada na tese *La Ética de La Festividad en la Creación Escénica* (Fagundes, 2010), a festividade é um elemento humano fundamental, um modo de ação, criação, sensibilidade e disposição no espaço-tempo que admite a diferença e a possibilidade de dançar no caos, que celebra o prazer no encontro com o outro e com o mundo — o prazer como vetor de resistência que cria linhas de fuga; a festa como forma de reinventar o mundo.

Bertold Brecht (1964), artista cênico que entreteceu teatro e política, arte popular e reflexão, defendia que “nada necessita menos justificativa que o prazer”¹³ (1964, p.181). O prazer, essa força vital que nos impulsiona a lutar pela vida, pelo bom da vida, pelo bom que pode ser. Prazer do corpo, do encontro, da fricção, da criação, da descoberta - corpos vibrantes de prazer e alegria são corpos insubmissos, desejanter. O escritor uruguaio Mario Benedetti¹⁴ nos conclama a defender a alegria como uma trincheira – porque não é uma escolha fácil, o prazer. Segundo o filósofo Paul B. Preciado (2008), somos condicionados a buscar o prazer, mas nunca a satisfazê-lo, em ciclos contínuos de excitação-frustração que nos mantém sempre atrás de algo que não nos satisfaz, posto que o objetivo do sistema farmacopornográfico que rege a sociedade contemporânea “não é a produção do prazer, e sim o controle, através da gestão do circuito excitação-frustração, de subjetividades políticas”¹⁵ (2008, p.207). Ou seja, busca-se um estrito controle tecnobiopolítico sobre os corpos e suas possibilidades.

[...]na era farmacopornográfica não é o hedonismo, a realização o prazer sensível, o princípio; que rege a vida dos corpos e o funcionamento dos povos, e sim a ética pós-cristiana-liberal-punk cujo princípio é reproduzir compulsiva-

¹³ Nothing needs less justification than pleasure (tradução nossa).

¹⁴ No poema: *Defesa da Alegria*.

¹⁵ “no es la producción del placer, sino el control a través de la gestión del circuito excitación-frustración de subjetividades políticas” (tradução nossa).

mente o ciclo excitação–frustração até a destruição total do sistema¹⁶. (Pre-
ciado, 2008, p.189)

Nessa “ética” destruidora, a culpa exerce um papel importante, que alimenta certa ideologia do sacrifício e do sofrimento: é preciso padecer para merecer o paraíso. Assim, manter o prazer e a alegria na existência nossa de cada dia é um desafio imenso, uma aventura de rebeldia. A transgressão festiva, o corpo, o prazer e o encontro levam em si ameaças de desestabilização e subversão das lógicas tristes do poder, constituem linhas de fuga com o potencial de fertilizar uma época que clama por vias de conexões entre as pessoas, culturas, pensamentos, práticas.

O imaginário da festividade assume uma lógica de multiplicidade, complexa e paradoxal, onde o lúdico não exclui o sério, o prazer não exclui a luta, o eu não exclui o tu ou o nós, a risada não exclui o pranto, afinal, já cantava Caetano que “o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor, o grande poder transformador”¹⁷. ... E o escritor Octavio Paz nos lembra que “não há nada mais alegre que uma festa mexicana, mas também não há nada mais triste. A noite de festa é também noite de luto”¹⁸ (Paz, 1998, p.188). A festa é uma estratégia de negociar com a morte, abraçando a sabedoria popular que “sabe, com um saber incorporado, que mais além ou mais aquém das convicções, dos projetos de todo tipo, [...], está a vida e sua inesgotável riqueza. A vida sem propósito nem emprego, a vida nada mais”¹⁹, como reflexiona o sociólogo Michel Maffesoli (2004, p.30-31).


É possível que tal noção de celebração e encontros possa parecer ingênua. No entanto, o que nos resta além de esperar, se já habitamos este sangrento mundo em ruínas? Não é mais tempo de ilusões, e sim de invenções e imaginações. Nos cabe perceber os interstícios, as frestas que podem permitir a experiência de outras realidades, os vazios que nos convidam à criação, a vitalidade que insiste em resistir à morte, as tentativas que se esboçam em tantos territórios de resistência. Nos cabe a luta pelo prazer, a capacidade de rir, a afirmação da vida, o encontro, a resistência festiva. Nesse movimento, a arte pode exercer um papel importante, compondo com corpos, sentidos, desejos, sensibilidades, encontros. E o teatro, essa arte efêmera que só existe em um

¹⁶ “[...] en la era farmacopornográfica no es el hedonismo, la consecución del placer sensible, el principio que rige la vida de los cuerpos y el funcionamiento de los pueblos, sino la ética post-cristiana-liberal-punk cuyo principio es reproducir compulsivamente el ciclo excitación-frustración hasta la destrucción total del sistema”. (tradução nossa).

¹⁷ *Desde que o Samba é Samba*, de Caetano Veloso.

¹⁸ “no hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo” (tradução nossa).

¹⁹ “sabe, con un saber incorporado, que más allá o más acá de las convicciones, de los proyectos de todo tipo, [...], está la vida y su inagotable riqueza, la vida sin finalidad ni empleo, la vida nada más” (tradução nossa)..



tempo espaço compartilhado de mortalidade, arte corpórea e relacional, que acontece sempre no entre, pode nos ajudar a fazer festas em fronteiras e colapsar dicotomias. Afinal, o teatro é uma festa.

Amor

Em *A árvore do conhecimento* (1995)²⁰, os biólogos Maturana e Varela apresentam um estudo sobre o processo cognitivo humano, refletindo sobre como conhecemos e suas implicações nas estruturas sociais, lembrando que nós construímos o mundo que nos constrói. Nessa obra referencial, afirmam o “amor como fundamento biológico do social”:

[...] como seres humanos, só temos o mundo que criamos com outros. A esse ato de ampliar nosso domínio cognitivo reflexivo, que sempre implica uma experiência nova, só podemos chegar pelo raciocínio motivado pelo encontro com o outro, pela possibilidade de olhar o outro como um igual, num ato que habitualmente chamamos de amor - ou, se não quisermos usar uma palavra tão forte, a aceitação do outro ao nosso lado na convivência. Esse é o fundamento biológico do fenômeno social: sem amor, sem a aceitação do outro ao nosso lado, não há socialização, e sem socialização não há humanidade. (...) Descartar o amor como fundamento biológico do social, assim como as implicações éticas do amor, seria negar tudo o que nossa história de seres vivos, de mais de três bilhões e meio de idade, nos legou. (Maturana; Varela, 1995, p.264-265)

O amor é aqui definido como “aceitação do outro” no convívio. A atriz e pesquisadora Mirna Spritzer (2010) fala do amor como capacidade de escuta do outro, pensando nas teias relacionais da criação cênica. Aceitar, escutar, socializar – o amor como uma abertura ao que está além de mim. Para Butler (2018), a vulnerabilidade é uma característica da experiência humana que “pode ser uma função da abertura, ou seja, de estar aberto a um mundo que não é completamente conhecido ou previsível” (p.163). A vulnerabilidade destaca nossa dependência dos outros e de “um mundo sustentado e sustentável” (p.164). Pensando em uma ética da convivência, a autora afirma que o “eu se desfaz na relação ética com o você, o que significa que existe um modo específico de ser despossuído que torna a relação ética possível” (p.122). Possuir a si mesmo com muita rigidez inviabiliza a relação ética, que demanda “abrir mão de uma perspectiva egológica” (p.122).

Em tempos de ódio, o amor assumido como fundamento social e humano, como abertura, escuta, flexibilidade e disposição, pode constituir um imaginário que contrapõe a lógica patriarcal que relega a subjetividade e o afeto à esfera do menos importante. Mas sabemos que “não existem discursos neutros” (Kilomba, 2016, p.7) e a epistemolo-

²⁰ Lançado pela primeira vez em 1987 em edição pública

gia hegemônica muitas vezes revela “interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal” (p.4). O imaginário do amor como prática e fundamento social pressupõe epistemologias que incluam o afeto, um tipo de pensamento entretecido à experiência, aos sentidos, ao corpo; conceitos inscritos na pele, na busca de uma “razão sensível”, “um saber erótico que ama aquilo que descreve” (Mafessoli, 1997, p.16).

Um imaginário amoroso é portanto fundamental, tanto para criar em colaboração como para a vida em sociedade, marcando uma demanda ética de escuta e convívio com a alteridade. Nossas redes afetivas são modos de vida e experiências socioculturais, e se inscrevem nas narrativas do tempo. O imaginário do amor se relaciona à rede, mas vai além, pois coloca em pauta a emoção e o afeto, a experiência subjetiva e ética, poética, entendendo a poesia como modo de conhecimento: “Se poesia constituir uma visão alternativa do mundo, e não apenas uma forma de arte, então ela terá poderes para enfrentar este mundo”, nos diz o escritor e biólogo Mia Couto²¹ (2020). Pensamos que, tanto como visão alternativa como forma de arte (e a arte é uma visão de mundo), a poesia e o amor podem ser recursos decisivos nas lutas travadas na arena social contemporânea, armas que nascem e operam de uma forma distinta ao que desejamos combater. A escritora feminista Audre Lorde (2019), refletindo sobre as transformações necessárias em nós mesmas para viabilizar transformações sociais que nos distanciem de valores racistas, machistas, classistas, homofóbicos, já alertava em 1980 que “as ferramentas do senhor jamais desmontarão a casa do senhor” (2019, p. 248). Assim, combater na guerra que se desenvolve em nosso tempo pode exigir outras estratégias, outras lógicas e armas que desmontem a belicosidade fálica, violenta e consumista do poder instituído. Poderíamos imaginar: lógicas mais amorosas.

O amor não é uma coisa que se investe, gasta, capitaliza. O amor é o que escapa, o que se escapa, à bolsa, às capitalizações, a lógica que desaloja famílias na calada da noite. O amor é algo que está além de nós, entre nós, em nós. Que não pertence a ninguém, não é um bem, propriedade, moral, tradição, contenção. Alguma coisa no desejo de voo, no que faz girar e permite que a gente, de alguma forma, ainda esteja aqui. Tem aquela ideia do amor como fundamento biológico do social, aquilo que permite que a gente conviva, lembra? Uma coisa que a gente tem que perceber, cuidar, navegar. Estamos um pouco, um tanto, nos afogando, não estamos? Agora. No nosso naufrágio. E então, o amor como um barco na tempestade. Não uma casa, nem um porto, ou uma estabilidade capitalizada: um barco que navega. Que nos coloca em movimento. Com o outro, para o outro, junto ao outro. (Trecho de Cabaré apresentado pela Cia Rústica, 2017 - texto de Patricia Fagundes).

²¹ Entrevista disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/04/22/interna_diversao_arte,846997/poesia-e-boa-aliada-na-era-da-pandemia-avalia-mia-couto.shtml. Acesso em: 30 de outubro de 2020.



Figura 5 - Cabaré do Amor Partido, Cia. Rústica de Teatro, Foto: Adriana Marchiori, 2016

Desenvolvimento

Não há desenvolvimento econômico consistente e sustentável sem investimento em educação e cultura, que estruturam a sociedade em termos de valores, imaginários, práticas sociais, concepções de mundo. Simultaneamente, é importante reconhecer e difundir a relevância econômica das atividades artístico-culturais, inclusive pelas narrativas propagadas nos últimos anos, que retratam artistas como “vagabundos” que se aproveitam do Estado e ganham fortunas ilícitas em editais públicos... A ideia de atores e atrizes como vagabundos e vagabundas, como párias de uma profissão pouco valorizada, não é nova, ao contrário, foi importada da Europa há séculos atrás – Molière era o comediante do rei, mas foi enterrado em vala comum, porque era, afinal, um rele comediante... E atores não podiam ser enterrados em território sagrado, lá na França do século XVII. No Brasil, nos anos da ditadura, artistas de teatro eram obrigados a registrar-se na Polícia Federal, no Departamento de Diversões Públicas, mesmo setor no qual as prostitutas também eram obrigadas a registrar-se, e todos recebiam uma carteirinha de controle.

Dado que essas velhas perspectivas continuam ressoando no país, é preciso difundir informação sobre o trabalho cultural e artístico, fomentar a perspectiva da cultura como agente de desenvolvimento, multiplicar conhecimentos sobre gestão, e autogestão inclusive. Para artistas e agentes da cultura, a apropriação dos meios de produção poderia possibilitar a articulação de outras estratégias de existência e modos de sobrevivência (que não eliminassem a desobediência).

O termo “desenvolvimento” é com frequência citado em campos alheios à cultura

e à arte, como, por exemplo, em setores de *marketing* e programas neoliberais, que acionam um imaginário de boa vida que atrai quem deseja viver bem. Ou seja, é dirigido a todas as pessoas – pois quem deseja viver na penúria? Desde o campo da cultura, poderíamos nos apropriar dessa noção, que nos aproxima das pessoas e seus desejos, da vida. Como perspectiva e imaginário, *desenvolvimento* evoca uma vida com mais suporte, fundamentais para nossa existência, como nos diz Butler: uma vida vivível, com trabalho e renda, casa própria, boa comida na mesa, escola, passeio, condições concretas que viabilizam a existência. Gente é pra brilhar, não é pra morrer de fome, como disse Maiakovski e redisse Caetano.

Segundo o economista Marcio Pochmann, em matéria²² de Marco Weissheimer no site Geledés em 2019, vivemos uma época de profundas mudanças, com a transição de uma sociedade industrial para uma sociedade de serviços, o que envolve modos de trabalho e de vida. Tais mudanças e seus desafios vêm sendo protagonizadas e capitalizadas pela extrema-direita, que tem mostrado “maior facilidade de conversar com o povo do que a esquerda”. Nesse panorama, destaca-se a ascensão das igrejas evangélicas.

Hoje, cerca de 80 milhões de brasileiros frequentam semanalmente assembleias, as assembleias de Deus. Por volta de 2032, os evangélicos já serão maioria no Brasil. A lógica que rege esse fenômeno está mais ligada à subjetividade das pessoas do que à racionalidade. Essas igrejas são espaços de sociabilidade onde as pessoas podem falar sobre seus desejos e anseios. Lá, elas encontram laços de fraternidade e solidariedade. Temos que ter a humildade de reconhecer a nossa defasagem de compreensão dessa realidade (Pochmann, entrevista)

Outro fator para ascensão das igrejas evangélicas, assim como do crime organizado, “deriva de sua capacidade de fornecer respostas de curto prazo aos problemas cotidianos das pessoas, à falta de perspectiva de futuro, especialmente para a juventude pobre das periferias”. Segundo o economista, o discurso dos sindicatos e dos partidos de esquerda não está sintonizado com a nova realidade, assumindo uma “retórica envelhecida”.

Ainda que Pochmann esteja se referindo a outras organizações, pensamos que a questão do discurso distanciado, da necessidade de diálogos, da importância da capacidade de atração e aglutinação, também nos dizem respeito. A criação artística envolve movimentos de abertura ao tempo e ao outro, compondo diálogos. Como estamos presentes na trama social contemporânea? Com quem estamos conversando?

Mesmo que não possa oferecer respostas imediatas, a arte pode agenciar espaços imediatos onde seja possível elaborar perguntas coletivamente, espaços de encon-

²²Disponível em: <https://www.geledes.org.br/pochmann-sociedade-que-deu-origem-ao-pt-nao-existe-mais-estamos-com-um-retorica-envelhecida/>.

tro e de escuta – escuta das pessoas, dos seus desejos, necessidades, aspirações, sonhos, ritmos, movimentos, inquietações. A arte habita, ou pode habitar, tanto imaginários poéticos como o corpo, o cotidiano, as relações sociais, nossa memória, quem somos, quem queremos ser.



Figura 6 - Cidade Proibida, Cia. Rústica de Teatro, Foto: Janine Tomberg, 2018

Antes de finalizar, gostaríamos de visitar essa imagem. É uma praça no centro de Pelotas (RS), no momento da apresentação de um espetáculo. Há muita gente reunida, incluindo vários alunos e alunas da Universidade Federal de Pelotas – os cursos de graduação em Teatro e Dança comemoravam dez anos de existência naquele momento (abril de 2018). O espetáculo é *Cidade Proibida*²³, dirigido por uma docente da UFRGS, com uma equipe de quinze pessoas que envolvia professoras, alunos e alunas do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, além de artistas de Porto Alegre sem vínculo com a universidade, compondo um grupo com diversas trajetórias e formações, em teatro, dança, circo. A apresentação integrava uma turnê contemplada pelo Programa Petrobras Distribuidora de Cultura, um edital público federal de financiamento cultural, com previsão de ações de acessibilidade (Libras e áudio descrição) e formação (oficinas e encontros com grupos). O espetáculo desenvolve a temática da cidade como lugar de convívio e afeto, celebrando a diversidade e a dimensão pública do espaço urbano, criticando políticas de violência, exclusão e privatização. Um evento que busca provocar, a partir da arte, um encontro festivo na cidade, um espaço de afeto e imaginação de outras realidades, um interstício de reflexão compartilhada que se relaciona aos imaginários evocados.

Tais imaginários se propõem como fios de um mesmo tecido, se relacionam, se atravessam, se justapõem e dialogam. São uma trama. Criar em redes amorosas e fes-

²³ Atuação: Di Nardi, Rodrigo Shalako, Mirna Spritzer, Heinz Limaverde, Lisandro Belotto, Camila Falcao, Gabriela Chultz, Priscilla Colombi, Suzi Weber, Roberta Alfaya, Gabriela Chultz, Laura Backes. Vídeo: Mauricio Casiraghi. Som: André Varella. Direção: Patricia Fagundes.

tivas que contemplem nossa bonita diversidade e agenciem desenvolvimento sustentável. Desenvolver redes de criação diversas e distintas à lógica da desigualdade. Formar alianças festivas, desenvolver lógicas feministas e afirmar a diversidade. Fomentar imaginários que nos levem além e nos permitam vislumbrar em frestas e interstícios outras possibilidades culturais e sociais, mais justas e amorosas. Que o amor e a arte nos ajudem a atravessar as tempestades. Sem esquecer da nossa fúria e da nossa festa, entendendo a festa como uma ética, um modo uma forma de negociar com a morte e reinventar o mundo.



Referências

ANTRA. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019** / Bruna G. Benevides, Sayonara Naider Bonfim Nogueira (Orgs). – São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2020. Disponível Em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.

BRASIL. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. MINC, 2011. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2013/12/As-metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura_3%C2%AA-ed_espelhado_3.pdf. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

_____. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. MINC, 2013. Acesso em: <https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICNCultura/metaspdo-plano-nacional-de-cultura.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

BRECHT, Bertold. **Brecht on Theatre**. Edited and translated by Jonh Willett. Londres: Methuen, 1964.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CIDADANIA, 23. **Atlas da Violência**. Junho de 2019. Disponível em: <https://cidadania23.org.br/2019/06/05/atlas-da-violencia-pais-tem-180-homicidios-por-dia-e-75-das-vitimas-sao-negras/>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.

FAGUNDES, Patricia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica**. Madrid:Universidad Carlos III de Madrid, 2010. Tese– Universidad Carlos III de Madrid, Doutorado em Humanidades – Ciencias del Espectáculo.

FREIRE, Paulo, 1921 – **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARCIA, Joaquin Torres. **America invertida**. Tinta sobre papel, 22 x 16cm. Montevideo, Uruguai, 1943.

KANTOR, Tadeusz. (1977) **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de**

Grada Kilomba. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-atransgredir.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. Em HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista. Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LYRA, Luciana - Editorial - O Motim. **Cartografando Rastros e Vestígios de Pesquisas Tramadas por Mulheres nas Artes da Cena**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 3-7, jan.-Jun./2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio de la Razón Sensible**. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. (2000) **El Tiempo de las Tribus**. México DF: Siglo XXI, 2004.

MARCONDES, Marina. **O imaginário infantil como trabalho em processo**. Revista Childhood & Philosophy, Rio de Janeiro, v.6, n. 12, p. 281- 295, jul./dez. 2010.

MARTINS, Iassanã. **Todas Nós: Práticas de intimidade e atuação cênica**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Orientação: Patricia Fagundes. 2017.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy II, 1995.


PAZ, Octavio. (1950) **El Laberinto de la Soledad**. Madrid: Cátedra, 1998

PINO, Angel. **A produção imaginária e a formação do sentido estético**. Reflexões úteis para uma educação humana. Pro-Posições, Campinas, v. 17, n. 2 (50), p. 47-69, maio/ago - 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. Abrace: 2010.

SWAIN, Tania. **Você disse imaginário?** (1994). Disponível em: <http://www.tanianavaroswain.com.br/chapitres/bresil/vc%20disse%20imaginario.htm>. Acesso em: 21 de outubro de 2020.



____. É simples apagar as mulheres da memória social: “o homem universal”. 2013. Disponível em: <http://www.tanianavarrosvain.com.br/brasil/foucault2013.htm>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

URDIMENTO. **Teatros Feministas: Lutas e Conquistas**. N.33, v.3, dezembro de 2018. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/573> . Acesso em: 20 de outubro de 2020.



Para citar este artigo

FAGUNDES, Patrícia, MARTINS, Iassanã. Imaginários para nosso tempo. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 5. p. 90-112.



RELAÇÕES

INTEGRADAS:

Os quatro grandes temas do sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF)

Flavia Pilla do Valle¹

¹ Flavia Pilla do Valle é Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Dança pela New York University (NYU) e Especialista em Análise do Movimento Corporal pelo Laban Institute of Movement Studies (LIMS). É professora da Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, RS.



Contexto do momento

Trabalhar com dança e artes cênicas em geral foi sempre trabalhar entre a teoria-prática. Estudei num tempo em que essa dicotomia, a de teoria *versus* prática, era discutida e amplamente recriminada. Essa divisão, para mim, nunca foi viável. Em parte porque, na dança, falar de uma teoria é falar sobre uma prática, e é a partir da prática que minhas questões teóricas emergem. Há também o fato de eu ter começado a dançar cedo e, já na juventude, antes mesmo de entrar na universidade, ter começado a dar aulas. Portanto, para mim, além de ser bailarina, ser professora paralelamente à graduação fez as questões da realidade dessas práticas serem associadas desde cedo aos estudos das disciplinas da minha formação. Minha função como pesquisadora surge ao longo dessas experiências, e emerge desse contexto do fazer-pensar.

Com o passar dos anos, ficou claro que a educação era a minha área de atuação mais forte. Digo educação pois eu me proponho a ensinar sobre temas diversos na graduação e pós-graduação, todavia sempre no papel de professora-artista. Por vezes, trabalho como professora para uma aula de dança mais “frente ao espelho”; por vezes, sou uma professora mais voltada ao processo criativo e, por vezes também, preciso ser a professora que ensina a ensinar através do trabalho com didáticas e estágios. Nos últimos anos, envolvi-me em projetos que me aproximaram ainda mais da docência, como o Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e a Residência Pedagógica (RP) da CAPES.

No momento atual, entretanto, um novo desafio se colocou aos professores. Com a pandemia da Covid-19, o Ensino Remoto Emergencial (ERE) demandou a apropriação de novas ferramentas, e, para mim, mais do que tudo, exigiu uma reflexão profunda sobre “o que” e “como” devo ensinar e organizar meus encontros síncronos e assíncronos para que os alunos recebam um trabalho de qualidade. Envolvi-me nesse novo desafio e tiro dele já diversos aprendizados, isto é, além da autoavaliação das minhas disciplinas (a reflexão da qual falei), cerquei-me de cursos, textos e tutoriais sobre as ferramentas digitais, cuja tecnologia veio deixar suas marcas.

Como falei anteriormente, a dicotomia teoria-prática não faz sentido para mim, pois considero todas as minhas aulas teórico-práticas. Para elucidar o leitor, esclareço que, quando falo de prática, significa que estou falando de movimento corporal, ação do corpo, corpo disponível se movendo, apropriação de conhecimento no fazer. Os estudos teóricos são mais reflexivos, verbais ou escritos, envolvem leituras e também a apropriação do conhecimento já acumulado pelas diversas culturas. Esses estudos teóricos

também acontecem no corpo, mas não demandam tanto do seu movimento. Reforço novamente que essa separação é mais *pro forma*. Assim, questões me foram colocadas: como reorganizar os conhecimentos por meio de ferramentas virtuais de uma forma dinâmica, que dessem conta dessa prática?

Meu texto, então, parte de uma necessidade da prática, em que a problemática “[...] diz respeito basicamente às questões do cotidiano [...]” (Fazenda, 1992, p. 79) na qual me vi obrigada a organizar meus ensinamentos orais e corporais de uma forma coerente para uma ferramenta virtual. Como expor os conhecimentos de forma clara e direta? Como prender a atenção dos alunos? O que é realmente importante nessa disciplina? Além dessas preocupações, ainda deve-se considerar que muitos alunos já estão estressados com a situação atual (econômica, familiar, de saúde, de restrição social, etc.) e sobrecarregados com esses novos modos de aprender. A seguir, relato um trabalho que partiu dessa demanda e desse processo de reflexão.

O assunto dos Grandes Temas, que numa disciplina presencial atravessa mais de uma aula em diferentes momentos, nesse momento demandou de mim que eu o tratasse de uma forma mais pontual. Esse assunto tomou o espaço de um encontro, e foi organizado numa vídeo-aula para o ERE. Todo esse movimento requereu outra forma de organização e gerou este texto. Aqui, além de organizar, por meio da escrita, os conhecimentos sobre os Quatro Grandes Temas do Sistema LMA/BF, articulo-os com experiências da graduação e pós-graduação. Essas experiências são o entendimento dos alunos a partir de diálogos em sala de aula e consequentes registros em cartazes, além de registros colhidos a partir de um exercício de análise de uma sequência coreográfica individual, no período entre 2017 e 2019. A questão decisiva seria: como os alunos relacionam os Quatro Grandes Temas do Sistema LMA/BF com seu contexto de vida? Este texto é uma exposição desses Quatro Grandes Temas articulada a uma análise dos registros escritos dos alunos sobre o assunto.



Figura 1 – Cartaz dividido em quatro quadrantes, com múltiplos papéis coloridos e preenchidos à caneta em cada setor. Fonte: Registro do semestre 2019/1.

Contexto da ação

Rudolf Laban (1879-1958) foi um estudioso do movimento corporal que deixou um grande legado para além da área das artes cênicas, isso é, para qualquer área que se interessa pelo movimento do corpo. Ele foi o fundador de diversas escolas na Europa, centros cujos diretores foram alguns de seus mais fiéis colaboradores. Nos Estados Unidos, Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi uma das pessoas responsáveis pela disseminação desses conhecimentos. Com o tempo, ela funda, em 1978, a escola *Laban Institute of Movement Studies* (LIMS), em Nova Iorque, e, após sua morte, seu nome é adicionado ao título da escola e na identificação desses conhecimentos. Essa alteração reconhece a grande contribuição de Bartenieff, que desenvolveu uma gama de estudos conhecidos como Fundamentos de Bartenieff. Assim, neste trabalho, uso o termo *Laban Movement Analysis / Bartenieff Fundamentals* ou LMA/BF para referir-me ao material.

Dada a relevância desses saberes, as graduações em dança têm destinado disciplinas inteiras ou parte de diversas disciplinas para tratar desse assunto. As razões são diversas e se entrecruzam. Elenco aqui algumas. Como bailarino, é importante conhecer as possibilidades do movimento como um todo; reconhecer suas preferências de movimento dentro desse todo; ter uma linguagem mais clara para falar do movimento; ter ferramentas para melhorar sua atuação; e, por fim, aumentando a experiência do corpo, adquirir novas posturas, novos sentimentos e, quiçá, novas formas de pensar. Como professora, destaco a possibilidade de ter maior consciência das suas escolhas de movimento ao ensinar. Destaco também o saber se comunicar com o aluno através de um

vocabulário mais rico; saber ensinar de outras formas, com outras dicas e por outros meios para um movimento mais eficiente; ensinar o aluno a se comunicar com uma linguagem clara, além de ser capaz de reproduzi-la; e, também, poder ver as preferências de movimento (ou vícios de movimento) do aluno para modificar ou ampliar a gama de seu movimento corporal. Como coreógrafo ou diretor, além do que já foi citado, o Sistema LMA/BF auxilia a afinar a percepção e a comunicação das ideias. Vale lembrar que, se dança é a expressão do corpo, estudar a linguagem não verbal do corpo é de extrema valia. Esse conhecimento, portanto, tem sido tratado diretamente nas disciplinas de Análise do Movimento I e Análise do Movimento II, do currículo da Licenciatura em Dança, e na disciplina Estudos do Movimento Corporal, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

De forma superficial, podemos dizer que o Sistema LMA/BF é um sistema que consiste na observação, análise e descrição do movimento humano de forma geral ou metódica. Ele envolve quatro categorias interligadas, que são: Corpo, Espaço, Forma e Esforço². Os Quatro Grandes Temas, entretanto, não se inserem em nenhuma dessas categorias, e, sim, atravessam o sistema como uma filosofia.

Grandes Temas

Os Quatro Grandes Temas do Sistema LMA/BF são Interior-Exterior, Mobilidade-Estabilidade, Função-Expressão e Exaurição-Recuperação³. São compostas por palavras opostas, como se procurássemos o antônimo de uma palavra em um dicionário. Peggy Hackney, aluna de Bartenieff, chama isso de polaridades, e destaca que “[...] muito da educação escolar que nós recebemos está baseada em ver como se existissem apenas duas escolhas para resolvê-los. Nós somos encorajados a ‘tomar partidos’ e aprender a sustentar nossa opinião” (Hackney, 2008, p. 79). Falamos então das dicotomias tão presentes na nossa cultura, como teoria-prática, certo-errado, esquerda-direita, hereditário-cultural, verdade-mentira ou, mesmo, concreto-abstrato. No sistema LMA/BF, somos convidados a integrar esses conceitos.

A palavra integração, ou conectividade, vai ser chave nesses conceitos dos temas do movimento e, por isso, é representada por uma fita ou banda de Moebius. A fita ou banda de Moebius foi criada em 1858 pelo matemático e astrônomo alemão de mesmo nome. Essa fita está torcida em forma de elo, e sua representação mais comum é o sím-

² As quatro categorias do sistema são normalmente escritas com letra maiúscula. Vale lembrar também que a categoria Esforço tem diversas traduções, e dentre elas, também é muito utilizado o termo Expressividade.

³ Algumas pessoas usam termos similares como Interno e Externo, Labilidade e Estabilidade, Esforço e Recuperação, além da Função e Expressão. Aqui se está dando preferência ao termo Exaurição para Esforço (e Recuperação), para não confundir com a categoria do Esforço ou Expressividade.

bolo do infinito. Isso porque se você a percorrer pelo lado de fora, ao completar a volta, estaria no lado de dentro. Ou, ainda, caso comece a percorrê-la pelo lado interno, logo estaria a percorrê-la pelo lado externo, e assim por diante.



Figura 2 - uma fita multicolorida com uma ondulação em seu centro de modo a representar o símbolo matemático para infinito (um oito deitado). Fonte: Registro de Patricia Boeira – semestre 2020/1.

Hackney expõe que não há problema em usar os termos, sejam os Grandes Temas ou outros, em suas oposições. Conhecer seu argumento, de certa forma, incentiva-me a não ser tão receosa quando uso teoria ou prática, isso porque as noções de integração e conectividade são chaves, mas não nos impedem de usar os termos em suas oposições.

Polaridades estão sempre conosco e os opostos polares nos servem de maneira bastante útil no processo de diferenciação. Num estágio no qual nós precisamos fazer distinções para crescer e progredir, é útil ter definições claras de opostos para nos guiarmos e darmos formas a nossas vidas (Hackney, 2008, p. 79).

A autora destaca, portanto, que os termos esclarecerem a diferenciação, mas pensá-los para além dessas definições estanques também nos proporciona um avanço para um pensamento mais complexo. A diferenciação, assim, é tão interessante quanto a integração.

Outro ponto importante sobre os Quatro Grandes Temas é que, no material de

autoria do próprio Laban, eles não aparecem de forma tão explícita, mas sim diluídos em diversas passagens de seus textos. Isso porque Interior-Exterior, Mobilidade-Estabilidade, Função-Expressão e Exaurição-Recuperação devem ser associados de forma livre por cada sujeito, de acordo com sua situação, seu contexto em cada momento e fase de sua vida. Hackney (2008) vai destacar que a integração dos conceitos é mais do que a soma das suas duas partes, pois envolve a vivência e sabedoria do momento. A relação com os Quatro Grandes Temas está sempre em deslocamento, tal qual o movimento da banda de Moebius.

Interno-Externo

Início buscando algumas passagens no trabalho do próprio Laban que traçam relações com a temática. É possível observar como a polaridade Interno-Externo ou Interior-Exterior atravessa diversas passagens do seu trabalho.

O valor de uma caracterização por intermédio de movimentos de mímica semelhantes à dança reside no evitar-se a simples imitação das peculiaridades dos movimentos *externos*, pois uma imitação desse teor não penetra nos mais remotos recantos do esforço *interior* do homem. Temos necessidade de um símbolo autêntico da visão *interna* que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento. O problema fundamental do teatro é aprender a usar esse tipo de pensamento com o propósito de atingir o domínio do movimento (Laban, 1978, p. 46, ênfase nossa).

Laban observou que as pessoas, mesmo fazendo a mesma atividade, fazem-na de maneiras diferentes. Ao observar trabalhadores em fábricas que desempenhavam a mesma função e o mesmo gesto, notou a diversidade de formas de fazer. A partir disso, desenvolveu a categoria do Esforço ou Expressividade, que lida com o *como* nos movimentos. Ele defendia que o ator-bailarino deveria conhecer as possibilidades de se mover e treiná-las para ter uma performance mais consistente, isso é, para ter o domínio do movimento. Assim, a citação anterior pode ser relacionada à categoria do Esforço, que é o impulso interno que nos move para exercer um movimento que é visível do exterior. Como dito anteriormente, essas relações são diversas ao longo de seus escritos. Na citação abaixo, Laban relaciona o Espaço externo com o Esforço interno, ao qual ele se refere como tensões dinâmicas.

O estudo do movimento lida com a ordem espacial dos caminhos que os membros fizeram na cinesfera, e também com a conexão entre o movimento *externo* e a atitude *interna* do movente. Essa atitude não se manifesta apenas na escolha de um determinado caminho ou emprego de determinado membro, mas também na escolha caracterizada pela escolha de tensões dinâmicas (Laban,

Ciane Fernandes (2002, p. 247) refere-se a essa temática mencionando a relação em movimento “[...] entre o universo interno do indivíduo (corpo, sensações, imagens, experiências, etc.) e o externo (espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc.), em recíproca influência, alteração e redefinição”. De certa forma, vemos aqui a amplitude das possibilidades de relação.

Em sala de aula, houve muitas relações estabelecidas com Externo-Interno, como uma prática que acontecia no início da aula: deitar no chão e sentir seu próprio corpo. Nesse momento, diversas relações com a respiração foram estabelecidas:

O ar EXTERNO que entra no pulmão INTERNO.

Respiração... Inspiração/expiração... Fluxo contínuo da respiração... Dentro/fora.

Respiração... Movimento interno – Externo do ar.

Troca de ar do espaço interno para o externo e do externo para o interno.

A música é uma sonoridade que normalmente está presente nas aulas de dança. No caso do trabalho que desenvolvo nestas disciplinas, elas são mais como um acompanhamento, uma trilha sonora que pode ou não estabelecer um clima favorável à prática corporal. Muitas vezes, iniciávamos a nossa prática na posição deitada, conforme já dito, normalmente de olhos fechados, para sentir a nós mesmos. Ao trazer a atenção para o corpo interior, o externo estava presente:

INTERNO... Percepção do corpo... EXTERNO... Voz... Música...

Voz, músicas e/ou sons externos.

Diálogo música e espaço interno.

Se atentarmos aos registros acima, já observo que o termo espaço interno é trazido pelos alunos, como no terceiro registro, para falar de si e de seu corpo. O espaço interno já é uma subdivisão básica da categoria Espaço, que envolve tanto o espaço interno, quanto o espaço individual em volta do corpo (a cinesfera) e o espaço geral (no

⁴ No original em inglês: The study of movement deals with the spatial order of the paths which the limbs made in the kinesphere, and also with the connection between outer movement and the mover's inner attitude. This attitude is not only shown in the choice of a certain path or the employment of a certain limb, but is also the choice characterized by the choice of dynamic stresses.

caso, o espaço da sala de aula). Essa relação da temática Externo-Interno fica ainda mais explícita no registro:

O espaço interno sempre dá suporte para os espaços externos (tanto a cinesfera quanto o espaço geral/global).

Ampliar a percepção do externo/ arquitetura me afeta.

Permitir que os alunos façam relações pessoais, algumas vezes subjetivas, é uma forma de estimulá-los a pensarem, a arriscarem-se, a dizerem algo talvez ainda não muito claro, mas sim intuitivo. Não há necessidade de achar verdades universais ou fazer uma relação fixa. Os registros do cartaz serviam para desencadear uma tempestade de ideias sem julgamentos. Assim, houve relação com outros aspectos do sistema, como quando o aluno relaciona com o foco ou espaço da categoria Esforço. Houve também relações mais gerais da vida.

Foco direto ou indireto é sempre externo. Sem foco, talvez mais interno.

Instrução/ estímulo/ orientação externa – interpretação/ reelaboração interna – externalização da interpretação interna


Indivíduo- sociedade / individualidade – coletivo

Genética – cultura

Há ainda um relato de aluno que traz sua modalidade de dança específica de prática, a dança de salão. As relações da disciplina com a dança de cada um são muito importantes para que os conhecimentos da universidade não fiquem desconectados do cotidiano dos dançarinos.

Tenho uma relação intensa com o grande tema interno/externo, pois está intensamente intrínseco na minha prática diária de dança de salão. Trabalha diretamente com as questões internas de sensações do meu próprio corpo e do corpo de outra pessoa, sempre levando em consideração a experiência e vivência corporal de ambos, e ao mesmo tempo trabalha com o meio físico externo e as pessoas também presentes no salão.

Laban faz inúmeras relações com a mímica no decorrer do seu trabalho, o que não deixa de ser uma outra prática corporal específica e próxima da dança.



Os movimentos internos do sentimento e do pensamento se refletem nos olhos dos homens, bem como na expressão de seus rostos e mãos. A arte do palco originou-se na mímica, que é a representação de movimentos internos por intermédio de mudanças externas visíveis (Laban, 1978, p. 145).

Estimular os alunos a sentirem-se livres para falar abertamente sobre suas relações com os Grandes Temas tem sido uma prática que tenho procurado desenvolver cada vez mais nos processos das disciplinas. Nem todas as relações foram registradas, porém, aqui busquei trazer algumas produções do período 2017-2019.

Mobilidade-Estabilidade

Ao descrever a escala padrão, notamos que o elemento simples de orientação, as dimensões, parece ter em si certas qualidades de equilíbrio. O movimento contendo tensão dimensional dá, como mencionado acima, uma sensação de estabilidade. Isso significa que as dimensões são usadas principalmente para estabilizar o movimento, conduzindo-o ao repouso relativo, a poses ou pausas. Movimentos que seguem as diagonais espaciais dão, como mencionado também, um sentimento de desequilíbrio crescente, ou de perda de equilíbrio. O equilíbrio é, por assim dizer, dissolvido no fluxo. A mobilidade real é, portanto, quase sempre produzida pelas qualidades diagonais de uma inclinação. Visto que todo movimento é um composto de tendências estabilizadoras e mobilizadoras, e uma vez que nem a estabilidade pura nem a mobilidade pura existem, serão as inclinações defletidas ou mistas as mais aptas a refletir os traçados de matéria viva (Laban, 1966, p. 90, tradução nossa⁵).

Laban criou uma série de sequências de movimento que seguem uma lógica espacial, a qual chamou de escalas. Algumas das escalas mais conhecidas são a escala dimensional e a escala diagonal. A escala dimensional é uma sequência de movimento que percorre a dimensão vertical (cima-baixo), a dimensão horizontal (direita-esquerda) e a dimensão sagital (frente-atrás). Laban se refere a essa escala como escala padrão na citação anterior. Já a escala diagonal percorre as quatro diagonais, que são dadas por um cubo imaginário em volta do corpo, no qual se conectam os vértices opostos, por exemplo, o ponto espacial direita-acima-a frente até esquerda-embaixo-atrás. Tal qual Laban menciona, a escala dimensional tende à estabilidade, enquanto a escala diagonal é uma escala do desequilíbrio e do risco, isto é, o móvel. Entretanto, nenhuma delas

⁵No Original em inglês: In describing the standard scale, we noticed that the simple elements of orientation, the dimensions, seem to have in themselves certain equilibrating qualities. Movements containing dimensional tension give, as mentioned above, a feeling of stability. This means that dimensions are primarily used in stabilising movement, in leading it to relative rest, to poses or pauses. Movements following space diagonals give, as also mentioned, a feeling of growing disequilibrium, or of losing balance. The balance is, so to speak, dissolved in the flow. Real mobility is, therefore, almost always produced by the diagonal qualities of inclination. Since every movement is a composite of stabilizing and mobilizing tendencies, and since neither pure stability nor pure mobility exist, it will be the deflected or mixed inclinations which are the more apt to reflect trace-forms of living matter.

é totalmente móvel ou imóvel, porque a estabilidade e a mobilidade estão em atuação conjunta no movimento. Laban relaciona esse tema ao estudo das escalas, mas não só a ele. Isso porque pensar esses temas opostos em suas conexões é uma filosofia de vida.

A personificação dos objetos, e a crença de vida na natureza inorgânica, têm sua origem na consciência intuitiva da presença universal e absoluta do movimento. Essa visão primitiva é uma confirmação intuitiva da verdade cientificamente comprovada de que o que chamamos de equilíbrio nunca é uma estabilidade completa ou uma paralisação, mas o resultado de duas qualidades contrastantes de mobilidade (Laban, 1966, p. 6, tradução nossa⁶).

Na sala de aula, houve associações em que os alunos não ligaram um exemplo específico ou situação concreta de movimento, mas falaram desse movimento do corpo que pode tomar diversas formas a partir do mencionado:

Usar um segmento como base/suporte (estabilidade) para que outro passe para um estado mais móvel (mobilidade).

Enraizar no chão [para liberar os segmentos do ar].

Houve também associações a essa temática que variaram em torno dos movimentos executados num treinamento corporal. Nesse caso, houve certa especificidade, como no exemplo:


Na [no exercício] dobra da coxa, o lado que move precisa ser liberado pela estabilidade do lado oposto, para que o joelho não caia.

Piruetas: giro móvel e core [centro] imóvel.

Algumas relações foram feitas com movimentos do cotidiano, como a caminhada, ou um movimento de trabalho de uma aluna que atua em outra profissão. Houve uma relação interessante com o circo.

Esforço para caminhar enquanto é freado o centro de gravidade...dobrar o pé no chão, dobrar a perna, enraizar a força para seguir adiante com o corpo.

⁶ No original em inglês: The personification of objects, and the belief that inorganic nature lives, have their source in the intuitive awareness of the universal and absolute presence of movement. This primitive view is an intuitive confirmation of the scientifically proved truth that what we call equilibrium is never complete stability or a standstill, but the result of two contrasting qualities of mobility.



Função diária do dentista nas movimentações. Estabilidade [do corpo] e mobilidade [membros superiores].

Equilibrista em uma corda bamba.

A ideia de que mesmo parado na posição de pé não se está realmente parado é uma noção que já tem sido deveras debatida nos diversos campos de conhecimento do corpo na atualidade. Essa ideia, na época de Laban, era ainda pouco debatida no contexto euro-americano. Bartenieff nos conta mais sobre essa noção.

Muitos anatomistas e profissionais do movimento ainda definem a 'postura ereta' como um mecanismo estático. Laban definiu como dinâmico. A imagem estática é a do empilhamento de uma série de tijolos, um em cima do outro ao longo de um eixo vertical, enquanto está sendo suportado por forças laterais e sagitais num balanço fixado como um andaime. A imagem dinâmica é descrita por Laban como um processo contínuo, coeso, tridimensional, que cria e recria uma série de relações de cima/ baixo, direita/ esquerda, frente/ trás. De fato, o corpo inteiro oscila levemente enquanto 'fica em pé parado', numa distribuição de peso na figura oito (centro, frente, lado direito, trás, centro, frente, lado esquerdo, trás, centro) numa contínua e sutil flutuação entre estabilidade e mobilidade para sustentar o equilíbrio (Bartenieff, 1999, p. 13).

Na sala de aula, um aluno registra essa ideia e diz que:

Mesmo parado (estável), há movimentos em algum nível e amplitude (móvel).

Mobilidade e estabilidade é um tema relativamente tranquilo de se relacionar ao movimento do corpo. Um desafio seria então expandir essa noção para além desse contexto. Em que situação de vida eu trabalho móvel e imóvel? Neste atual momento, eu estabilizo meu horário, fecho um turno no qual me dedico a escrever este texto. Essa estabilização, depois de alguns momentos, permite-me fazer com que a escrita flua, numa mobilidade de palavras no papel. Neste ponto do texto, é importante lembrar da imagem da banda de Moebius e falar desses conceitos em movimento, que dependem do contexto de cada um, que são passíveis de variação de pessoa para pessoa e fase para fase de vida.

Seria altamente benéfico para alguns artistas de teatro, além de vantajoso para largas camadas de público, que todos eles reconhecessem o fato de que a *expressividade eficiente* e o *controle de movimentos* é uma arte que pode ser dominada apenas pelos indivíduos que aprenderam o modo de dar livre curso de expressão aos seus movimentos (Laban, 1978, p. 147, ênfase nossa).


A citação acima é retirada do livro *Domínio do Movimento*, uma publicação que foi lançada em 1950 na Inglaterra, oito anos antes do falecimento de Laban, e, portanto, reflete os estudos desenvolvidos durante sua vida. Laban defendia, tal qual o nome desse livro, o domínio dos movimentos para o ator-bailarino, e esse domínio se daria, em parte, por conhecer e praticar os “[...] elementos do movimento” (Laban, 1978, p. 151). Ele defendia que o ator mais intuitivo era errático em sua performance, podendo ter dias bons e dias ruins. Já o ator treinado tinha mais ferramentas para uma performance consistente. Função e expressão, conseqüentemente, *caminham* juntas no trabalho do ator-bailarino.

A ideia de função aqui tem uma relação próxima com os aspectos corporais ou da categoria Corpo, ou seja, a estrutura física, a mecânica corporal, a fisiologia, as partes do corpo atuando isoladamente ou em conjunto – suas inter-relações. Já quando falamos em expressão do corpo, temos uma proximidade com a categoria do Esforço, que é a categoria de *como* se move, comumente definida por Laban como o impulso interno para o movimento exterior. Ele diz que “[...] as formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço [...], informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo” (Laban, 1978, p. 168). Diz ainda que “[...] sua atitude mental e suas participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas bem como os movimentos de sombra [não deliberados] que acompanham os primeiros” (Laban, 1978, p. 168, inserção nossa). De forma simplificada estamos falando do *como* nos movemos, se é com leveza, firmeza, de forma lenta ou súbita, com foco direto ou flexível e com fluxo livre ou contido.

Essa relação com os fatores expressivos ou da categoria do Esforço apareceu de forma direta em registros produzidos pelos alunos durante a disciplina, como nos exemplos a seguir, nos quais há uma nítida vinculação dos fatores expressivos com a musculatura, a fisiologia da respiração, ou mesmo uma mecânica óssea de uma parte do corpo.

Tensão muscular para representar o forte.

A inspiração nos ajuda a darmos uma sensação de leveza no movimento.



Inspirar- leveza, expirar- força.

Mobilizando a pelve para baixo, a gente consegue expressar o peso forte com mais facilidade.

Houve relações mais ligadas às modalidades de dança ou com o teatro, que é arte-irmã da dança. Essas relações foram mais genéricas, logo, não apontaram diretamente uma ação corporal e um elemento expressivo do movimento específico, mas indicaram uma possibilidade:

Técnica de exaustão do teatro (função) para atingir um estado expressivo do corpo (expressão).

No ballet, manter a forma (função), ao mesmo tempo se expressar ao fazer o movimento.

A relação seguinte pode ser associada à comunicação não verbal, isto é, o corpo passando diferentes informações para o ambiente:

Função da coluna [vertebral] arqueada ou curva ou longa: diferentes atitudes frente ao mundo.

Essa ideia de *significado do movimento* é explorada por Laban (1978) em um capítulo com esse mesmo nome no livro *Domínio do Movimento*, no qual ele explora as atitudes corporais de espalhar e recolher. A primeira, fluindo do centro para fora, enquanto que a outra vem do espaço que circunda o corpo em direção ao seu centro. Há de se notar, entretanto, que Laban aponta mais um movimento dinâmico, enquanto o registro sugere uma posição ou pose mais fixa. Nesse capítulo, Laban associa o movimento de espalhar à ideia de repulsa e, recolher, com possuir ou agarrar.

E, por fim, há uma associação do tema função-expressão com a noção de imagem do sistema, que é similar a outras técnicas de educação somática, como Ideokines, Técnica de Alexander ou Feldenkrais. No caso, a imagem é um produto da imaginação, ou evoca determinada coisa no lugar de outra, por ter certa relação de semelhança e permitir uma comparação, tal qual uma metáfora.

[...] o uso de imagens é um recurso metodológico para tornar o movimento vivo e interessante. Ela serve para despertar uma consciência maior da superfície do corpo ou de suas partes, direcionar a atenção nas mudanças do volume interno do corpo a todo o momento, assim como despertar qualidades específicas no movimento. Uma vez que eu tenho uma identificação com a imagem pensada ou sugerida [...], eu posso me tornar a imagem e isso transformar meu movimento. Esse envolvimento com a imagem ajuda a criar uma experiência estética e cinestésica (Valle, 2020, p. 91).

Assim, o fato de visualizarmos nosso corpo como *macarrão na panela de água fervente* talvez nos remeta a movimentos de fluxo livre e foco indireto. O registro que abarcou essa ideia de imagem coloca:

Quando eu transformo uma imagem que está dentro do meu corpo [função] em movimento externalizado [expressão].

Há, portanto, inúmeras formas de relação com cada tema. Como professora, procuro desafiar os alunos a pensarem em um aspecto do corpo e uma qualidade de Esforço específica, visto que estamos estudando o movimento corporal. No entanto, as ideias que expandem as conexões possíveis são bem-vindas para ampliar o leque do pensamento no que tange ao movimento, sobretudo, mas não somente, do corpo, e à nossa vida.

Exaurição (ou Esforço)-Recuperação

Um movimento só faz sentido se progride organicamente e isso significa que as fases que seguem uma a outra numa sucessão natural devem ser escolhidas (Laban, 1966, p. 4, tradução nossa⁷).

A ideia de natural ou mesmo orgânico⁸ na citação acima pode ser relacionada à noção de Harmonia Espacial das escalas (sequências lógicas de movimentos nos poliedros imaginários em volta do corpo), que Laban desenvolveu ao longo de sua obra. Nas escalas, há sempre um investimento, um esforço, ou uma exaurição para depois se ter uma recuperação em um ponto espacial diferente. A progressão dos movimentos vai ser construída procurando uma dimensão faltante ou uma tensão oposta, e é essa ideia de natural e orgânico (ou equilíbrio harmônico) que Laban associa à recuperação nesse

⁷ No original em inglês: A movement makes sense only if it progresses organically and this means that phases which follow each other in a natural succession must be chosen.

⁸ A noção de natural e orgânico é muito explorada pelos bailarinos no início do século XX. Por essa noção ser uma construção cultural e histórica é que o texto atualiza essa ideia, relacionando-a ao tema em si desenvolvido.



Grande Tema da exaurição-recuperação.

Não só as escalas podem ser associadas a tal polaridade. Na nossa vida, estamos em constante movimento de exaurição e recuperação, como ao dormir após um dia intenso acordado, o inspirar e o expirar, o ritmo das estações do ano, do dia e da noite, entre outros. Essa alternância faz parte da natureza do corpo e do mundo.

Enquanto o tema esforço ou exaurição refere-se a um certo gasto de energia, o termo recuperação sugere descanso. Contudo, nem sempre descanso é a ausência da atividade, e sim uma tendência de recuperar-se de um fazer num movimento complementar ou diferente, até mesmo oposto. Fernandes nos aponta a seguinte situação para abordar esse tema:

[...] trabalhando no computador, há um excesso de atividade homóloga (movendo a parte de cima do corpo e de baixo em repouso), com ênfase nos movimentos dos olhos, mãos e antebraços, com uma tendência ao Impulso Visual condensado (foco direto, fluxo contido, tempo acelerado), na Dimensão Sagital e, secundariamente, a Horizontal (Octaedro). [...] O indicado após esse dia seria, por exemplo, uma caminhada tranquila em local aberto, estimulando o foco indireto, o fluxo livre e o tempo desacelerado, a mobilização do Centro de Peso e da parte de baixo do corpo, e a Organização Contralateral (Fernandes, 2002, p. 248).

Durante as nossas aulas, muitas vezes utilizávamos a improvisação como uma forma de experimentação das possibilidades do movimento mapeadas por Laban e seus colaboradores. Como procedimento, para degustar mais a improvisação, esse tema foi utilizado e mencionado nos registros:

Improvisar com o corpo todo e recuperar com uma parte do corpo.

Pausas usadas durante os movimentos, dando a recuperação necessária para reutilizar o esforço. Deslocamentos entre os fatores para nos readaptarmos na dança e no que é proposto.

Recuperação a partir da repetição depois do esforço em um improviso.

O esforço pode ser convertido em repouso a partir da variação de tempo.

A possibilidade de jogar com os fatores expressivos aparece na menção acima ao citar a variação do tempo entre rápido e lento, e aparece também descrito no relato a seguir:

Pensando em minha sequência de movimentos, acho que o tema que mais se encaixa seria o de Esforço/Recuperação. Por ser uma sequência predominantemente rápida/direta/ forte, ou seja, movimentos que exigem mais esforço, por outro lado há momentos de recuperação com movimentos mais desacelerados e contidos.

Outro meio de registro abordou os fatores do Esforço, mas mesclado com a ideia de imagem como exercício de imaginação:

O carimbo [o corpo] em um movimento forte, ao retornar mais lento, recuperando o esforço feito.

Ao colocar linha na agulha se usa foco direto, recupera com foco indireto.

Houve registros que apontaram a questão do estudo dos músculos do corpo humano para pensar exaurição e recuperação. No primeiro, pode ser associado à tradicional sacudida dos membros ou do corpo todo após um exercício *puxado* em dança. Já no segundo exemplo, é interessante notar a sobreposição das duas polaridades.

Esforço (tensão muscular); recuperação (relaxamento).

Contração concêntrica (esforço); contração excêntrica (recuperação e esforço).

Por fim, tal como mencionado na polaridade anterior, na sala de aula há uma demanda por falar dos temas do movimento mais concretamente em relação ao fazer da dança, mas são bem acolhidas outras associações, dentre as quais destaco a seguinte:

O tema esforço/recuperação aparece bastante no meu movimento 'bio'. A sequência é composta por momentos de suspensão e queda, esforço e relaxamento. Criei a movimentação baseada em como acredito que a vida flui, entre altos e baixos, momentos de agitação e calma tal qual o mar. Na sequência, isso se reflete nos movimentos de suspensão seguidos de queda. O equilíbrio que precede o desequilíbrio. A agitação das ondas dos braços que precedem o pequeno movimento dos dedos.



Para finalizar

Minha pesquisa na área da dança-educação parte, na maioria das vezes, dos temas cotidianos que vivencio como professora ou presencio na fala ou experiências de meus alunos ou colegas. Neste texto, busquei expressar fragmentos dessas vivências. Parto de uma necessidade que se estabeleceu a partir da situação de pandemia para repensar a minha própria atuação e analisar os registros que dela conservo. Este prolongado período em casa permitiu esse olhar autoavaliativo e reflexivo, além da oportunidade de compartilhar essa experiência com os pares. O exercício da escrita é um exercício de aprendizado, de organização de material, de estudos e buscas de *falas* que corroboram ou contradizem nossos pensamentos. Isso me impele a deslocar para um outro lugar, que é de apropriação contínua de conhecimento.

Desse modo, este texto busca expor os Quatro Grandes Temas do Sistema LMA/BF, que são um gatilho para o pensamento do movimento do corpo e da vida. Envolve uma certa forma de filosofar e de pensar que é igualmente um exercício. Envolve uma flexibilidade de pensamento que pode ser aproveitada em outros aspectos da vida: consigo me colocar no outro lugar? Consigo respeitar uma forma de mover e pensar diferente da minha? É possível perceber meus próprios desafios a enfrentar?

A análise de registros produzidos pelos alunos ao longo dos anos propicia uma maior clareza dos tipos de registros realizados, proporciona uma forma de reflexão sobre o aprendizado dos alunos e, a partir de então, uma ferramenta para inventar outras formas de abordar um tema específico. Isso enriquece meu próprio repertório de possibilidades, que, por sua vez, retroalimenta minha sala de aula. Com o presente texto, espero poder contribuir também com outros estudiosos do assunto neste exercício de pensar.

Referências

BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do Corpo. Tradução de Demian Reis. **Caderno do GIPE**, Salvador, UFBA/PPGAC, n. 7, p. 8-14, nov. 1999.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.). **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1992.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

HACKNEY, Peggy. Fazendo conexões: interação. **Caderno do GIPE**, Salvador, UFBA/PPGAC, n. 18, p. 72-100, abr. 2008. Disponível em: http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf. Acesso em: 06 jun. 2020.


LABAN, Rudolf. **The language of Movement**: a guidebook to choreutic. Boston: Macdonald and Evans Ltd., 1966.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

VALLE, Flavia Pilla do. **Curso Dança Criativa**. São Leopoldo: Plataforma UNIGRA, Centro de Formação em Ciências do Esporte, 2020. Disponível em: <https://unigra.com.br/cursos>. Acesso em: 13 out. 2020.

Para citar este artigo

VALLE, Flávia. Relações integradas: os quatro grandes temas do Sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF). In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/ Faísca Design Jr., 2020. Cap. 6. p. 113-131.



ARTES DO CORPO, ARTES DA CENA: Exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida

Luciana Paludo¹

¹ Doutora em Educação (FACED/UFRGS), Mestre em Artes Visuais (I.A./UFRGS), Especialista em Linguagem e Comunicação (UNICRUZ), Bacharel e Licenciada em Dança (PUC-PR/ Fundação Teatro Guaíra). Desde 2011 é professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS; atua também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Mestrado (PPGAC). Bolsista da CAPES na área de artes visuais de 2005 e 2006 para realização do mestrado. Bailarina, coreógrafa; diretora do Mimese cia de dança-coisa, desde 2002.


Com este texto proponho problematizar algumas readequações metodológicas e estratégias utilizadas para dar continuidade às pesquisas em artes cênicas no ano de 2020, durante a pandemia da Covid-19. Também menciono experiências em aulas ministradas na graduação em dança, no programa de pós-graduação em artes cênicas e em atividades de extensão. Explano alguns aspectos do trabalho feito de maneira remota através de plataformas digitais. Durante a escrita evidencio algumas terminologias que costumo cunhar para deflagrar movimentos nas pesquisas de minhas orientandas – no texto elas aparecerão em *itálico*; são termos que emergem da Pesquisa de Linguagem Autoral em Dança, a qual realizo desde 2016. Nessa pesquisa as metáforas e as analogias com situações triviais da vida são recursos que auxiliam a comunicação entre os participantes e a posterior difusão para outras pessoas. Como estratégia de orientação, percebo que deflagram ações, textos e novas ideias. Num tempo em que estivemos distantes fisicamente, em trabalho e ensino remoto, essas metáforas e a associação com fatos triviais e funcionais da vida cotidiana foram primordiais para deflagrar novos movimentos nas pesquisas. Aqui também o corpo transborda, na escrita palavras são exercícios, pois têm a potência de saírem de seus virtuais e de se atualizarem, em cada corpo que as puder degustar. Percebi nesse tempo, com mais vigor, que os mesmos exercícios que preparam um corpo para a cena serviram para estimular, preparar e tornar fortes nossos corpos para a vida, especialmente neste período. Foi um processo permeado por muitas trocas de ideias, prosas e delineamentos para futuros possíveis. Em cada orientação realizada e aula dada, as palavras estiveram prenhes de metáforas e de cooperação. E a promoção de um ambiente colaborativo, através dos dispositivos de comunicação remota, talvez tenha sido a principal estratégia para auxiliar minhas orientandas a elaborarem novos sentidos para suas pesquisas. Foi por esse viés que foi possível construir novos canais de comunicação e escrita.

De repente, a casa

Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade e devaneio, um devaneio menos desenhado (Bachelard, 2000, p. 66).²

O mesmo movimento que prepara um corpo para a cena, prepara o corpo para a vida, para viver. Com essa frase, como se fosse um estado de fundo, ou um mantra, transitei pelo ano de 2020; os trânsitos se deram, basicamente, em minha casa. Transitei com esse pensamento para que o corpo não esquecesse os seus movimentos e os

² No original “Parfois, la maison grandit, s’étend. Il faut une plus grande élasticité de rêverie, une rêverie moins dessinée, pour l’habiter.”. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)



saberes constituídos a partir da dança; esses saberes ganharam também um status utilitário. Então, passei a instigar outras tantas pessoas a perceberem seus espaços, seus corpos, seus movimentos; a relação de seus corpos com suas casas, com a cidade e com os cuidados da saúde: a percepção dos seus olfatos, paladares; o aguçar do tato e da propriocepção. E sim, a manutenção das sensibilidades, de uma maneira mais ampla. Tive o privilégio de poder trabalhar com tudo isso da minha casa – e o privilégio de ter uma casa para morar e um emprego estável; de poder trabalhar com o que me preparei a vida inteira para ser.

A casa é um corpo de imagens que dão [...] ilusões de estabilidade. [...] A casa é imaginada como um ser vertical [...]. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação (Bachelard, 2000, p. 36).³

Nessas imagens, dadas pela profusão de palavras de Bachelard, sigo a pensar com o autor, quando ele nos leva a ver a metáfora entre o teto e o porão da casa, em relação a uma simbologia do corpo: entre o teto e o porão existe um pequeno abismo daquilo que chamamos *racionalidade* e *irracionalidade*. E depois voltarei a essas questões, para também pensar num instinto de sobrevivência que se aguçou, neste ano. Sinto que transitamos dos porões aos tetos de nossas casas para nos mantermos vivos.

Voltemos agora para a citação que utilizei para abrir esta sessão: foi preciso *maior elasticidade* para habitar a casa, de forma tão intensa, em 2020. Foi preciso um certo estado de devaneio para habitá-la e reinventá-la. Sim, quando se trabalha com arte, quando se orienta pessoas que pesquisam arte num programa de pós-graduação em artes cênicas e numa graduação em dança, é preciso, constantemente, calibrar a imaginação e dar algumas pernas para o devaneio.

Penso, danço, escrevo, penso, limpo, escrevo, danço, leio. Penso agora na atividade que também exerço, como artista, a qual me impele a compor e a dançar meus próprios trabalhos coreográficos. Penso neste corpo que dança e, não raro, o penso em imagem, fora de mim. O vejo em sobrevoo – imagem de um drone; é um corpo mediado por imagens que incessantemente estive a produzir, para seguir o meu ofício. Penso na *elasticidade* que esse corpo teve que inventar para operar neste ano, pois as noções de corpo, de arte e de saúde até então constituídas foram drasticamente ressignificadas.

³ No original “La maison est un corps d’images qui donnent [...] des illusions de stabilité. La maison est imaginée comme un être vertical.[...]. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité. La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Les marques de cette polarité sont si profondes qu’elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l’imagination.”. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)

Penso nos saberes do porão do corpo e observo a minha casa. Escrevo. Danço. Limpo a casa. Limpo tudo com álcool. Encontro pessoas pelos dispositivos digitais. Mais um *zoom*⁴! Danço, dou aula, limpo a casa; limpo o corpo. Álcool, muito álcool. Sabão. Máscaras – e a respiração fica pela metade, mas é preciso. Se sair pra rua, não se tem mais um rosto inteiro; mas, que bom que tenho olhos e que o tato se aguça. Esteira ergométrica, bicicleta ergométrica; uma casa ergométrica.

E o devaneio passa a acompanhar as atividades domésticas; tudo se mistura. As informações das diversas partes do planeta, dos aerossóis que compõem o novo vírus – quanta imagem nova. Os sintomas que acometem as pessoas. Limpo novamente. “Devemos falar dos devaneios que acompanham as atividades domésticas” (Bachelard, 2000, p. 79)⁵. Nesse tempo criei intimidade com cada cômodo e objeto; muitas coisas remetem a um passado – fotografias, alguns enfeites de casa; livros... Todos eles, quando expostos, guardam muito pó. Ao limpar, atualizo lembranças e preservo a vida, pois acredito estar deixando a casa sem o vírus novo. Nossa peste contemporânea. “O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica” (idem, p. 79, 80)⁶. Bachelard nos trará a ideia de “gesto maquinal” (p. 80)⁷ digo em outro sentido, o gesto utilitário, o trivial. Sempre estabeleci a relação entre esses gestos no desenvolvimento das questões de minha pesquisa e principalmente na difusão dela. É uma das relações que faço para lidar, numa mesma aula, com pessoas que são da arte e pessoas que não são da arte. Muitas analogias e metáforas são usadas para tecer essas relações: conto às pessoas que são camadas de olhar, de intenção e de pensamento que podem mudar os status de um gesto, de um movimento. Voltando a Bachelard, ele escreve uma pergunta que é chave: “Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora?” (idem, p. 80)⁸. Em seguida, arranja com palavras toda essa relação pensada; condensa a ideia que me move na pesquisa, com o trecho a seguir:

No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal! Assim, quando um poeta esfrega um móvel [...] quando com um


⁴ Um dos dispositivos de chamadas por vídeos, o qual muito utilizei em 2020.

⁵ No original “Il nous faut dire des rêveries qui accompagnent les actions ménagères.” (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)

⁶ No original “Ce qui garde activement la maison, ce qui lie dans la maison le passé le plus proche et l’avenir le plus proche, ce qui la maintient dans une sécurité d’être, c’est l’action ménagère. (Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal)

⁷ No original “geste machinal”. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)

⁸ No original “Mais comment donner au ménage une activité créatrice?” (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)



paninho de lã, que aquece tudo que toca, passa um pouco de cera aromática em sua mesa, ele cria um novo objeto, aumenta a dignidade humana de um objeto, integra o objeto no estatuto da casa humana (Bachelard, 2000, p. 80).⁹

E aqui há uma correlação com o movimento, qualquer movimento, quando a ele lhe confiro atenção: se percebo o percurso de meu braço ou a atividade da minha coluna, naquele momento, aquela parte ganha minha atenção. Então, a percebo com mais vigor; com isso, posso cuidar dos movimentos. Se eu tiver uma mínima noção do meu esqueleto, em imagem, posso aguçar ainda mais a percepção e a função da parte que estou a mover. Aí começa a magia da exploração de todas as formas que aquela parte pode adquirir – a composição! Então, as funções começam a transitar, em acordo às intenções que passo a atribuir, a cada gesto. É assim na vida, é assim no trabalho de percepção que proponho com a dança. É por esse viés de pensamento que conduzo as aulas e, neste texto, escrevo sobre isso – também para propor, a partir destas palavras, o exercício para gerar movimento no corpo. Este tempo intenso de trânsitos e de deslocamentos dentro de minha casa tem me impelido a elaborar mais palavras sobre essa percepção dos *gestos maquinais*, ou utilitários; triviais. É como se, com essas ações, eu pudesse otimizar um tempo de existir e celebrar a vida, dizendo: “acabo de não morrer”¹⁰. Convido vocês a essa ideia, pois essa frase significa uma breve atenção ao instante, ao *agora*.

Redimensionamentos espaço-temporais em tempos de pandemia

Até aqui me detive a escrever sobre a casa, esse espaço de abrigo, de possível confinamento e proteção. Escrevo de um apartamento situado no Centro Histórico de Porto Alegre; de minha janela vejo muitas pessoas que moram na rua e não têm casa para se abrigarem ou para se confinarem e protegerem-se. Como elas sobrevivem? Essa pergunta está sempre comigo, em outra camada de percepção, enquanto escrevo, leio, danço, limpo; às vezes esqueço dela também. E aqui *não tenho pernas* para respondê-la; porém, não poderia deixar de mencionar o agravamento dessa situação, do aumento de pessoas em situação de rua, durante a pandemia, na cidade onde resido.

De uma maneira subjacente também quero que este texto seja um breve registro desse panorama do ano de 2020, ano em que o planeta terra foi acometido pelo novo

⁹ No original “Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout. Elle donne aux actes les plus familiers une valeur de commencement. Elle domine la mémoire. Quel émerveillement de redevenir vraiment l'auteur de l'acte machinal ! Ainsi, quand un poète frotte un meuble — serait-ce par personne interposée — quand il met avec le torchon de laine qui réchauffe tout ce qu'il touche un peu de cire odorante sur sa table, il crée un nouvel objet, il augmente la dignité humaine d'un objet, il inscrit l'objet dans l'état civil de la maison humaine.”(Tradução de Antonio de Pádua Danesi)


¹⁰ Frase de poema homônimo que compus em 2005.

coronavírus (SARS-CoV-2) [quando pensei que poderia escrever assim, de maneira tão ampla? Ainda fico pasma de escrever *o planeta terra*]¹¹. O que se sabe e nos foi contado sobre esse vírus é que ele foi identificado em Wuhan, na China, ao final do ano de 2019, por isso a doença foi batizada de Covid-19. Não é preciso ser uma pessoa especialista na área da saúde para escrever as informações deste parágrafo; desde o mês de março, início da pandemia aqui no Brasil, passamos a nos inteirar do assunto de todas as maneiras possíveis, para começarmos a compreender o que estava por vir. Escrevo este texto entre meados de outubro e meados de dezembro de 2020. O que ocorre é que, de março a dezembro deste ano, o planeta sofreu muitas perdas para o coronavírus. Milhões de pessoas. Só no Brasil, o número já ultrapassa 189.000 (cento e oitenta e nove mil) mortes [nesses meses de escrita, a cada vez que vinha revisar o artigo, era uma tristeza; a última revisão que faço é em 24/12/2020]. Somos o segundo país do mundo em número de mortes, ficando atrás apenas dos Estados Unidos da América (EUA).

O contexto parece não ser muito favorável para se falar sobre pesquisa em artes cênicas, não é mesmo? Mas, em breve abrirei os serviços aqui no texto, para trazer as readequações metodológicas e as estratégias utilizadas para dar continuidade às pesquisas em artes cênicas, as quais eu oriento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), durante o ano de 2020. Conforme mencionei na introdução, também trarei comentários sobre aulas ministradas na graduação em Dança e sobre um Tópico ministrado no PPGAC.

As readequações metodológicas e as estratégias utilizadas nesse período de ERE (Ensino Remoto Emergencial) foram se engendrando durante os encontros de orientação com minhas orientandas, através de plataformas digitais – foram as primeiras atividades que retomei, depois da suspensão das atividades presenciais. A UFRGS oferece diversas alternativas para comunicação e para repositório digital; minha escolha institucional foi a Sala de Aula Virtual (SAV) e o Moodle. Inicialmente, pensei em adotar somente esses canais de comunicação, mas, neste modo remoto de operar, todos os canais de comunicação passaram a ser dispositivos para que eu pudesse me aproximar das pessoas envolvidas nas atividades que conduzi. Utilizei desde os *chats* privados das redes sociais (*Messenger* do *Facebook* e *Direct* do *Instagram*), a mensagens individuais ou em grupos no *WhatsApp*. Também continuamos as comunicações por e-mails da SAV e pelo Moodle. Passamos a utilizar diversas plataformas que possibilitam vídeoconferências; o *Facebook* também foi utilizado, para organizar grupos privados, em todas as atividades que conduzi. Realmente, eu fico perplexa ao lembrar a quantidade de canais

¹¹ A partir desta etapa do texto convido as pessoas a conhecerem o “cochicho do pensamento”, conceito que desenvolvi em minha tese de doutorado, com o uso de [colchetes], para trazer comentários triviais, dúvidas e até mesmo o que não me autorizo a dizer em voz alta. A escrita estará permeada, então, de alguns [cochichos de pensamento], sempre em letra nº 10.



de comunicação que gerenciei neste ano. Isso realmente foi preciso para tentar chegar a todos os alunos. Alguns, no entanto, não conseguiram seguir nas atividades, fosse por questões de acesso à internet ou falta de equipamentos, ou por dificuldade de ter um ambiente em suas casas propício às atividades; ou, mesmo, devido à dificuldade psicológica para manter as demandas de encontros e estudos realizados dessa maneira. Esse modo emergencial nos requereu e requer energias nunca exercitadas anteriormente – a começar pelos vocabulários e as operacionalidades de todos esses dispositivos mencionados neste parágrafo longo.

Já mencionei na introdução do texto que muitas das estratégias de aproximação que desenvolvi durante a pandemia foram inspiradas nos trabalhos com a Pesquisa de Linguagem Autoral em Dança, a qual eu desenvolvo, desde 2016, em conexão como a Ação de Extensão Mimese cia de dança-coisa. A extensão tem sido um laboratório de experimentações para a pesquisa, o que também nutre as práticas de ensino; um exemplo disso é o Projeto Degustação de Movimentos com o Mímese¹². Nesse projeto, convidamos a comunidade à experimentação e partilha do que nos move na pesquisa: vocabulários de movimentos de nossas práticas, primando por proposições simples que, pelos usos, ali no encontro, podem ganhar um status de improvisação e composição em dança. Mas, essas movimentações também contribuem para uma melhor qualidade de vida de quem frequenta os encontros, por promoverem trabalhos de percepção corporal, relação do corpo com o espaço e mobilidade da coluna vertebral, por exemplo. E é desses encontros que a frase *O mesmo movimento que prepara um corpo para a cena, prepara o corpo para a vida, para viver* se organizou. Antes disso, essa ideia já era posta em funcionamento, em outras oficinas ministradas pelo grupo.

E foi a partir da ideia dos Degustações de Movimentos que comecei, ainda no mês de março de 2020, a realizar *lives* (transmissões ao vivo) pelas minhas redes sociais¹³ (*Facebook* e *Instagram*). Isso me ajudou a delinear vocabulários, estratégias e conhecimentos operacionais dos dispositivos de transmissão, os quais foram muito úteis, quando iniciei as atividades do ERE, em 19 de agosto de 2020 [o semestre terminaria em 02/12/2020]. Percebo que as *lives* foram um grande treinamento, no que se refere à gestão e à organização de ideias para difusão e compartilhamentos remotos. Isso, tanto para o Tópico Especial II – Práticas de Percepção corporal, composição e direção de movimentos (PPGAC), quanto para as atividades que ministrei na graduação em Dança (Estudos

¹²Acesse o teaser do projeto: <https://youtu.be/LJBxgpaT81M>

A palavra Mimese não leva acento, mas, como muita gente pronuncia “mímese”, para o título do projeto enfatizamos a pronúncia, com o acento gráfico.


¹³Essas *lives* também foram disponibilizadas pelos canais do Departamento de Difusão Cultural (DDC) da UFRGS. Desde 2018 o projeto de extensão (Mimese cia de dança-coisa) conta com a parceria do DDC para a realização e a difusão de suas atividades.

em Composição Coreográfica II e Estudos em Dança Clássica I). As experiências que tive, de precisar falar para um público mais amplo, sobre o trabalho de corpo que proponho, aguçou também a reflexão acerca de questões sobre a distribuição e as relações que podemos tecer entre nossas pesquisas e as pessoas que não estão no espaço acadêmico. Durante todo o ano de 2020 essa pauta permeou cada escolha e também as abordagens de minhas falas para meus alunos. Sinto-me num grande laboratório, em relação a cada uma dessas práticas.

Esse trabalho de difusão, feito por minhas ações de pesquisa, junto à extensão e em algumas atividades de ensino é algo que tem marcado minhas investidas acadêmicas. Por exemplo, com o Projeto Luciana Paludo Convida (Prêmio Açorianos de Formação e Difusão em Dança 2016) e o projeto Degustação de Movimentos com o Mímese (já mencionado e indicado ao mesmo prêmio em 2019, o qual teve ampla repercussão na cidade de Porto Alegre e Região Metropolitana). Em 2020, ambos os projetos passaram a ser desenvolvidos a partir das plataformas digitais. E é desde essa experiência de redimensionamento espaço temporal que tenho encontrado novas palavras e outras formas para seguir trabalhando – e para estimular meus alunos e minhas orientandas.

Ainda sobre a Covid-19, não bastasse o vírus (SARS-CoV-2) ter nos assolado dessa maneira, muitos países experimentam e sofrem há alguns [quatro, cinco ou seis] anos um retorno gradual e contundente a ideias ultra conservadoras; essas ideias ancoram-se, muitas vezes, em ações e ideais moralizantes para a constituição de seus discursos e para pleitear o poder [nesse ínterim estamos descobrindo que há muita gente que pensa assim também; que age assim e que se sente contemplado com essas ideias. É muito triste]. Percebo que estamos presenciando a exacerbação de um capitalismo que perdeu qualquer traço de humanismo – e aqui não irei me deter na conceituação dessas vertentes de pensamento e comportamento social. No período de escrita deste texto também ocorreram as eleições para a presidência dos Estados Unidos da América e as eleições municipais, aqui no Brasil. Com a não reeleição de Donald Trump, posso dizer, ainda timidamente, que há um outro cenário sendo esboçado, o que aponta para perspectivas mais animadoras, em termos de valorização da ciência e do diálogo. Quanto ao pleito eleitoral na cidade onde resido, não posso dizer que as perspectivas são tão animadoras.

Para retomar um pouco mais do contexto, em 2018 iniciei as atividades docentes no PPGAC/UFRGS; foi o ano das últimas eleições presidenciais no Brasil. Dois anos antes, houve um processo de impeachment, o qual afastou a então presidenta da república Dilma Rousseff, na metade de seu mandato. O processo foi um duro golpe em nossa frágil democracia. Desde aquele fatídico ano, estamos vivenciando e sofrendo tentativas de deslegitimação da educação, das artes, da cultura, do serviço público e



do ensino público gratuito. Essas informações são apenas para ajudar a compor minimamente um panorama de percepções sobre o tempo em que me encontro. A pesquisa em artes continua, sim, e hoje como pesquisadora é impossível não pensar nessas circunstâncias para expor e trabalhar as estratégias de pesquisa – e a motivação para continuar pesquisando.

Orientar pesquisas e propor movimentos

Quando estou na condição de orientadora, incito minhas orientandas a encontrarem a poética da pesquisa; do ato de pesquisar; do ato de escrever e da função [no sentido da serventia, mesmo] dessa pesquisa para outras pessoas. Desse último quesito é que delineamos o texto da justificativa. Afeita aos cadernos de bordo e aos diários de campo, peço a elas que risquem e rabisquem, façam mapas conceituais, jogos de palavras. Que realizem suas leituras sempre voltando ao tema central e para as frases que compilam os objetivos de suas pesquisas; do que lhes motivou a pesquisar. Então, a partir desses fragmentos, começa a brotar o texto da qualificação, que resultará, no caso do mestrado (ao final de dois anos) numa dissertação ou num memorial descritivo.


No momento tenho cinco orientandas de mestrado. Três delas ingressaram em agosto de 2019; estavam com as visitas a seus sujeitos de pesquisas agendadas para março de 2020. Já havíamos trabalhado muito nos textos dos objetivos e justificativas, durante o primeiro meio ano de seus estudos. Em janeiro e fevereiro delineamos um cronograma que as levaria a realizar suas qualificações em julho de 2020. Eis que em 13 de março nossas vidas se modificaram drasticamente [e o “drasticamente” não é recurso de linguagem], pelo decreto de suspensão das atividades na UFRGS, em decorrência do coronavírus. Tais suspensões também se estenderiam aos demais estabelecimentos de ensino, à parte do comércio e indústria e a outros setores da sociedade. Pensávamos que seria algo passageiro, facilmente contornável, mas o mês de março acabou, chegou abril e o decreto de suspensão das atividades foi sendo prorrogado, um mês após o outro. Começamos a assistir ao caos em países como Espanha e Itália, por causa da contaminação das pessoas com o vírus – a situação no Brasil ainda estava sob controle e grande parcela da população não compreendia que aquelas medidas de segurança, como o isolamento social, eram necessárias [até hoje, depois do caos instaurado, muitas pessoas ainda não compreendem; há um nome para elas, os negacionistas]. Em dezembro de 2020 já estamos vivendo o que as pessoas estão convencendo como a segunda onda da contaminação. É um verdadeiro caos social, ainda sem uma vacina certificada no país, para que a população brasileira possa ter acesso. Mas, existem testes sendo realizados, assim como em muitos países. Quando comecei a escrever este artigo, laboratórios de

diversas partes do planeta já estavam realizando as fases dos testes. Nessa corrida pela vacina que testemunhamos foi possível presenciar um fenômeno retrógrado: na mesma medida que a ciência avança, também avançam os discursos negacionistas em relação à vacina. E nessa drástica divergência de linhas discursivas é que estamos situados. No momento que realizo a última revisão, em 24 de dezembro, vem a informação que a União Europeia certificou o uso de uma vacina, com o início da vacinação ainda para esse mês. Foi emocionante ler essa notícia. [Também vi uma foto do presidente eleito dos EUA sendo vacinado; aqui no Brasil temos que ver a pessoa que ocupa o cargo da presidência da república tripudiando a vacinação, engrossando o coro dos negacionistas].

Voltando ao início da pandemia, os primeiros encontros de orientação nesse período, ainda no final de março e início de abril, não foram fáceis. A primeira proposta que fiz para minhas orientandas foi para que elas revisitassem os objetivos de suas pesquisas [o que a gente faz quando parece que os objetivos de nossas pesquisas perderam o sentido de existir?], discutimos um a um e redesenhamos seus sentidos para a situação atual. Num segundo momento, lhes propus que pensassem se haviam objetivos que poderiam ser desenvolvidos à distância. Iniciamos uma readequação nos textos e no modo de abordar a pesquisa, a partir da elaboração de uma pergunta-chave: como esses objetivos podem ser efetivados à distância? Longe das pessoas que seriam sujeitos de pesquisa; longe da possibilidade de convívio com os grupos nos quais seriam feitas as observações dos respectivos modos de trabalho e criação artística. Longe de um grupo de crianças, com as quais seria dado início a um processo coreográfico para o público infanto-juvenil. Longe da possibilidade de viajar para outro estado e realizar uma entrevista¹⁴ com o principal sujeito de pesquisa. Longe das ruas, onde poderiam ser propostas algumas intervenções artísticas, para finalizar o texto. Longe do ir e vir na cidade, para falar com as pessoas que poderiam ajudar a produzir os dados da pesquisa.

Longe, longe, longe. E muitos dos objetivos realmente perderam seus sentidos. Espaços cênicos fechados, escolas e ambientes de práticas de dança e teatro fechados; universidade com as atividades suspensas e a dúvida do tempo de duração dessa situação. Lonjuras e incertezas vorazes. Demoramos algum tempo para ajustar nosso esquema corporal ao confinamento, para que as primeiras respostas à nossa pergunta-chave pudessem se delinear. Mas isso não foi sem suor, sem algumas lágrimas; sem algumas noites que viraram dia e dias que se fizeram noite. Nesse ínterim busquei problematizar com elas algumas questões mais genéricas da existência; de corpo movente, de saúde e mobilidade da coluna vertebral e da capacidade respiratória. Propus, então, alguns exercícios; era preciso voltar ao corpo. A cada início de encontro era importante saber da situação da saúde delas, de seus familiares e amigos; se estavam sentindo alguns dos

¹⁴ No caso de uma orientanda que já realizou a qualificação e se prepara para a defesa da dissertação.



sintomas do vírus, como a perda de paladar e de olfato.

Ancorada em meus estudos de longa data, acerca da Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty, alguns conceitos começaram a emergir das lembranças, principalmente em relação ao esquema corporal; à percepção do presente – o qual tem ancoragem em experiências passadas e prospecta um futuro. Também alguns trechos do livro *Matéria e Memória* de Henri Bergson (1999) começaram a aparecer nas lembranças. Esses dois referenciais foram livros de cabeceira na ocasião da minha pesquisa de mestrado nas Artes Visuais, entre os anos de 2004 e 2006, no Instituto de Artes da UFRGS. Ao término do mestrado, eu levaria quatro anos para ingressar no doutorado, desta vez, na Educação (FACED/UFRGS). Durante os cinco anos da pesquisa de doutorado, esses autores entraram timidamente em um dos capítulos da tese para que eu pudesse expor questões do espaço em relação ao corpo, na composição coreográfica. Mas, seguidamente aos preceitos da percepção, do tempo e da memória, os quais eu havia compreendido por esses autores, entravam em operação em paráfrases, nas aulas práticas. Algumas citações diretas, como o conceito de *devenir*, se incorporaram a outras frases, para que eu pudesse auxiliar as pessoas a perceberem um pouco mais da relação entre passado, presente imediato e porvir - especialmente para observar seus movimentos, modos de mover e (re)criar. E foi pela minha percepção de que a nossa ancoragem no passado, agora em 2020, estava ruída que comecei a rememorar esses estudos. Costumo dizer que nossas afeições a autoras e autores se dão pelos atalhos que eles nos ajudam a fazer, em termos de operacionalidade de um pensamento, de uma ação no mundo.

Eu e elas

Estávamos privadas do convívio social, dos encontros; estávamos – e estamos ainda – impregnadas pelo medo da contaminação, não apenas nossa, mas de que pudessemos contaminar nossos familiares mais velhos. Como pesquisar arte com essas sensações todas? Como falar de artes cênicas a partir de telas frias de computadores e aparelhos celulares? O corpo começou a perder as balizas de espaço e do tempo, até então construídas; começou a ficar embaralhado e triste. Muitas vezes, improdutivo, sem inspiração [como ter ou manter a inspiração num contexto desses?]. Ah, mas nós temos casa, temos gente da família com quem contar; estamos saudáveis – quer motivo melhor para se inspirar? [E aqui, decididamente, comecei a lançar mão de provocar toda espécie de pensamentos que pudessem co-mover].


A discussão sobre *percepções do tempo* foi fundamental para disparar as reflexões que tornariam possíveis os novos movimentos das pesquisas. Também passei a de-

envolver diálogos sobre o espaço; sobre a percepção do entorno e da relação do corpo a esse novo entorno espaço-temporal. Aos poucos os objetivos de nossas pesquisas foram se redesenhando; passamos a nos reportar a eles de outro modo, considerando as diversas impossibilidades e lonjuras. Penso que um dos quesitos que nos auxiliou a readequar os objetivos foi perceber e apreciar as produções artísticas das pessoas da dança e do teatro nas plataformas digitais. Se no início da pandemia essas investidas nos pareciam estranhas, com o passar dos meses percebemos que era uma via possível para que a arte pudesse seguir sendo produzida e apreciada; existindo.

Está sendo interessante acompanhar esse movimento dos artistas e de suas produções de arte, que se especializa a cada dia, durante esse período da pandemia da covid-19. Isso se evidencia nos modos pelos quais as produções cênicas de dança e de teatro têm se mostrado nas redes sociais. Desde a parte conceitual dos eventos, no sentido do que se propõe e agrega ali, aos recursos de iluminação, requinte nas edições de imagens e mesmo nas propostas mais simples, quando corpos de artistas transbordam em seus movimentos, gestos ou palavras. Isso tem nos dado um alento para seguir. Esse seguir significa acreditar que cada uma dessas pesquisas importa, sim; que elas são necessárias, pelas questões que abordam e se dispõem a colocar em jogo no campo da pesquisa em artes cênicas. Sentir isso não foi um processo automático, teve que ser trabalhado e construído. Acredito que ter reconhecido a importância de cada pesquisa, novamente, neste contexto diferenciado de mundo deste ano de 2020 que estamos vivendo, foi o que propiciou que cada uma de minhas orientandas seguisse sua pesquisa.

O corpo, a percepção do tempo e a memória

“Acabo de não morrer!” Essa frase é uma organização simples de palavras que me trazem para o momento presente; faz parte de um poema escrito em 2005 e publicado num artigo (Paludo, 2007. p. 29). Enquanto escrevo este texto, já dei uma aula para o Mímese, já desinfetei uma caixa que chegou da entrega dos Correios, com spray de álcool [tenho medo de pegar o coronavírus com as encomendas que chegam]; sei também que logo mais terei que dar outra aula, de composição coreográfica, para a graduação em Dança; mas, antes disso, preciso criar o link do zoom para enviar para a turma da pós-graduação, para aula de amanhã de manhã. E esses *compartmentos* todos operam neste instante; como uma noção dos deveres e dos devires. É impossível perceber e narrar tudo que nos ocorre num determinado momento existencial; sempre digo que a percepção é um pequeno refletor de luz, sobre alguma parte específica do corpo, sobre uma ação, sobre algo que conseguimos prestar atenção e achar uma certa serventia. Bergson dirá que existe, entre o passado e o presente, bem mais que uma diferença de grau: “Meu



presente é aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação” (Bergson, 1999, p. 160)¹⁵. Penso o presente como essa breve atenção que me situa, entre episódios passados e este instante em que posso pronunciar “acabo de não morrer”. E o penso como um breve momento de intenção, de desejo, do que me proponho a realizar, visando um futuro. Ainda nos escritos de Bergson, em *Matéria e Memória*, o autor nos dirá:

Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração.¹⁶Onde portanto se situa essa duração? (Bergson, 1999, p. 161).

Há um outro poema que escrevi em 2006 e que passou a fazer parte da trilha sonora do trabalho solo “Um corpo bem de perto”. Esse trabalho ainda opera aqui neste corpo. Trabalho solo tal que, inclusive, estive em cena, ao final do ano de 2019, no Teatro de Arena de Porto Alegre [para 2020 já havia agenda para nova temporada]. Aqui chamo a atenção para outra questão que a Pesquisa de Linguagem Autoral em Dança visa problematizar: a dança e as obras coreográficas que vivem nos corpos dos bailarinos. Quando se aborda esse assunto, é inevitável discorrer sobre *o tempo transcorrido no corpo*, tempo passado que interessa no presente, portanto que vive e se atualiza. Eis a alquimia de uma remontagem coreográfica. O poema é assim:

Torna-se perto um lugar que me está próximo
O corpo é um lugar
Inevitável
(Fr)ágil
Aglomerado de células?
Para mim é este o lugar, de estar
Ser
Pobre corpo, que tragédia
Tem um tempo: DU-RA-ÇÃO
Um ritmo: PUL-SA-ÇÃO
Uma cor: COR-AÇÃO
Tum, tum, tic tac, 7, 8...
O que ditam todos os ritmos?
Ditam o tempo
Tempo?
Per-manecer
Permanecer aqui, bem de perto, para contar... o tempo

¹⁵ No original “Mon présent est ce qui m’intéresse, ce qui vit pour moi, et, pour tout dire, ce qui me provoque à l’action, au lieu que mon passé est essentiellement impuissant.” (Tradução de Paulo Neves)

¹⁶ No original “Sans doute il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l’avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présent, celui-là occupe nécessairement une durée. Où est donc située cette durée?”. (Tradução de Paulo Neves)

O corpo conta o tempo,
O tempo está no corpo:
Tum, tum, tic tac, 7, 8... (Paludo, 2007, p. 26).

Talvez eu estivesse impregnada dessa noção de tempo em Bergson e dos preceitos da percepção postulados por Merleau-Ponty, quando escrevi esse poema. Mas, vou dizer o que isso me parece, ou o que é esse poema para mim, hoje. É o resultado da percepção do tempo no corpo, de um corpo que dança e sente; que para dançar precisa sentir o caminho dos movimentos. Um corpo que tem a noção de presente e de passado, justamente por estar atento ao que se modifica nos movimentos – também no sentido do que já não é mais possível trazer à tona. Assim, os movimentos retornáveis, repetíveis nos dão uma noção do *tempo transcorrido no corpo*: pela percepção que temos de suas diferenças, no momento que buscamos atualizá-los.


[...] e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria (Bergson, 1999, p. 161)¹⁷.

Ah, o futuro... Que futuro é este que não se mostra? Esperamos por uma vacina, por um remédio que cure o vírus. Almejamos desesperadamente por alguma perspectiva de cura e prevenção desta peste, para que possamos imaginar e realizar os encontros novamente. As presenças dos corpos de modo físico, com a possibilidade de sentirmos as temperaturas dos corpos aumentando, durante uma aula de dança; as respirações ofegantes, trocadas ali, num mesmo ambiente. Tudo isso, hoje, ainda não faz parte de uma perspectiva futura próxima – e isso nos desestabiliza, pois é justamente nesses fatores da presença, do encontro e do trabalho coletivo que a maioria de nossas teorias das artes cênicas foram construídas.

Imersa nessa situação comecei a associar o tempo presente com o conceito de *membro fantasma*,¹⁸ descrito por Merleau-Ponty (2009), no livro *Fenomenologia da Percepção*. Basicamente ele nos conta de casos de pessoas que tiveram seus membros amputados e continuavam a sentir dor, coceira; pois a percepção do membro ausente continuava ali. Estamos imersos em um *presente fantasma* e ainda sentimos o sabor dos

¹⁷ No original “et que ce que j'appelle <<mon présent>> empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir. Sur mon passé d'abord, car <<le moment où je parle est déjà loin de moi>>; sur mon avenir ensuite, car c'est sur l'avenir que ce moment est penché, c'est à l'avenir que je tends, et si je pouvais fixer cet indivisible présent, cet élément infinitesimal de la courbe du temps, c'est la direction de l'avenir qu'il montrerait.” (Tradução de Paulo Neves)

¹⁸ Neste parágrafo escreverei em *italico* alguns conceitos que emergiram da experiência de 2020. Quero olhar para essas *grafias meio deitadas*, como uma espécie de coreografia textual.



encontros presenciais; das aulas num estúdio de prática de dança. E isso é uma lembrança sem perspectiva de ser retomada, por ora. Como não existe *agora*, então é um fantasma; não como uma assombração, mas, como uma *ausência* em nossos esquemas corporais. Por isso a perspectiva de futuro também fica comprometida, pois perdemos a ancoragem (do que já existia no passado); as referências. Teremos que construir outros modos de ser – e, aos poucos, estamos construindo. Estamos treinando os nossos corpos neste tempo; estamos nos especializando em *produzir presenças à distância*, nas ausências. Então, *para não morrermos*, a proposição é para voltarmos aos movimentos do corpo, física, simbólica e metaforicamente. Isso constrói um conceito operatório para mim – e trabalho para distribuir essa ideia, por ora, aqui neste texto. A seguir proporei um exercício.

Um pedaço de texto para degustar¹⁹, em ação e movimento

Comece prestando atenção em sua respiração. Experimente, então, inspirar e expirar profundamente, algumas vezes. Tome um tempo para isso, 10 minutos pode ser um bom tempo para iniciar essa prática. Preste atenção nas mudanças sutis de suas sensações e pense na quantidade de saberes que isso envolve e deflagra. Se permita *ser corpo*, movente; e simplesmente observe sua respiração. Enquanto você inspira e expira, comece a colocar outras *camadas de percepção* ao ato de inspirar e expirar: sinta seu peso na base que suporta seu corpo no momento – e você pode variar essa base, ora experimentando uma inspiração e expiração longa em pé, ora sentada num banco, ora sentada no chão [vou alternar os gêneros].¹⁹ Nessas três situações você perceberá o fluxo da respiração de maneira diferente, pois as vísceras estarão acomodadas de maneira diferente dentro do espaço abdominal; as costelas terão distâncias diferentes, em relação às cristas ilíacas; os pulmões terão três espaços diferentes, para expandir. Então, experimente essas três variações de suporte de peso, enquanto inspira e expira [em pé, sentada num banco, sentado no chão]. Arrume um caderno para anotar as sutis ou enormes diferenças que você possa vir a perceber no fluxo respiratório, em cada uma dessas posições. Depois, tente falar algum texto, dançar alguns gestos, enquanto inspira e expira profundamente. Comece a perceber a relação de seu espaço interior do corpo com o espaço exterior – e isso aprendi a prestar mais atenção com José Gil (1997), no

¹⁹ Em referência à proposta do Degustação de Movimentos com o Mímese. Instruções para esta parte do texto: 1) leia o texto; 2) leia novamente e deguste, em movimentos, cada frase; 3) desapegue das frases para compor suas escolhas de movimento, a partir dessas tarefas; 4) repita e perceba que podemos modificar as intenções, as forças, os tempos de cada movimento; 5) apresente-o a uma pessoa; 6) conte pra ela como você compôs; 7) pode convidá-la para a dança. Basicamente são essas as etapas do Degustação de Movimentos.


livro *Metamorfoses do Corpo*. Sinta o ar quente que sai de seus pulmões; sinta a dilatação da gaiola de costelas a cada inspiração; sinta o relaxamento das mandíbulas a cada expiração.

Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação. De maneira mais geral, nessa continuidade de devir que é a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento, e esse corte é precisamente o que chamamos de mundo material [...] (Bergson, 1999, p. 162)²⁰.

Pensar o presente desde esse conjunto de sensações, dadas porque *presto atenção* em uma prática de respiração, por exemplo, não me aliena de um espaço circundante; um espaço social, político, histórico, cultural. Absolutamente. Se eu pensar que a percepção opera em camadas, posso ir sobrepondo e suspendendo; trazendo à tona mais uma ou outra parte – dentro ou fora de meu corpo. Por exemplo, no momento em que você prestar atenção em sua respiração e na base de sustentação de seu corpo [de pé, sentada numa cadeira ou sentada no chão], o mundo lá fora, seus sistemas políticos, as doenças, as eleições municipais, isso tudo, não cessa de existir à sua percepção; apenas não será o foco primordial, naquele momento. Há nisso uma proposta de breve suspensão, para que o corpo possa se pronunciar mais efetivamente à sua atenção mais imediata, para que você possa se preservar minimamente como ser movente, que sente e interfere [ou pode interferir] no seu entorno.

Na proposta prática acima, além do exercício em si (aos moldes do *Degustação de Movimentos com o Mímese*), há a apresentação de um ponto de vista teórico, uma reivindicação para esses saberes do corpo no espaço acadêmico. Para a área da composição coreográfica, que é minha área de atuação na dança, esses saberes são fundamentais. Se porventura você for experimentar o exercício que proponho, sinta como uma simples tarefa de perceber a respiração e a base de sustentação do corpo, nas diferentes formas de estar já pode gerar material para a composição de células de movimento, de *estados de corpo*. Quando estou no papel de diretora, seja dos meus próprios movimentos, seja do movimento de outras pessoas, o exercício de percepção da respiração ajuda na com-

²⁰ No original “Placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe, mon corps est un centre d’action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis; il représente donc bien l’état actuel de mon devenir, ce qui, dans ma durée, est en voie de formation. Plus généralement, dans cette continuité de devenir qui est la réalité même, le moment présent est constitué par la coupe quasi instantanée que notre perception pratique dans la masse en voie d’écoulement, et cette coupe est précisément ce que nous appelons le monde matériel...” (Tradução de Paulo Neves)



preensão da relação do corpo com o espaço e com o tempo de cada movimento. Respiração é ritmo. As pausas, as acelerações e desacelerações dos movimentos alteram o ritmo da respiração; interfere também na aparência do corpo, a quem vê o movimento sendo feito. Compõem, portanto, sentidos para o que está sendo feito e visto.

Então as *camadas perceptivas* vão se fazendo ali, na cena; mas, podem também operar na vida cotidiana, nos atos mais triviais de existir: subir uma escada, tomar banho sozinho, cozinhar, passar um pano no chão de sua casa. Perceba como tudo isso é incrível; perceba a demanda e as alterações de sua respiração em cada atividade trivial. E aqui trago outro conceito que desenvolvo em minha pesquisa: *o ordinário como dádiva*. Posso aferir então, invertendo a ordem da frase inicial, que *um mesmo movimento que prepara o corpo para a vida, para viver, prepara o corpo para a cena*. Lembro da parte final de meu poema *Acabo de não morrer*: “[...] que sorte ser agora, que sorte, até o fim. Até que, forte, eu diga: acabo de não morrer” (Paludo, 2007, p. 29).

Digo isso, nos encaminhamentos deste texto, para celebrar a vida, nesses dez meses de cuidados intensos para não contrair o coronavírus. Fico feliz que os saberes da composição e dos cuidados com o corpo tenham me ajudado na invenção de estratégias e abordagens para as minhas docências e orientações, neste ano tão diferente e difícil para a humanidade. No momento em que finalizo este texto, em meados do mês de dezembro de 2020, as perspectivas de contágio não se modificaram muito do que se apresentavam há um, dois ou três meses atrás – muito ao contrário, pois os três Estados da Região Sul estão com alto índice de contaminação. Caminhamos a passos lentos; avançamos um pouco, retrocedemos outro tanto. A esperança é que nos seja disponibilizada a vacinação, para toda a população brasileira – a exemplo do que já está sendo viabilizado em outros países. Ainda estou transitando pela casa. Já finalizei com a graduação o primeiro semestre letivo do ano de 2020, no modo Ensino Remoto Emergencial. Já sabemos que o segundo semestre de 2020 começará no final de janeiro de 2021 e terminará ao final de maio. Nas aulas e orientações do PPGAC iremos até perto do Natal. Estamos criando outras percepções de tempo, nesse descompasso – do que antes estávamos condicionados.

Fico imaginando como nos comportaremos quando for possível voltarmos aos espaços corporalmente compartilhados. Acho que teremos que fazer fisioterapia de presença, para nos acostumarmos a ficar ao lado de outras pessoas. Não sei quanto tempo demorará para nos sentirmos seguros e à vontade para suarmos juntos numa sala de dança; para que a respiração ofegante dê o ritmo do acontecimento e da celebração do movimento. Isso é parte, ainda, de acontecimentos do passado. Por enquanto, continuo com muito medo do vírus. Pode parecer estranho falar sobre isso, mas não posso ignorar

essa sensação e quero deixá-la registrada. Daqui a um ou dois anos, espero poder escrever os desdobramentos deste artigo que, por ora, finalizo. E finalizo em tom de despedida de carta, no anseio de que tenhamos saúde e forças para continuarmos as nossas pesquisas em arte, os nossos trabalhos; para que esse conhecimento extrapole o espaço acadêmico e para que outras pessoas percebam a relevância disso para o mundo.

Diria que as narrativas de nossas pesquisas, nossos eventos promovidos nas redes sociais em 2020, nossas participações em congressos, em *lives*; as coreografias, performances ou peças que criamos, as limpezas nas casas, nos objetos, os banhos de álcool gel [assim, tudo misturado mesmo], foram esforços para driblar a morte e nos inscrevermos. Uma parte significativa do que produzimos está e continuará disponível na Internet. Pelo menos por um tempo, estará acessível para quem quiser ver e saber um pouco do que nos co-move. Compartilhamos, sim, pois neste ato da partilha reside um feitiço do não morrer, do não se permitir morrer – e de comunhão possível. Então, a palavra virou ato puro e movimento; foi transmitida por *universos virtuais*. Nos movemos de nós, de diversas maneiras, por essas telas das redes sociais e pelos dispositivos de comunicação remota – apesar de, corporalmente, na maior parte do tempo, estarmos em nossas casas²¹. Mas, precisamos mover muito mais. Há urgências no mundo, para além do coronavírus: as desigualdades sociais, o racismo estrutural, o preconceito em relação às orientações sexuais que não estão na caixa da heteronormatividade; há um machismo estrutural e um índice crescente de violência contra as mulheres. E a lista é grande. Esses fatores gritaram alto e transbordaram neste ano em que tantas feridas inflamaram. O mundo está doente, mas, muitas pessoas trabalham para engendrar algumas curas. Sigamos, percebendo qual a parcela que nos cabe realizar neste tempo, desde nossos trabalhos e pesquisas em e com arte.

²¹ Aqui lembro de Hilda Hilst: “Para onde vão os trens meu pai? [...] Tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti”. Sempre penso na imagem desse poema e fico perplexa. Vejo-me no trem, com as mesmas dores, com as mesmas alegrias; com os mesmos pensamentos. Deslocar-se no mesmo lugar, antes da pandemia, me era uma possibilidade poética. Hoje é a possibilidade que se nos apresenta.



Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio da relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.


MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PALUDO, Luciana. **Presença e limite**: esboço de uma reflexão. In: NORA, Sigrid (Org). HÚMUS 3. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.



Para citar este artigo

PALUDO, Luciana. Artes do corpo, artes da cena: exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 7. p. 132-150.



AUDIODESCRIÇÃO PARA TEATRO: O espetáculo sob uma perspectiva não visuocêntrica


Letícia Schwartz¹

Clóvis Dias Massa²

Para o espectador com deficiência visual, todo espetáculo é repleto de estímulos não-visuais que não se reduzem a informações sonoras. A percepção de diferentes espaços e atmosferas, de relações de distância e proximidade e mesmo do fluxo de energia entre atores e espectadores são alguns exemplos de que a experiência, ao menos em parte, prescinde da visão. Uma audiodescrição que respeite e potencialize a percepção dos elementos sensoriais presentes no espetáculo pode oferecer ao espectador com deficiência visual uma experiência equivalente àquela vivida pelo espectador vidente.

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, com a dissertação intitulada *Através do Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual*, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. Bacharel em Artes Cênicas (UFRGS) e especialista em Audiodescrição (UFJF).

² Clóvis D. Massa é professor associado do Departamento de Arte Dramática e do PPG em Artes Cênicas da UFRGS. Doutor em Teoria da Literatura (FALE/PUCRS). Mestre em Artes Cênicas (ECA/USP). Líder do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo (CNPq).



A audiodescrição é propulsora de percepções, na medida em que se constitui em um estímulo adicional. A experiência é definida, então, por três agentes: o espetáculo, a audiodescrição e o espectador, que se associam em convívio, em encontro, em presença, fazendo emergir essa materialidade impalpável a que chamamos Teatro.

A audiodescrição costuma ser comparada a uma ponte entre obra e espectador, “entre a imagem não vista e a imagem construída na mente de quem ouve a descrição” (Lima; Lima; Vieira, *apud* Mayer; Pinto, 2017, p. 29-30). O audiodescritor, costuma-se dizer, tem vocação para ponte. Será? Será que a audiodescrição é capaz de traçar um trajeto plano e linear entre o espetáculo e o espectador? Será que a imagem projetada na mente do outro é idêntica àquela que vejo? Será possível anular a subjetividade presente no olhar de quem vê e nas palavras de quem narra?

Holland (2009, p. 184) reconfigura esta questão ao substituir a ideia de tradução das imagens pela tradução do material artístico, vinculando a audiodescrição a um processo menos rígido, porém mais complexo.

O autor aponta a pretensa imparcialidade da audiodescrição como responsável pela sensação de desconexão entre a AD³ e a obra. O receio de se deixar envolver e a prescrição de preservar um olhar neutro e objetivo resultam em uma descrição meramente informativa, que dá a conhecer as imagens sem permitir o mergulho perceptivo do espectador. Para Holland, o objetivo da audiodescrição suplanta a busca pela compreensão e o entendimento. É preciso que o espectador viva a experiência da obra. O conceito de acesso às imagens que o espectador vidente vê dá lugar à busca de uma experiência artística equivalente para todos. Ou, nas palavras de Vigata, “devemos partir das qualidades mesmas da obra e procurar traduzi-las de maneira que possam evocar sensações equivalentes nas pessoas com deficiência visual” (Vigata, 2017, p. 36).

O grande paradoxo é que, segundo Holland, a AD, para não ser intrusiva, precisa se assumir enquanto intervenção. Uma audiodescrição (pretensamente) neutra seria causa de desconforto, deslocando a atenção do espectador. “Uma boa audiodescrição deve permitir que o espectador estabeleça uma relação com o objeto, a pessoa ou a pintura sendo descrita ‘como um todo’”, diz Holland. “Isso significa integrar a audiodescrição à obra de forma a torná-la parte da experiência artística, em vez de manter a experiência à distância” (Holland, 2009, p. 184, tradução nossa⁴).

Sob o ponto de vista de Holland, audiodescrever não se resume a dizer o que se vê. É preciso estabelecer um diálogo com estímulos diversos que exigem que se pense

³ Audiodescrição, doravante AD.

⁴ “*Good description must allow the viewer to enter into a relation with the object, person or painting being described ‘as a whole’. This means integrating the description so that it becomes part of the artistic experience, rather than keeping that experience at arms’ length.*”

a cena através de todos os sentidos, e não apenas da visão, rompendo com uma perspectiva visuocêntrica da experiência artística.

Holland relata um episódio que talvez possa reformular o que entendemos por essa definição.


Durante o período de desenvolvimento da audiodescrição de uma montagem de *Espectros*, peça de Henrik Ibsen, Holland consultou o diretor do espetáculo acerca de sua concepção para o cenário. A resposta, “é um aposento sem história”, não seria pertinente a um roteiro de audiodescrição. No entanto, essa frase quase enigmática serviu de bússola ao olhar do audiodescritor:

Se a frase “é uma sala sem história”, por si só, teria um sentido limitado para uma pessoa com deficiência visual – e poderia até mesmo conduzir a interpretações equivocadas – uma descrição poderia expressar o mesmo conceito através dos detalhes do aposento. Uma descrição poderia estruturar os detalhes de forma a enfatizar a organização estéril, enfatizar como as distantes montanhas escarpadas e o céu cinzento e plano conferiam ao aposento uma sensação de isolamento, de reclusão. (Holland, 2009, p. 174-175, tradução nossa⁵)

Holland seleciona as pistas visuais que correspondem a uma determinada interpretação, atendo-se objetivamente àquilo que está vendo. A interpretação é o fio condutor do olhar do audiodescritor na busca pelas pistas visuais que permitirão ao espectador com deficiência visual elaborar – aí, sim – sua própria interpretação da obra. A interpretação se encontra, então, nos dois extremos do processo: o audiodescritor interpreta a imagem para que o espectador possa interpretar a obra.

Essa interpretação, porém, não depende apenas das tais pistas visuais. Ela é vinculada a estímulos diversos que devem ser levados em conta tanto do ponto de vista do entendimento da obra quanto das sensações e das emoções que provocam. Os fragmentos abaixo são excertos de um exercício de escuta desenvolvido como parte do processo de elaboração do roteiro da audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, dirigido por Camila Bauer, que estreou em maio de 2018 na Sala de Eventos do Instituto Ling, em Porto Alegre. O exercício teve como objetivo verificar, ao menos em parte, a potência das informações não visuais de um espetáculo como ponto de partida para o desenvolvimento de um roteiro de AD, a partir da gravação em áudio de sua sessão de estreia.

⁵ “So while the phrase ‘This is a room with no history’, would have a limited meaning to a visually impaired person on its own – and indeed could be interpreted a number of ways which might be misleading – a description could express the concept through the physical details of the room. A description could structure the details in such a way as to emphasise the ordered sterility, to bring out how the distant bleak mountains and the grey, flat sky made the room feel isolated, cut off.”



Música alta e o farfalhar das sacolas e uma confusão de vozes. A imagem fala através do som. O volume da música obriga Nelson Diniz, como Torvald Helmer, e Janaína Pelizzon, como Nora jovem, a forçarem suas vozes.

Entra Liane como Kristine Linde e os espectadores riem. Liane me ganha aos poucos com seu tom de voz ácido, seu timing cômico, suas risadas roncadas, o falar de boca cheia. Não sou só eu que me deixo levar: os espectadores riem mais, se soltam, se aquecem, e esse riso me mostra que já se estabeleceu certo nível de cumplicidade: agora são um grupo, um coletivo, uma plateia.

Música eletrônica em volume alto, muito alto. O som seco de objetos que atingem o solo. Nora/Sandra confessa-se em gritos abafados pela barulheira. A música eletrônica dá lugar a um samba, ao qual se segue um som grave, cadenciado, denso de expectativas. Torvald entra, sua voz é tensa. Farfalhar de jornais, pancadas. Fúria. Ele se lança sobre Nora/Janaína, corpos se digladiam no chão. Agressão. Pausa abrupta. (Schwartz, 2019)

Não foi uma audição isenta: em vez de construir a percepção, a gravação resgatava imagens que já nos eram conhecidas. Ainda assim, a experiência foi intensa: as tantas informações sonoras, a vibração da música alta, as vozes que definem os personagens e seus conflitos para além do conteúdo de seus discursos, a movimentação feroz, a suspensão provocada pelo silêncio, a sensação de ser membro de um grupo, parte do público. O teatro como ato coletivo, vivo e pulsante, em uma avalanche de estímulos sensoriais.

Diferente do cinema, o teatro é regido pela presencialidade. A efemeridade, a “irrepetibilidade” e a imprevisibilidade do teatro se contrapõem à bidimensionalidade e à perenidade do cinema. De acordo com De Marinis (2005, p. 94-95), uma das principais diferenças entre cinema e teatro está na questão da focalização da atenção. No cinema, a escolha dos planos, do tipo de enquadramento e do ponto de vista definem o olhar do espectador, ou seja, é a câmera quem opera os processos de segmentação, seleção e focalização da atenção. A tela funciona como uma separação concreta, que delimita o interior e o exterior da cena. Já no teatro, palco e plateia se inter-relacionam na construção de um acontecimento. O espectador precisa lidar com um meio sobrecarregado de estímulos simultâneos, sendo obrigado a dar conta de uma seleção drástica. Cabe ao espectador o exercício da focalização. Mais do que isso: de acordo com De Marinis (2005, p. 94), as operações de focalização da atenção representam o ponto de partida para o ato perceptivo do espectador.

“Ato perceptivo”, diz De Marinis, denotando a condição ativa do espectador. Neste ponto incide uma das maiores responsabilidades do audiodescritor de teatro. Ao selecionar as imagens e expô-las em palavras, ele assume a condução do processo de focalização, arriscando-se a desconfigurar o ato receptivo ao torná-lo uma operação me-

ramente passiva. “Verbalizar algo”, diz Holland, “confere maior relevância àquilo que é mencionado em detrimento de outras coisas. Isso significa que é o audiodescritor quem escolhe qual será o foco da plateia”.

Um exemplo: em determinado momento de *Inimigos na Casa de Bonecas*, a família Helmer festeja o Natal. Torvald se ausenta por alguns instantes e retorna acompanhado por uma mulher alta que usa uma roupa provocante, calça sapatos de salto alto e carrega uma pasta. Torvald se desculpa, diz que precisa assinar alguns papéis com urgência e os dois saem de cena. O que é mais relevante? O que conecta a ação ao que vem depois? O que melhor desvenda o caráter dos personagens envolvidos? O que mexe mais com os sentimentos dos espectadores? Talvez o olhar safado de Torvald para o rebolado da secretária. Quem sabe, o sorriso assanhado da moça enquanto acena para Nora antes de deixar a sala. Pode ser o engolir em seco do Dr. Rank, a expressão constrangida de Kristine. Ou a reação de Nora, de costas para a plateia, em uma paralisia atônita. O que é, efetivamente, mais significativo?

Seleção, essa é a palavra de ordem. Espectadores videntes têm uma percepção visual abrangente; o olhar capta rapidamente o conjunto para, em seguida, estabelecer a atenção em determinado ponto.

Através da visão, estamos expostos a centenas de pistas físicas a um só tempo. Processamos essas informações para elaborar nossas atitudes, emoções e relações. Este processamento é constante e, na maior parte do tempo, não estamos conscientes disso. (Holland, 2009, p. 179, tradução nossa)

O caráter sequencial da transmissão de informações através da linguagem escrita e falada, aliado à restrição de tempo para a narração da audiodescrição, deve preservar a sincronia com a imagem, impondo a necessidade premente de uma seleção.

Diversas variáveis participam da equação. Sim, a subjetividade do olhar do audiodescritor é uma delas, mas não é soberana. Conhecer claramente a intenção da cena, o que pode ser apurado através de pesquisas sobre o espetáculo e a companhia que o apresenta – ou, ainda melhor, em diálogo com os artistas e técnicos envolvidos – confere uma leitura sintonizada com a proposta da produção. Atentar aos comentários de espectadores videntes, seja através da conversa que encerra um ensaio aberto, de debates realizados após apresentações que precedem a sessão com audiodescrição, de publicações nas redes sociais ou de diálogos entreouvados na saída do espetáculo, é uma prática que subsidia uma audiodescrição voltada a explorar a perspectiva da recepção. Assistir ao espetáculo de olhos vendados e, principalmente, trabalhar em parceria com consultores com deficiência visual, permite identificar situações em que estímulos não-visuais direcionam a atenção, determinando a imagem a ser descrita ou mesmo



prescindindo dela.

A descrição das imagens possibilita “a recepção de videntes e não videntes do mesmo espetáculo, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, sem desconsiderar, necessariamente, a hegemonia da visão como eixo estruturador das poéticas da cena” (Alves, 2017, p. 184), enquanto solicita que se revise a concepção de teatro como “lugar de onde se vê” ou “lugar onde se vai para ver”.

Erika Fischer-Lichte (2008) identifica a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade como elementos responsáveis pela instauração da materialidade da cena, uma materialidade incorpórea e efêmera, que se estabelece e se dissipa em um moto-contínuo. Embora Fischer-Lichte não tenha a pretensão de distinguir o que depende ou não da visão, sua análise sobre os processos geradores de materialidade aponta para a pluralidade dos estímulos que podem atingir espectadores com e sem deficiência visual de igual maneira.

A convergência de informações e estímulos não-visuais incide diretamente sobre a experiência do espectador, tanto na construção intelectual acerca dos significados da cena, quanto nas sensações e emoções suscitadas pelo evento.

[...] frente ao espetáculo teatral, as faculdades sensoriais do sujeito perceptor se submetem a um tipo de esforço e de solicitação que não podem ser comparados, seja em quantidade ou qualidade, com o que é solicitado por outros tipos de recepção estética. (De Marinis, 2005, p. 94, tradução nossa⁶)

A audiodescrição, enquanto processo, não se restringe a descrever aquilo que se vê. É preciso estar atento a tudo o que o espetáculo fala de si, fala por si. Não se trata apenas de determinar a posição das inserções de AD de modo a preservar o discurso de atores/personagens, mas de abrir brechas para que os estímulos não-visuais também constituam a experiência estética. Ao deslocar o sentido de “assistir”, normalmente entendido como “ver”, para “presenciar”, assumimos o espetáculo como imersão em um acontecimento, identificando a leitura de imagens como um dos muitos referenciais possíveis. O resultado é a diluição da perspectiva visuocêntrica do espetáculo teatral e a instauração da autonomia do espectador com deficiência visual como agente receptor do espetáculo.

⁶ “[...] ante el espectáculo teatral, las facultades sensoriales del sujeto perceptor se someten a un tipo de esfuerzo y de sollicitación que no puede ser confrontado ni en cantidad ni en calidad con el requerido en los otros casos de recepción estética.”

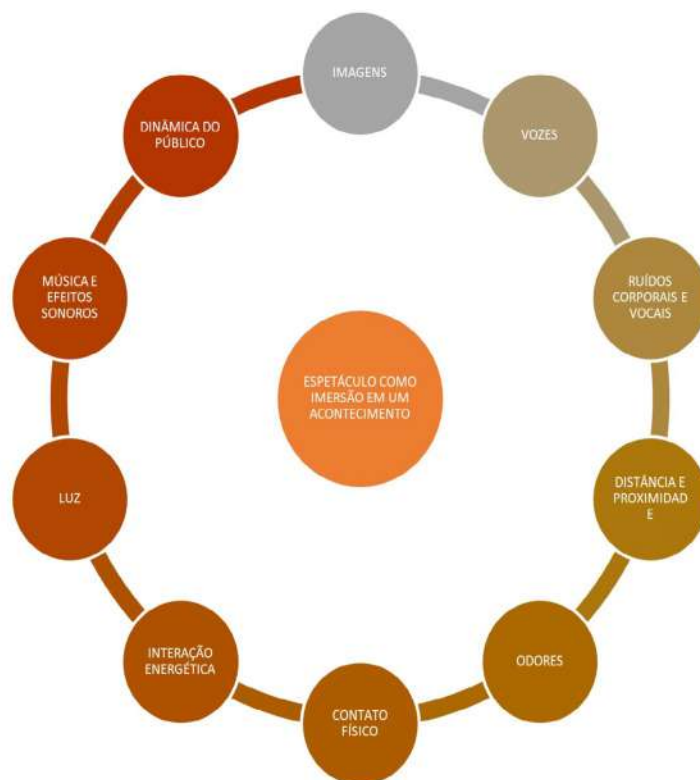


Figura 1 - Diferentes estímulos que fazem do teatro uma experiência multissensorial Fonte: os autores AD: No diagrama, o título *espetáculo como imersão em um acontecimento* está circundado por um aro, ao longo do qual estão dispostos 10 círculos equidistantes, com os seguintes dizeres, em sentido horário: imagens, vozes, ruídos corporais e vocais, distância e proximidade, odores, contato físico, interação energética, luz, música e efeitos sonoros, e dinâmica do público.

Deixar perceber. Deixar sentir. Deixar ouvir. O silêncio é uma peça fundamental desse quebra-cabeças que é a audiodescrição. Diversos autores, entre os quais estão Neves (2011, p. 51) e Snyder (2017, p. 98), enfatizam a importância de saber calar. Silenciar para que o espetáculo fale por si, em vozes, sons, cheiros, toques. Em um aparente contrassenso, preservar silêncios também é audiodescrever. Nas palavras de Ponciano,

é importante entender que quando o acontecimento cênico não evoca palavras, talvez seja justamente esta pauta que a cena pede: o silêncio, a pausa. Dependerá da sensibilidade do audiodescritor perceber o momento mais propício a calar, sobretudo não tentar disputar com a obra. Não há música sem pausa. (Ponciano, 2016, p. 30)

Ao selecionar as informações visuais a serem descritas e relacioná-las aos demais estímulos que constituem a experiência teatral, o audiodescritor é, ao menos parcialmente, condutor da leitura do espectador, agenciando, e não apenas intermediando, a recepção da obra.

O simples fato de que, como audiodescritores, temos que escolher enfatizar uma coisa em detrimento de outra significa que – gostemos ou não – estamos tomando uma decisão artística. Estamos contribuindo para a forma como se dará a experiência de uma obra de arte por um membro da plateia. (Holland,

Se, por um lado, o espetáculo prescinde da audiodescrição, por outro, ela é sempre indissociável da obra a que corresponde. Há que se entender a audiodescrição por duas vias paralelas, posto que para o espectador vidente ela não passa de um apêndice ou um prolongamento do espetáculo, enquanto para o espectador com deficiência visual ela é parte integrante da própria experiência perceptiva.

Em outras palavras, ainda que a audiodescrição possa ser encarada como uma sequência de mensagens sobre as imagens que compõem a encenação, ela repercute nos espectadores com deficiência visual de maneira análoga ao espetáculo em si. Para o espectador com deficiência visual, a audiodescrição pode adquirir o status de manifestação artística.

A arte, conforme Pierre Lévy (1996, n.p.), é constituída da confluência da linguagem, da técnica e da ética. Em sua íntima relação com a arte teatral, a audiodescrição responde perfeitamente aos mesmos critérios.

A linguagem é matéria-prima da audiodescrição. A linguagem teatral, gestual, estética. A leitura de imagens, a elaboração de texto, a fala, a construção de sentidos. A comunicação através de signos, o fio que liga o espectador com deficiência visual ao espetáculo.

O domínio da técnica é condição para que a audiodescrição produza o efeito a que se propõe. A técnica permeia todo o processo de trabalho e é evidente na seleção de informações relevantes a serem transmitidas, na síntese de cada inserção, na estruturação do diálogo entre o texto da audiodescrição e os elementos do espetáculo que independem da visão, na definição do equipamento apropriado à transmissão, na sutileza da fala, no manter-se em jogo com a cena, na atenção à reação dos espectadores. A relação entre a linguagem do espetáculo e as possibilidades de recepção do espectador com deficiência visual é sempre de ordem técnica.

A ética, diz Lévy (1996, n.p.), pode ser definida como função social. Não seria possível apartar a audiodescrição de sua função social. A presença de pessoas cegas e com baixa visão em eventos teatrais representa um avanço imenso nas relações de inclusão. Artistas ganham um público cada vez mais heterogêneo. Espectadores com e sem deficiência interagem não só no espaço, mas no compartilhamento de impressões e sensações, estabelecendo um olhar coletivo sobre a experiência. Os espectadores com deficiência, por sua vez, passam a ter a possibilidade de participar de atividades artísticas, culturais, ou mesmo de entretenimento. Há nesse conjunto de esferas uma

⁷ *"The mere fact that as describers we have to choose to emphasise one thing rather than another, means that – whether we like it or not – we are making an artistic decision. We are contributing to how a piece of art is experienced by a member of the audience."*

dimensão humana, cultural e pedagógica. É uma questão de cidadania que agrega um componente político à função social da audiodescrição.

Estão dados, pois, os grandes desafios da audiodescrição para teatro: moldar-se ao caráter vivo da experiência teatral, em toda a sua intensidade; deixar-se emaranhar em uma multiplicidade de estímulos; e selecionar as informações de modo a conduzir as operações de focalização, resguardando os processos de percepção como ato do espectador.

Mas não termina por aí. Há ainda uma característica exclusiva da percepção teatral com a qual a audiodescrição precisa lidar: a oscilação entre a dimensão ficcional e o estatuto da performance ao estabelecer uma dialética entre a semiótica e a semântica (Massa, 2007, p. 75). O espectador vidente habita, ao mesmo tempo, essas duas esferas. Em uma delas, aceita o caráter ficcional da obra e permite-se acreditar no que fazem, dizem e vivem os personagens. Na outra, permanece atento às soluções cênicas empregadas. Holland enfatiza a necessidade de buscar meios para estabelecer o equilíbrio entre a “verdade literal” e a “verdade imaginativa” (Holland, 2009, p. 175).⁸ A dificuldade está, mais uma vez, na oposição entre a simultaneidade da percepção visual e a linearidade do texto da audiodescrição. O desafio é dar a conhecer a artesanaria da cena sem fazer ruir a ficção. Traduzir a oscilação, a que se refere Massa, no equilíbrio pleiteado por Holland. A solução? Depende. Em alguns casos, existe a possibilidade de confrontar as duas dimensões, descrevendo-se uma delas e permitindo que se ouça o som característico da outra (e aqui retornamos à importância dos estímulos não-visuais). Talvez seja interessante explorar os recursos técnicos em um *tour* tátil ou expô-los nas notas introdutórias, ações de mediação que antecedem a apresentação de um espetáculo com audiodescrição. Se o ritmo da montagem permitir, podem ser oferecidas “pitadas de informação” acerca da maneira como determinada situação está sendo encenada. Cada espetáculo pede uma solução diferente, que seja coerente com a proposta da encenação.

No teatro contemporâneo, a questão se torna ainda mais delicada, já que não se restringe à percepção simultânea da ficção da fábula e da realidade da encenação. Não se trata apenas de revelar a artesanaria por trás da ilusão ou da sobreposição de duas ou mais camadas de informação, mas de uma interferência que resulta em ênfase, crítica ou mesmo contradição da narrativa. O modo como algo se apresenta, ou seja, as evidências da realidade da performance, interfere de maneira definitiva na leitura da cena e precisa ser oferecido pela audiodescrição.

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, por exemplo, a árvore de Natal é construída com sacolas de compras tingidas de prateado e presas em um pedestal de microfone, com uma estrela no topo, em uma relação bastante evidente com o espírito consumista

⁸ *Literal truth and imaginative truth.*

das festividades de final de ano. Durante os festejos, Torvald presenteia o filho com uma boneca inflável. O trecho a seguir apresenta a reprodução das falas do personagem com inserções da AD:

TORVALD - Ivar, olha o que o pai comprou pra você. Infla assim.

(AD) *Perto da árvore, Fabiane está agachada com a cabeça enfiada em uma caixa de presente. Vai se levantando gradualmente. Torvald põe as mãos sobre os seios dela.*

TORVALD - Aos poucos você vai descobrir como usar. Pode levar pro seu quarto, meu filho. Tem um furo no meio das pernas, mas é normal. Pode botar o que você quiser aí dentro.

(AD) *Ivar carrega a boneca para fora de cena.* (Schwartz, 2018)

A cena, que poderia expor a herança machista de Torvald de maneira leve e até mesmo cômica, ganha uma dimensão perturbadora ao utilizar uma das atrizes na representação da boneca inflável. Em uma única imagem temos Torvald presenteando Ivar, o ator Nelson Diniz apertando os seios da bailarina Fabiane Severo e uma mulher reduzida à condição de objeto sexual. Uma mulher-boneca, aprisionada numa casa-caixa de presente. Uma única imagem que se desdobra em leituras absolutamente indissociáveis.

A questão que se impõe é: que habilidades caracterizam o profissional responsável por dar conta das especificidades de uma audiodescrição para teatro?

Baseada nas recomendações do ADLAB PRO, um projeto financiado pela União Europeia que tem como objetivo desenvolver materiais didáticos voltados à formação qualificada de novos profissionais, Fryer aponta as competências que servem de pré-requisito a potenciais audiodescritores:

Habilidades linguísticas e textuais (que incluem, por exemplo, o uso perfeito da língua materna, o controle de figuras de estilo, metáforas e símiles, a habilidade de utilizar um vocabulário que ative a imaginação, a escrita de um texto coerente, etc.).

Habilidades vocais: uma voz clara e agradável durante a leitura é requisito para alguns módulos;

Habilidades transferíveis/comportamentais, não específicas à AD: organização eficiente do trabalho e gerenciamento de tempo, ética, desenvolvimento pessoal, trabalho em equipe, resolução de problemas, habilidades de comunicação e de relacionamento interpessoal, habilidade para lidar com a pressão do tempo, saber quando e estar disposto a procurar por auxílio de um especialista ou de um colega de profissão, lidar com *feedback* e respeitar prazos.

Habilidades digitais: gerenciamento de banco de dados, processador de texto, etc. (Fryer, 2018, p. 182, tradução nossa⁹)

⁹ "Linguistic and textual skills (this includes, for instance, a perfect use of the mother tongue, a command of style figures like metaphors and similes, the ability to use language that sparks the imagination, write a coherent text etc.). Vocal skills: A clear and pleasant reading voice is required for some modules; Transferable skills/soft skills not specific to AD: efficient work organisation and time management, ethics, self-development, teamwork, problem solving, communicative and interpersonal skills, the ability to cope with time pressure, knowing when and being willing to call for expert or peer help, dealing with feedback and working to a deadline. Computer skills: database management, word processor, etc."

Essas aptidões, sejam elas inatas ou adquiridas, são cruciais no desenvolvimento de um audiodescritor, seja qual for a modalidade a que se dedique. No caso específico do teatro, Panico (Alves; Leão, 2017, n.p.) ressalta a necessidade de manter sob controle a emoção e a tensão características de uma apresentação ao vivo. De acordo com a autora, ensaiar bastante o roteiro possibilita ao audiodescritor-narrador uma atuação mais segura, que não deixe transparecer a dificuldade da tarefa e permita que o espectador se entregue à emoção.

Holland (2009, p. 172) destaca a habilidade de sincronizar o tempo de cada inserção de AD com os espaços entre os diálogos, de modo a evitar que a fala do audiodescritor se sobreponha às falas dos atores. O ajuste de tempo na audiodescrição ao vivo é realmente mais desafiador que na audiodescrição gravada, porque não permite correções, ajustes ou novas tentativas. No entanto, um roteiro cuidadosamente elaborado pode minimizar os riscos de sobreposição. Em nossa opinião, a mais crucial das habilidades do audiodescritor está na leitura da cena a partir das percepções não-visuais, evitando a redundância das informações e preservando a experiência sensorial do espectador.


Ponciano (2016, p. 28) aposta na sensibilidade do audiodescritor, aliada à técnica, pois

[...] é preciso que o audiodescritor entre no ritual da cena teatral, se permita acreditar na ilusão proposta, no jogo das formas simbólicas, com a abertura para o imaginal (*sic*), sem perder de foco a técnica. Será preciso esta sensibilidade aberta para que a palavra advinda seja a mais adequada. A palavra proferida em um ritual de teatro, vai de encontro a uma função psíquica específica, onde vibra uma polifonia dos/nos/para os sentidos, desperta no devaneio poético. As palavras mais assertivas virão da cadência do ritmo da peça, é precisar “dançar conforme a música” cênica, e buscar o lúdico no jogo da “atuação” audiodescritiva para não fechar as possibilidades oníricas das construções verbais. (Ponciano, 2016, p. 28)

A afirmação parece contrapor a perspectiva de Snyder, segundo a qual o audiodescritor precisa ter, como principal habilidade, a capacidade de colocar em palavras aquilo que está vendo, sem necessidade de empatia com a obra.

Um áudio-descritor (*sic*) não precisa ter conhecimento profundo ou mesmo desfrutar de cada assunto que áudio-descreve (*sic*). O mais importante é a observação aguçada dos movimentos e seus padrões e de um vocabulário que permita a sua expressão verbal em termos vívidos [...]. (Snyder, 2017, p. 183)

Holland (2009, p. 174), ao contrário, acredita que um audiodescritor incapaz de perceber o teatro como um todo – incluindo a proposta artística do espetáculo e o manejo da linguagem teatral – terminará por reduzir a narrativa da ação a uma sequência de detalhes insignificantes.



O profissional da audiodescrição é sempre um duplo. Transita entre a técnica e a arte, à semelhança, talvez, do próprio ator. Mergulha como espectador e emerge como autor, tornando-se, a um só tempo, capaz de entender e dar a entender, sentir e fazer sentir, em um exercício constante e contínuo. Assume seu posto como integrante da equipe e estrangeiro a ela, em um processo de construção que sofre o efeito do grupo sem exercer qualquer efeito sobre ele. O lugar de fala do audiodescritor está na própria cena, na mesma intensidade em que está nos bastidores. Do isolamento da cabine de transmissão, o audiodescritor joga com os atores em cena, em uma relação não correspondida.

Esta análise sugere a hipótese de que atrizes e atores contem com determinadas habilidades e competências privilegiadas para o exercício da audiodescrição para teatro, que incluem o domínio da linguagem teatral, o olhar sensível, a identificação dos diversos estímulos não-visuais e a intimidade com a escrita dramática¹⁰. Destacam-se, ainda, a capacidade de lidar com a emoção e a tensão da apresentação ao vivo, o exercício do improviso, o saber colocar-se em estado de jogo e a preparação vocal. A narração, quando realizada por atrizes e atores, costuma assumir uma expressividade sutil, desenhando imagens e instaurando atmosferas que favorecem o mergulho perceptivo do espectador.

Na intenção de verificar a pertinência dessa hipótese, sem a pretensão de confirmar ou refutar coisa alguma, lançamos a questão a um grupo formado por 51 audiodescritores-roteiristas, narradores e consultores. Desses, quinze são atores, a maioria deles profissionais, o que corresponde a 27,5% do grupo. Também os estudos acadêmicos refletem essa realidade, posto que Nóbrega, Leão e Nascimento, autoras das dissertações sobre audiodescrição em teatro, são também atrizes. Esses dados, em toda sua informalidade, apontam para a relevância de futuras pesquisas destinadas a identificar as características específicas da audiodescrição praticada por atrizes e atores.

O que esboçamos aqui é a suposição de que as habilidades desenvolvidas pela prática teatral podem ser especialmente favoráveis ao audiodescritor de teatro, não que o teatro deva necessariamente ser audiodescrito por atrizes ou atores. Tomamos por exemplo a audiodescrição de eventos esportivos, que, na nossa opinião, pressupõe a compreensão das regras do jogo, da trajetória dos atletas, do contexto da competição; ou a audiodescrição de desfiles de moda, que exige uma constante atualização acerca de tecidos, cores, cortes e texturas e de todas as novidades do mundo *fashion*. Não nos parece possível audiodescrever uma imagem sem levar em consideração o sujeito que vê, sua perspectiva, sua habilidade específica de leitura.

¹⁰ A identificação entre as inserções da audiodescrição e as rubricas sugere uma aproximação do conceito de dramaturgia expandida, tema que mereceria uma investigação aprofundada em pesquisas futuras.

Não é preciso ser “gente de teatro” para audiodescrever teatro, mas é fundamental conhecer a fundo sua linguagem. Trata-se de um olhar especializado, como é especializado o ouvido de quem traduz poesia. De acordo com Alves (2017, n.p.), audiodescrever implica um exercício de espectralidade que não se resume a assistir ao espetáculo, mas inclui a participação em ensaios, a análise de registros em fotos e vídeos, a pesquisa acerca do histórico do grupo e da obra, etc. Isso significa que “a cena é dilatada para que ele (o audiodescritor) possa construir uma visão esteticamente orientada para a apreciação do espetáculo por parte do espectador com deficiência visual” (Alves, 2017, p. 185). O audiodescritor pode ser considerado, então, um espectador privilegiado, com livre acesso, inclusive, ao elenco, à direção e à equipe técnica do espetáculo enquanto, simultaneamente, exerce uma função criativa como membro integrante da produção.

Essa relação de intimidade com a obra afasta qualquer pretensão meramente técnica. Para atingir a experiência da arte, é preciso estabelecer um diálogo com a própria obra de arte. (Holland, 2009). Não se trata apenas de texto e voz, mas de sentidos que se constroem apenas na relação entre a obra e o espectador, no momento da apresentação. AAD preenche lacunas, mas também se faz preencher, não apenas por diálogos e trilhas e efeitos de som, mas por todos os estímulos que fazem daquela obra um acontecimento.



Referências

ALVES, Jefferson F. Audiodescrição e Recepção Teatral: um diálogo (im)pertinente entre o invisível e o visível da cena. *In* DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giulia (Org.). **O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec, 2017. P. 181-195.

ALVES, Jefferson F; LEÃO, Bruna A. **Audiodescrição de Teatro**. Especialização em Audiodescrição. UECE, 2017, 85 p. (mimeo).

BAUER, Camila. **Inimigos na Casa de Bonecas**. Porto Alegre: Projeto GOMPA, 2018. 75 minutos. Espetáculo teatral.

DE MARINIS, Marco. Problemas de Semiótica Teatral – la relación espectáculo-espectador. *In* DE MARINIS, Marco. **En Busca del Actor y del Espectador: comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 87-102

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. *In* **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics**. Tradução de Saskya Iris Jain. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap.4, p. 75-137.

FRYER, Louise. The Independent Audio Describer Is Dead: long live audio description! **Journal of Independent Translation**, v. 1, n. 1, p. 170-186, 2018. Disponível em: <<http://jatjournal.org/index.php/jat/article/view/52/11>>. Acesso em: 17 maio 2019.

HOLLAND, Andrew. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: images into words. *In* DÍAZ CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla (Ed.). **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. London: Palgrave Macmillan, 2009. P. 170-185.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MASSA, Clóvis D. Estética Teatral e Teoria da Recepção. *In* GUZINSKI, Maurício (Coord.) **1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. P. 21-116.

MAYER, Flávia; PINTO, Julio. Audiodescrição: é necessário defini-la? *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 22-33.

NEVES, Josélia. **Guia de Audiodescrição: imagens que se ouvem**. Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.

PONCIANO, Juliana N. **A Imaginação como Palco: a importância da audiodescrição no teatro para a formação estética do espectador com deficiência visual**. Brasília: UnB, 2016. 75 f. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SCHWARTZ, Letícia. **Inimigos na Casa de Bonecas**. Porto Alegre, 2018. Roteiro de audiodescrição.

SCHWARTZ, Letícia. **A Audiodescrição como Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual**. Porto Alegre: UFRGS, 2019, 266 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SNYDER, Joel. **Construindo Imagens com Palavras: manual de treinamento abrangente e guia sobre a história e aplicações da áudio-descrição**. Tradução de Andrea Garbelotti. Recife: Ed. UFPE, 2017.

VIGATA, Helena S. A Experiência Artística das Pessoas com Deficiência Visual: o uso de analogias sensoriais na acessibilidade a obras de arte. *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 34-47.

Para citar este artigo

SCHWARTZ, Letícia; MASSA, Clóvis D. Audiodescrição para teatro: o espetáculo sob uma perspectiva não visuocêntrica. *In*: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 8. p. 151-165.



CORPO, PRECARIIDADE E TEATRO: Entre resto e rasgo

Angelene Lazzareti¹

Mirna Spritzer²

Os corpos que restam no quarto 3132: Isso tem a ver com teatro?

3132 é o número do quarto de hospital onde nós quatro restamos.

Jacira está há mais de dez dias amarrada na cama. Ela grita “eu não era assim, eu não era assim, eu não sou, eu sou, eu não era assim eu não sou isso, o que tão fazendo comigo?”.

Morfina (junto da coceira de seu efeito colateral, a constipação, a indigestão, os espasmos, a queda de pressão, a confusão mental, a partida de si).

¹ Angelene Lazzareti é artista e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a tese intitulada “E N T R E: A trama dos corpos e do acontecimento teatral”, orientada pela Profa. Dra. Mirna Spritzer. É professora na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, lotada no Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História.

² Mirna Spritzer é atriz e atua como professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRGS. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Eu e as outras mulheres do quarto conhecemos Jacira lúcida na sua chegada, e agora a vejo na desorientação absoluta. Ela chora, e com os olhos vidrados pede ajuda.

Jacira pede para ir embora.

“Eu vou com vocês, eu posso ir com vocês? Eu não sei, quero minha identidade. Levaram ela. Meu CPF, quero lalalala fazer, me ajude.”

“Eu confio no senhor, confio no meu médico, meu médico, confio tanto no senhor. Me ajude a ficar boa, eu tô bem, me deixe ir com você. Eu quero sair daqui.”

Olhos vidrados.

Fraldas.

Silêncio.

Ataduras amarrando firme as mãos e pernas.

Enquanto uma coisa acontece, muitas outras acontecem também.

No quarto, dizem que Jacira tem câncer nos ossos, vai corroendo a coluna. Já contaminou os pulmões. Agora, há vinte dias internada, precisa de uma cirurgia. Ela sente dores horríveis, a cada reclamação a enfermeira vem e aplica morfina, quantas doses forem precisas.

José Carlos, seu marido, não sai do lado dela.

Contrabando de mocotó, costelinha, chocolate e maionese, tudo escondido embaixo da cama. A comida do hospital é levada diretamente para o cachorro. Quando vem a nutricionista, ela mente descarada.

Pessoa tão boa, que o coração chega a doer. Família grande, cheia de netos e filhos que a visitam sempre.


Jacira trabalhava fazendo crochê e tricô, “bordava de tudo” e vendia suas costuras nas feiras.

Agora, com seus braços e pernas amarrados, vê seu próprio corpo costurado à cama.

Ela chora e grita, já foi embora. Tudo que brilhava nela foi embora. Ficou só algo do corpo na cama. Ela não ri mais, não conversa, não se mexe. Só pede para ir embora com seus olhos vidrados.

Mantida desde o primeiro dia com morfina, uma enfermeira cansada dos gritos a manda parar de reclamar enquanto aplica outra dose.

A cirurgia já foi adiada várias vezes. Acho que quando chegar o dia dela, Jacira nem



existirá mais. Um médico diz uma coisa, outro diz outra. Ela vai ficando. Seu marido já não consegue sorrir mais, já não consegue manter a voz sem tremor. Os médicos dizem de qualquer jeito, ali no quarto mesmo, que não tem cura, químio a vida toda. Que talvez fique tetraplégica, paraplégica. Que ainda vão avaliar sobre a cirurgia, um procedimento muito caro para um caso que não tem solução. O corpo precisa ter solução?

Ela espera, mantida, sem ela. Agarra minha mão pedindo ajuda. Ela pede que eu fale algo pra ela, qualquer coisa, que eu diga o que eu quiser dizer, mas que eu diga. Talvez esse pedido venha do desejo que ela tem de se sentir escutando, de testar sua capacidade de entender, de sentir que ainda está aqui, que ainda existe, que seus ouvidos ainda existem.

Ela ficou lá, a que brincava que ia fugir pro baile, de batom vermelho e salto alto. A que contrabandeava maionese e escondia chocolate embaixo do travesseiro. A que olhava fundo nos olhos. A pessoa tão boa que faz doer o coração. Jacira disse que iria ao teatro comigo.

Mas ela foi embora, sem sair do lugar.

(Relato de junho de 2017)


Sou mulher, artista, professora, jovem, branca, de classe média, e desejei realizar uma tese de doutorado em Artes Cênicas sobre a noção de “*entre*” a partir das áreas da Filosofia e das Artes. Essa noção pode ser pensada de distintas formas, por exemplo, em relação aos *entre*-lugares, que pulsam em nosso próprio corpo a partir do cruzamento *entre* memórias, saberes, culturas, elementos orgânicos e subjetivos (o corpo é a relação *entre* suas diversas partes: as visíveis e as invisíveis). Mas, a noção também pode ser refletida em relação aos espaços-tempos, movimentos, atravessamentos e forças que pulsam *entre* os corpos uns com os outros (*entre* um corpo e outro, *entre* eu e você, *entre* nós).

Nesse sentido, o *entre* não é apenas o laço de união *entre* os sujeitos, mas um movimento de acesso, de contato e de diferenciação. Trata-se de um espaço-tempo efêmero, feito de contágios e atritos visíveis e invisíveis, que se constroem singularmente a cada relação estabelecida a partir da exposição dos corpos e da interação de diversas camadas. O *entre* faz aparecer o vínculo, a distância e a diferença. É o movimento do contato e da transformação: *entre* um estado e outro, *entre* a voz e a escuta, *entre* um dia e outro, *entre* um gesto e a sua percepção, *entre* um corpo e outro, *entre* uma pala-

vra e outra, *entre* uma coisa e outra. Também é preciso frisar que o *entre* não é pacífico, por isso, não deve ser romantizado ou utilizado como resposta pronta para dar fim a questões complexas que exigem profundos investimentos filosóficos. O *entre* pressupõe uma política, é o lugar do contato, do atrito *entre* as diferenças, não há acordo simples, e sim contaminação como movimento inerente e vital de desordem e deslocamento. O *entre*, como força, não respeita fronteiras como separações institucionalizadas, que controlam divisões definidas *entre* elementos, noções ou territórios. Pelo contrário, o *entre* causa borramentos e desestabilizações nas fronteiras, comprometendo definições e normativas.

No decorrer da pesquisa sobre a noção exemplificada acima, por conta de um adoecimento renal e neuroendocrinológico, mergulhei profundamente nos *entres* desconhecidos de meu corpo, e participei do encontro de outras pessoas com os *entres* desconhecidos de seus corpos. Compreendi que – visíveis e invisíveis – os tecidos intersticiais existem e alguns sangram (por isso é possível enxergar seus rastros, manchas e vestígios no *entre*). Por ser gerador de atritos a partir do contato *entre* as diferenças e *entre* elementos diferentes, o *entre* se desdobra em fragilidade, pois fragiliza estabilidades, criando discontinuidades e fissuras. É preciso pontuar aqui que as alterações se dão a partir da fragilização das estabilidades, qualquer transformação requer desestruturações nos estados definidos. Estar *entre* é também estar vulnerável, no sentido de estar sujeito às afetações, deslocamentos, atritos e fusões operados nas relações propulsoras dos acontecimentos. Ao estar *entre*, independente do esforço empreendido, não somos intocáveis, inatingíveis, invulneráveis. Nessa perspectiva, é necessário aceitar, como condição, estar exposto aos corpos e ao próprio corpo como forças em movimento e mutação incessantes e, por isso mesmo, considerar suas dimensões de vulnerabilidade. Além disso, o *entre* abre lugar para a peste, onde o que há de invisível ou de invisibilidade aparece como contágio. É preciso lavar as mãos?

Nesse processo de adoecimento, vivenciei acontecimentos radicais, toquei limites, conheci rostos, sistemas e palavras novas, senti dores em intensidades que eu não imaginava existir, que se transformaram em companhias constantes e, agora, familiares. As idas e vindas dos hospitais, as emergências, a espera e a experiência do leito, os dias intermináveis de internação, o excesso de luz, a fraqueza sem fim, o excesso de medicação para calar a queixa, a despedida das quatro colegas do quarto 3132 que faleceram (inclusive, a querida Jacira), o medo da morte, a frieza dos médicos, a exaustão das enfermeiras, o sentimento de incapacidade e de dependência em contraste com o apoio e a generosidade dos amigos que cuidaram de mim com tanto carinho, a burocracia do sistema de saúde, as horas intermináveis de filas no posto, no hospital e



na secretaria da saúde para requerer atendimento e solicitar medicação, o trânsito *entre* as crises agudas e o estado crônico, as inúmeras pessoas que não retornam às filas: acontecimentos que aconteceram *entre* as investigações da tese. Acontecimentos que geraram alguns desvios e reflexões.

Dentre os pensamentos trilhados, está a certeza de que o que temos em comum, em primeiro e último lugar, é o fato de sermos corpo e de que, no processo do adoecer, os corpos são corpos: apenas corpos sentindo o corpo, na experiência do/de corpo – é nesse momento que a ideia de Antonin Artaud, de que a peste ignora nomes próprios, atinge outro lugar de entendimento. Será que os efeitos colaterais dos processos de medicação vivenciados por Artaud foram abordados? Será que ele se tornou, como sujeito, o próprio efeito colateral dos processos médicos, hospitalares, psiquiátricos e sociais aos quais foi submetido? Sim, Artaud, os órgãos nos traem e a peste faz lembrar que somos corpos, e que corpos são tão precários quanto potentes.

No campo das Artes Cênicas, *falar com* Artaud é importante para tratar das ideias de precariedade, de insuficiência, de um corpo na borda ou na saída de si em direção a um *entre* (seja qual for). *Falar com*, no sentido também de ouvir as vozes que falam em nosso corpo quando escutamos os outros corpos, falar com Artaud na tentativa de escutá-lo no fundo ou na margem de suas letras. Ler Artaud é estar disposta a encontrar os rastros e restos de seu corpo perdido e estilhaçado *entre* as palavras. É aceitar que delas nenhuma compreensão confortável ou segura pode surgir.

[...] constituindo um corpus partido, automutilado, uma vasta coleção de fragmentos. O que ele legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento. (Sontag, 1986 p. 17)

Antonin Artaud obriga, justamente, a colocar em questão, assim como a ideia de obra como composição acabada e completa, os conceitos estruturais da racionalidade ocidental, inclusive sobre os modelos de corpo. Com seu inconformismo sobre as instituições estabilizadoras dos corpos, o poeta se dedicou a um gesto de **rasgo**, como operação de dissolução ou borramento das estabilidades, a culminar nas de seu próprio corpo. O artista viveu na carne e no espírito processos de deformação, de sofrimento e de dor física, mental, política, filosófica, existencial e artística. Nise da Silveira, precursora importantíssima da luta antimanicomial no Brasil, trata sobre o desmembramento vivenciado por Artaud:

A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas [...]. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a


concluir que tais *sintomas* não compõem uma doença, uma entidade nosográfica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramentos do ser. Impossível rotular Artaud. (Da Silveira in Lucchesi, 1989 p. 10).

Como um sujeito feito de teatro, Artaud parece ter sentido intensamente o que o teatro permite criar e o que ele impede que seja fixado. Não tentar descrever o teatro, mas sim tratar de refazê-lo, este foi o objetivo traçado pelo poeta. O teatro, quando coloca o sujeito diante da criação caótica, movente e poética, é, para Artaud, um espaço de confronto com o estado de ser constituído/acabado de um corpo. “Um teatro liberto libera, supõe ele.” (Sontag, 1986 p. 34). Segundo esse pensamento, libertar o teatro de seu padrão ocidental seria uma forma de liberar o corpo de seu padrão comportamental, e dos modelos de corpo pleno e útil (assim como da domesticação dos papéis sociais, da normalização das condutas, da utilidade dos órgãos e da descartabilidade dos corpos não normativos e de precariedade).

Ou seja, o desejo de Artaud de refazer o teatro é análogo ao propósito de refazer o corpo. Isso pois, o corpo, assim como o teatro, é feito de muitos elementos sem estar apenas em algum deles de forma específica (como em um órgão, por exemplo). O corpo não pode ser definido ou traduzido, não se deixa estabilizar no tempo para captação ou compreensão. O corpo está na relação *entre* suas camadas visíveis e invisíveis, assim como o teatro se faz *entre* artistas, espectadores, técnicos e as demais materialidades e imaterialidades que compõem a cena.

Mais próxima da fumaça do que da forma, a leitura de Artaud hoje expõe como motores a experiência da dor e, sobretudo, a ideia da peste – a peste como ideia e, ao mesmo tempo, manifestação. A peste como infiltração das ideias, contaminação do pensamento, habitante das estruturas orgânicas mais íntimas e, por outro lado, fenômeno estranho, externo, habitante do ar e dos lugares que não tem dono, como os espaços intersticiais, como o *entre*. Corrosiva por dentro, contagiosa por fora: seria essa a experiência de acontecimento teatral desejada? De que a realização teatral tenha a força de uma epidemia? De que um contágio anímico de forças e vibrações teatrais atue como contaminador das estruturas internas dos corpos, fazendo desmoronar as ordens estabelecidas a nível corporal-orgânico como passo para a desestabilização das instituições fixas da vida social?

Em minha experiência individual e coletiva com a precariedade, e a partir dos estudos em Artaud, considero importante pontuar que, para além da compreensão médica sobre a palavra “contágio”, é preciso lembrar que os corpos são contagiosos de distintas maneiras e que o cuidado é, nesse caso, igualmente contagioso; desdobra-se, dissolve-se. Nas experiências mais radicais, onde experimentamos o que faz o corpo, há um



tipo de vínculo que contribui para a compreensão de que as existências são porosas e se atravessam por muitas forças, inclusive por um sistema que as colocam na mesma fila. Os corpos acabam refletindo suas relações (seus *entres*), incluindo as constituídas de traumas, desejos e acidentes de percursos biológicos, sociais, culturais e políticos, que se expõem corporalmente em manifestações infecciosas, inflamações, nódulos, distúrbios, síndromes, etc. Esses corpos são estruturas em guerra contra outras estruturas, reagindo em existência, manifestando em idioma próprio – precariedade como fala que o corpo faz em si e direciona ao mundo. O cuidado, nessa reflexão, está ligado ao reconhecimento das dimensões humanas que nos vinculam, e da possibilidade de um contato com o próprio corpo e com os outros a partir do afeto e da empatia. A cura, em alguns casos, não reside na “resolução” das enfermidades, mas numa relação de aprendizado com o corpo e as suas precariedades constituintes. Isso desdobra-se na compreensão crítica sobre o processo de patologização da vida, que transforma em patologia tudo que difere da norma vigente (dos modelos de normal, de pleno e de suficiente). Nesse processo, é possível desaprender sobre a percepção da fragilidade como problemática, que precisa ser apagada ou vencida como exemplo de força. Por vezes, as tentativas de “superar” a vulnerabilidade são mais dolorosas que a vulnerabilidade em si. Nesse sentido, torna-se um caminho possível compreendê-la como laço humano, lugar de conhecimento, de transformação e de criação artística. Como inspiração para essa possibilidade, incluo uma passagem de Paul B. Preciado:

Mas como eu os amo, meus corajosos iguais, desejo que vocês também percam a coragem. Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade. (Preciado, 2020, p. 145)

A partir da temática exposta, é possível fazer um paralelo com o pensamento do sul-coreano Byung-Chul Han. Em “Sociedade do cansaço” (2015), o autor relaciona a sociedade com as enfermidades comuns à cada época. A influência do capitalismo contemporâneo designa uma positividade violenta aos corpos para a formação de uma sociedade do desempenho e da otimização. A qualquer sinal de precariedade, o sujeito dessa sociedade busca, com base em uma economia da medicação, a manutenção, a restauração e o aperfeiçoamento de suas capacidades em prol do desempenho otimizado. Tudo gira em torno da produtividade, os tempos de descanso são apenas fases de recuperação para o retorno ao trabalho. Nessa perspectiva, as enfermidades e as diferenças são objetos dessa economia. É preciso pontuar que, contraditoriamente, a

lógica contra o adoecimento (que prejudica a produtividade) torna-se extremamente adoecedora para os sujeitos que se veem obrigados a corresponder a modelos de otimização e de desempenho cada vez menos humanos. Segundo Han, saímos da fase do sujeito de obediência para a fase do sujeito de desempenho – que é mais rápido e mais produtivo, continuando, dessa forma, disciplinado, o que ativa uma dinâmica introjetada de autoexploração:


O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente do que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal (Han, 2015, p. 29-30).

Já para Artaud, não há doenças, mas corpos intitulados de doentes. A imaterialidade da doença, inexistente em si como coisa isolada, perfura os corpos fazendo deles o lugar da materialização desse mal.

Se não tivessem havido médicos/ Nunca teria havido doentes/ Nenhum esqueleto de morto,/ Nenhum doente para escortá-lo e esfolar,/ Porque foi com os médicos e não com os doentes que a sociedade começou./ Os que vivem, vivem dos mortos (Artaud, 2007, p. 99).

Artaud sabia que do hospital não se ganha alta, quando deitados nos leitos os corpos às vezes vão embora (mas ficam). Permanecemos internadas em nós? Mesmo fora? Há lugares que habitamos por um determinado período e, quando saímos deles, esses mesmos lugares passam a nos habitar (quando o corpo ocupa o espaço, o espaço ocupa o corpo também). Por isso, não há a alta. O hospital passou a ser um cômodo (ou um órgão) novo em meu corpo; o hospital e as mulheres de lá: Jacira, Juraci, Juliana, Noreci, Cida, Mari, Silvia. Fui profundamente marcada pela presença de muitas pessoas nesses espaços, especialmente essas mulheres com quem dividi o quarto de internação.

Alimentada dessas experiências e contaminada por essas existências, meu olhar desdobra-se em direção ao lugar dos corpos de insuficiência, precariedade ou vulnerabilidade que fazem parte dessa comunidade tão ampla e diversa. Em relação às capacidades do corpo nos procedimentos formativos das Artes Cênicas, há lugar para os



corpos de precariedade, onde o objetivo não seja tratá-los, consertá-los, moldá-los ou superá-los?

As formas como o corpo é exposto nas práticas teatrais, seja como criação (o corpo como é apresentado em cena) ou como criador (é antes um corpo aquele que apresenta), é fator a ser destacado na presente reflexão, abordando o teatro como espelho e produtor dessas imagens em relação à sociedade. Os corpos em cena são corpos que se pretendem contagiosos, desejam contagiar. Voluntariamente ou não, assinalam um posicionamento político, promovem discursos de corpo – mesmo em silêncio, são corpos de discurso: apresentam e representam modelos de corpo, promovem formas de estar juntos, instituem poderes de ação *entre* si e realizam um *nós* que possui partes visíveis e invisíveis.

É possível, no campo das artes da cena, pensar a precariedade do corpo como constituinte e não como problema a ser superado para o alcance do desempenho vigente? Com a noção de “precariedade”, refiro-me às condições diversas de vulnerabilidade corporal, temporárias ou permanentes, decorrentes de processos diversos de adoecimento (em fases agudas, mas sobretudo em casos crônicos), que se desdobram na impossibilidade da correspondência aos modelos de “corpo pleno” instituídos. A experiência da dor e do corpo doente atravessa muitos campos do conhecimento, e uma significativa parcela da população.

Para além do campo da enfermidade, cabe destacar que os estudos da deficiência³ têm especial valor para as reflexões a respeito dos marcadores socioculturais relativos aos direitos e as possibilidades dos corpos diversos, àqueles que manifestam outras formas de existência distintas dos modelos normativos de corpo. Ainda assim, pontuo que meu olhar no presente texto está endereçado a uma ideia de precariedade de forma ampliada. Entendo que a precariedade habita corpos com e sem deficiência, mas, com distintas implicações, intensidades e desdobramentos sociais, culturais e políticos.

Entretanto, ainda que a precariedade seja uma experiência relativamente comum e altamente numerosa, infelizmente, os espaços de formação, criação e fruição artística ainda perpetuam modelos de corporeidade pouco flexíveis. Com exceções pontuais (mas em crescente expansão), reforça-se o trabalho pelo alto desempenho e o virtuosismo, que culmina num recorte específico de perfis de corpos aptos a realizar tais pro-


³ A partir da Lei Federal nº 13.146/2015, Art. 2º “Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas.” Cabe destacar que a deficiência como fenômeno é mais ampla que o aspecto médico envolvido, considerando as dimensões sociais das interações e formas de convivência.

cedimentos. Este modelo se desdobra direta e indiretamente no desejo introjetado nos espectadores sobre quais corpos desejam ver nas manifestações artísticas. Que corpos desejamos ver atuando, performando e dançando? E que corpos estão “aptos” para atuar, performar e dançar como artistas? Essas perguntas são aqui lançadas para além da quota “gentilmente” cedida para a inclusão – que no caso das pessoas com deficiência, marcam-nas como “artistas com deficiência” e não simplesmente “artistas”, questão que produz distância em relação aos circuitos artísticos (estabelecendo o cercadinho da inclusão) e que interfere diretamente na recepção de suas criações.

Levantar essas questões é, também, materializar um posicionamento contrário às tendências sócio-políticas que, justamente, trabalham para invisibilizar a precariedade dos corpos, inserindo-nos em um sistema que nos impele a reproduzir os modelos de corpo pleno, útil, capaz, virtuoso e otimizado. Essa mesma estrutura nos induz a tentativas obsessivas (inclusive adoecedoras) de superar qualquer precariedade para corresponder a esses modelos, sejam as precariedades decorrentes do adoecimento, do envelhecimento, de algum acidente ou de alguma característica motora, cognitiva ou comportamental. A precariedade como condição corpórea aproxima-se de diversas experiências humanas, porém, infelizmente, o incentivo (econômico, cultural, social e político) por superá-las é maior que o movimento pelo seu acolhimento como integrante dos corpos, lugares de saber e de criação artística.

É fato que nós, artistas das Artes Cênicas, trabalhamos com, sobre e a partir do corpo. Diferente de outras linguagens artísticas que possuem suportes de criação diversos, nós criamos teatro no corpo e *entre* os corpos de artistas e espectadores. Assim, torna-se impossível não considerar as forças que atravessam e formam o corpo que faz teatro. Se fazemos teatro com os corpos, o teatro será também constituído daquilo que habita os corpos. Cabe saber se há e qual é o espaço para corpos constituídos de precariedades nesse campo.

Nesse sentido, é possível desenhar uma reflexão que problematize os procedimentos formativos que almejam o virtuosismo dos corpos dos artistas, bem como a perspectiva de que esses sujeitos realizem percursos que construam em seus corpos o caráter de “super preparados”, “energéticos”, “talentosos”, “capazes”, “habilidosos” a partir do senso normativo sobre esses termos que enfatizam modelos específicos de corpo e de identidade. Ainda, o corpo da precariedade e da vulnerabilidade (o corpo que “não consegue”) geralmente é relacionado a uma ideia de arte como terapia, que tende a “tratar” essas dificuldades. Ao objetivar contribuir para a “superação das limitações”, entendidas como problemas a serem consertados, as precariedades deixam de ser compreendidas como integrantes do corpo, possibilidades de diversificação de saberes e de criação para



tornarem-se objeto de normalização. Ao contrário do que é difundido, as dificuldades, em grande parte dos casos, não estão nos corpos em si, mas na interação dos corpos com o meio, já que as estruturas de convivência geralmente são constituídas de limitadores significativos.

Com a noção de processos formativos, refiro-me aqui a uma proposta de formação que inclui aprendizagem e desaprendizagem, como abordado na reflexão de Rosa Fischer:

entendemos “formação” como uma operação que se dá para além do institucional (escola, igreja, família, por exemplo), embora tais espaços sejam fundamentais [...]. Mas é importante ressaltar que a “formação” é um processo que se dá, também, para além de um sistema de autoridade, normativo ou disciplinar. Queremos sublinhar a formação como algo assumido pelo sujeito, como uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida, de um cuidado consigo (e que de maneira alguma poderia ser identificado com o culto narcísico de nossos tempos). (Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 55-56).

Trata-se, como sugere Fischer, de pensar e investir forças em uma formação como trabalho de invenção de si, como uma operação atenta aos cuidados sobre si, como possibilidade “de fazer de si mesmo obra de arte” (Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 56). Essa ideia de formação inclui as experiências, as memórias, as precariedades e as relações com o entorno social, cultural e político como lugares de formação para a criação de si, compreendendo a noção de experiência “como ato de sair de si mesmo para outra vez estar consigo, pelo caminho da linguagem, da palavra, da imagem, do som, enfim, da arte” (Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 57).

É possível alargar a ideia de formação para além do âmbito institucional, considerando como nossos corpos constituem-se como sujeitos e como artistas responsáveis pela produção de seu campo no presente. Assumir uma formação para si é tornar consciente o trabalho sobre questões vivenciadas como lugares de aprendizado corpóreo, pois todo corpo é lugar de saber. Essa formação estará aberta para a inclusão de temas emergentes, de necessidades atuais, de movimentos sociais, culturais e políticos contextuais. Trata-se de uma ideia de formação artística que excede o espaço universitário e abre-se para um aprendizado não institucional, não por isso menos significativo. Refiro-me a um saber formativo que pode retornar aos espaços institucionais para torná-los mais inclusivos e flexíveis a partir da consideração sobre a diversidade de corpos que o constituem.

Temos, ainda, exemplos de precariedade corpórea (envolvendo a dor e a vulnerabilidade) tratadas como temática em inúmeras realizações cênicas, às vezes apresentando a precariedade radicalmente. Porém, com poucas exceções, ainda assim, geral-


mente, o corpo do ator que interpreta o corpo precário é tão “capacitado” a ponto de dar vida (inclusive) à precariedade. E o que resta para os outros corpos? Onde eles restam?

A ideia é também problematizar como esses processos se desdobram na expectativa que o espectador possui por ser espectador da suficiência corpórea de modo fixo (os mortais assistindo aos deuses/Deus; fruir performances que estabelecem um precipício *entre* o poder e a possibilidade de alcance de ser do ator e do espectador). Como os espectadores que convivem com a precariedade corpórea se veem representados nesses espaços? Dessa forma, é possível levantar questões sobre procedimentos de formação e práticas cênicas, que contemplem noções de corpo em que estão inclusas a precariedade – não como limitação que impede a prática, ou como barreira a ser transposta, mas como porta para outras possibilidades de saber, de arte e de existência. Como pensar a precariedade como caráter humano e comum da existência, que encontra no outro existente uma correspondência?

Artaud, em seu pensamento, reivindica uma forma de teatro que seja menos “espetáculo”, no qual o público comparece para participar de um acontecimento: “Seria preciso igualmente que o lado estritamente espetáculo do espetáculo fosse suprimido. Ir-se-ia lá não tanto para ver, mas para participar.” (Artaud, 2014, p. 27). No desejo de teatro de Artaud, não haveria um palco como espaço onde se pode ser, onde o lugar ocupado e a iluminação direcionada tornariam visível apenas um dos grupos da reunião. Tornar visível é uma questão política; nesse sentido, não se trata de fundar uma ideia de “todos iguais”, mas, sim, de tornar visíveis as diferenças. Possibilitar que elas estejam – mesmo que se torne necessário, para isso, não os iluminar a todos, mas colocá-los juntos no escuro: sublinhar seus espaços de escuro. O teatro é o fenômeno que abre poeticamente espaço e tempo para a criação de outros mundos; a que corpos ele dá lugar e que corpos ele cria nesses mundos? Será que Jacira teria lugar nesses mundos?

Artaud abordou (porque viveu como um processo de formação de si mesmo) o corpo dilacerado, que perde a si, que rasga o tempo e deforma o espaço. Desejou a demolição das estruturas, a possibilidade de quebrar os espelhos que são reflexos de modelos fixos e instituídos de “corpo normal”, e que também refletem esses modelos como regulamentos autoritários e excludentes. Como quebrar o espelho pode produzir a multiplicidade de muitas possibilidades de espelhos? Hoje, vivemos um período histórico no qual a falência das estruturas é tema. Como o corpo instituído pode ser pensado como lugar de falência em diálogo com a falência de seu tempo?

Uma espécie de choque sensorial poderia ser evocado, como quando a dor faz experimentar um limite novo para os sentidos do corpo, tornando inúteis os órgãos como separações hierarquizadas ou signo da ideia de corpo máquina – feito de engrenagens,



parafusos e peças distintas trabalhando produtivamente para o funcionamento das engrenagens segmentadas do mundo. Se uma peça estraga, deve ser substituída, sua inutilidade para o bom funcionamento da máquina a transforma em resto. Mas um órgão, quando adoece, resta com sua inutilidade dentro do próprio corpo.

Artaud, ao buscar por uma anarquia do resto, pretende mostrar o que pode um corpo a partir de outras formas de criação e de estruturação orgânica, e não dos preceitos organizadores regulamentados já conhecidos. Mesmo quando um corpo “não pode” algo, ele ainda pode muito. Considero importante pontuar que essas questões não objetivam aqui, de forma simplista, à proposição de inverter as ordens: substituir o projeto do virtuosismo pelo projeto da precariedade; ou substituir a imagem da superpotência pela imagem da super-precariedade – essa forma de resolução contribuiria para o mesmo fim que tentamos desafiar. Nesse sentido, o projeto de precariedade como meta, nos tornaria igualmente servidores de formas instituídas, onde a ferida mais funda deteria maior poder, contribuindo para, por um lado, uma espécie de fetichismo das “desgraças”, e, por outro, a possível banalização das mesmas. Em relação a Artaud, por exemplo, o título de “louco” pelo qual foi popularizado e reconhecido, tornou-se em alguns casos um gesto de espetacularização e fetiche expositivo. Banaliza-se, nesses casos, a intensidade das violências diversas que esse título gerou em sua vida e em seu corpo.

A compreensão que acompanha as questões lançadas na presente reflexão considera que nunca se é somente uma coisa ou outra (ou exclusivamente corpo virtuoso ou exclusivamente corpo precário, por exemplo). A precariedade é visualizada aqui como rasgo, rasgando até mesmo a si como irrealização de si. Por um lado, ela infiltra os projetos de virtuosismo na medida em que dá lugar à ambivalência e à complexidade do corpo – expõe sua suficiência ao risco, à precariedade dela mesma. Por outro lado, ela infiltra os projetos de precariedade não permitindo que se realizem de forma plena – realizar a precariedade, alcançar a sua realização, seria um ato de suficiência. Logo, a ideia de expor e considerar um corpo de arte de precariedade é incluir a precariedade, não apenas para subverter a concepção virtuosística, mas também, para subverter a concepção da própria precariedade.

O objetivo é propor uma reflexão que possa introduzir nos projetos (formativos, artísticos, perceptivos, reflexivos) a sua potencialidade de **rasgo**, ou seja, dissolver a precariedade nos limites. Isso, pois, como mostra Artaud sobre a dimensão do inacabamento do corpo e da arte, nem o virtuosismo, nem a precariedade, encerram-se como completude de si, não alcançam a si mesmas como coisas inteiras e acabadas nos corpos. O caráter de inacabamento rasga suas possibilidades de chegada em inteireza, abrindo os corpos ao fora, como possibilidade aberta para existir em provisoriedade.

Para perceber as formas de suficiência que pulsam na insuficiência, e para perceber as formas de insuficiência que pulsam na suficiência, é preciso entrar em contato, fazer aparecer tanto os rasgos da suficiência, quanto os rasgos da insuficiência, colocá-las em relação de contágio. A falência abordada refere-se, antes de tudo, não à falência das coisas, mas à falência das estruturas que delimitam nossa percepção sobre as coisas de forma dual e encerrada: ou uma coisa ou outra (ou virtuoso, ou precário) – o que nos faz definir de forma rígida essas dimensões como elementos separados, acabados e excludentes. Os atravessamentos, forças e atritos *entre* virtuosismo e precariedade são aqui mais valiosos do que a defesa de um desses espectros isolados; seja como meta de formação, recepção ou criação artística. É preciso que nos direcionemos ao *entre*.

No *entre* (tema de minha tese que foi rasgada pela precariedade) os corpos, como o de Jacira, deixam rastros como restos que habitam os espaços. Com ela, aprendi que o corpo é tão provisório quanto o *entre*. Mas, lembrei que a provisoriedade é, também, matéria do teatro. O *entre* segue cheio de gente, e às vezes nosso corpo resta, justamente, com os outros. A precariedade habita (ou habitará) os corpos, incluindo seus contornos e fronteiras. Quando os contornos dos corpos (tão precários) rasgam-se, esses corpos invadem o mundo, enquanto que o mundo (repleto de rastros e restos) invade os corpos no mesmo movimento dessa abertura contaminadora. Nesse processo – *entre* o que foge dos corpos e o que penetra neles – são formados que corpos restarão. O que resta também rasga. E assim, Jacira vai ao teatro comigo.



Referências

ARTAUD, Antonin. **A arte e a Morte**. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa:

Assírio e Alvim, 2007.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida/Antonin Artaud**; organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin; KIFFER, Ana (org). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

DA SILVEIRA, Nise. **Um homem em busca de seu mito**. In LUCCHESI, Marco. Artaud a nostalgia do mais. Rio de Janeiro: NUMEN Editora espaço cultural, 1989.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **No jogo da vida, experiências e narrativas de si e com o outro**. In: MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zelia Versiani; PAULINO, Graça; BELMIRO, Celia Abicalil. (Org.). Livros & Telas. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, v. 1, p. 46-59.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. - Petropolis, RJ: Vozes, 2015

LAZZARETI, Angelene. **ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, Susan **Abordando Artaud** in.: Sob o signo de saturno. Porto Alegre: L & PM Editores, 1986.

Para citar este artigo

LAZZARETI, Angelene; SPRITZER, Mirna. Corpo, precariedade e teatro: entre resto e rasgo. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 9. p. 166-181.



DANÇAR, ATUAR E ESCUTAR COM NOVOS VELHOS CORPOS

Suzane Weber Silva¹ (Suzi Weber);

Rodrigo Sacco Teixeira² (Rodrigo Teixeira);

Fellipe Santos Resende³ (Fellipe Resende);

Manoel Gildo Alves Neto⁴ (Manoel Luthiery-Timbaí).

¹ Professora do PPGAC/UFRGS e professora associada no Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Atriz e bailarina.

² Mestrando no PPGAC/UFRGS, bolsista CAPES, ator e professor de teatro.

³ Doutorando no PPGAC/UFRGS. Bailarino, coreógrafo e professor de dança. Fisioterapeuta e instrutor do método Pilates.


⁴ Professor do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Artes Cênicas no PPGAC/UFRGS. Artista da Dança.

Longevidade. Dança. Audiodrama. Práticas somáticas. Isolamento social.

O debate em torno da velhice torna-se cada vez mais discutido na contemporaneidade em escala mundial. No entanto, esse debate nas artes, ainda tímido e recente, pode ser compreendido nas articulações entre gênero, raça/etnia e classe social de modo relacional e complexo. Em tempos de pandemia da Covid-19, compreendemos a importância do cuidado, da atenção e da compreensão frente a esse grupo social que se mostrou um dos mais vulneráveis frente às consequências políticas e sociais ampliadas pelo isolamento social.

A velhice é hoje esse “continente cinza” delimitando uma população indecisa, um pouco lunar, extraviada na modernidade. O tempo não está mais na experiência e na memória. Ele tampouco está no corpo deteriorado. A pessoa idosa resvala lentamente para fora do campo simbólico, transgride os valores centrais da modernidade: a juventude, a sedução, a vitalidade, o trabalho (Le Breton, p. 224).

De modo geral, no jogo social, com o avanço da idade, a mulher perde mais facilmente seu potencial de sedução, enquanto o homem, cuja apreciação ao longo da vida repousa menos na aparência e mais sobre sua relação social com o mundo, é um “eterno sedutor” —fato que a atuação no cinema, nas novelas e na publicidade tendem a remarcar. Em *A Velhice* (1990), Simone De Beauvoir aponta que na sociedade contemporânea a rejeição aos idosos opera como uma autodefesa no intuito de evitar o confronto com a possibilidade de finitude. Para a autora, é o sentido que a humanidade confere à sua existência no âmbito de um sistema de valores que vai definir o valor da velhice. De acordo com a classificação da OMS (Organização Mundial de Saúde), nos países desenvolvidos, são considerados idosos os indivíduos acima de 65 anos e, nos países em desenvolvimento, aqueles acima de 60 anos. Numa sociedade que valoriza excessivamente a juventude, a sedução e o trabalho, corpos que estão a caminho da maturidade, como alguns exemplos que apresentaremos a seguir, tendem a ser desvalorizados. Como perceber, viver e refletir sobre o envelhecimento numa sociedade que exalta a juventude? Formas particulares do etarismo - exclusão dos idosos - foram moldadas pelas interações de culturas e histórias, bem como por suas posições na economia global. (King e Kalsanti, 2006, p.139). O preconceito a pessoas mais velhas, também conhecido como ageísmo ou idadeísmo, transcorre de formas distintas no Norte e no Sul global. Os aspectos ocidentais do etarismo incluem a representação dos idosos como um fardo social em um cenário no qual se associa a geração de *baby boomers*



envelhecida a uma lógica que, baseada nos princípios capitalistas, nos leva a definir que apenas aqueles com vínculos óbvios a atividades remuneradas na esfera pública são “produtivos”⁵ (Ibid., p.140). Logo, nessa equação, notamos a associação do envelhecimento à dependência posterior, relacionada, neste caso, em termos econômicos como dependência de apoio à Lei de Seguridade Social, falência de bancos nacionais, falta de emprego e aposentadoria compulsória. Vale reafirmar que essas questões levantadas não são inevitáveis, mas criadas socialmente.

Se quando observamos as biografias de pessoas de mesma idade podemos constatar que suas marcas são variadas e únicas, embora sejam agentes contemporâneos a um espaço-tempo comum, quando analisamos esse quadro a partir de pessoas de diferentes países tal distinção aguça ainda mais as diferenças. Como será a experiência de envelhecer em países onde a meia-idade é considerada a “melhor idade” ou em países onde a meia-idade representa a superação da improbabilidade de sobreviver cercado por índices dramáticos de violência, mortalidade infantil, subnutrição e pobreza? Como ousar definir a velhice como experiência única se aos idosos de muitos países do Sul global não é sequer garantido o direito a serem discriminados por representarem um fardo aos cofres públicos para cobrir aposentadoria? O avanço da pandemia provocada pela Covid-19 criou novas condições de espaço e tempo na vida das pessoas ao redor do mundo. Para minimizar os riscos de transmissão da doença – haja visto que até o momento dessa escrita nenhum medicamento ou vacina foram comprovadamente efetivos para o tratamento ou cura da doença –, os pilares de desenvolvimento da sociedade contemporânea, entre eles, educação, cultura, transporte e comércio se viram frente à necessidade de reorganizar suas atividades neste período denominado de “novo normal”. Nesse sentido, ações artísticas e projetos de pesquisa vinculados às artes cênicas, dependentes do encontro físico entre seus participantes-artistas, também entraram em quarentena, como é o caso das pesquisas citadas a seguir neste artigo.

O isolamento social decorrente da pandemia da Covid-19 escancarou ainda mais os problemas de uma sociedade capitalista. A quarentena decorrente da pandemia foi e está sendo muito mais difícil para alguns grupos sociais como mulheres, pessoas com deficiência, moradores de rua, trabalhadores informais, populações pobres, negros e idosos (Boaventura, 2020) — esse último grupo sendo central neste artigo. Mesmo os idosos do Norte global, que antes da pandemia estavam em espaços de aparente segurança como asilos, perderam sua garantia de segurança, e a vulnerabilidade desse grupo ficou evidente com a rápida propagação do vírus. Esses tristes acontecimentos se tornaram realidade no Brasil e, poucos meses após a pandemia disparar na Europa,

⁵ [...] we can see that the monetary basis of capitalism leads us to define only those with obvious ties to paid activities in the public sphere as “productive” (tradução nossa).

diversos casos fatais de Covid-19 foram reportados em lares, casas de repouso, Instituições de Longa Permanência (ILPIs) e asilos no país⁶.

Frente a essa exposição da vulnerabilidade a que a população idosa e em envelhecimento está sujeita, marcada fortemente pela pandemia nesse ano de 2020, e que reforça valores negativos associados à velhice, podem as artes denunciar esses modos de funcionamento e propor outras alternativas? Podem as artes oferecer perspectivas mais arejadas, subjetivas e poéticas frente às representações tradicionais a rótulos geracionais?


No ponto de vista da sociedade ocidental moderna, a discussão que envolve longevidade é relativamente recente na história da humanidade. Em contraponto a valores negativos associados ao envelhecimento, acreditamos que as artes têm potencial para algumas saídas porque podem promover aspectos de restauração de sentidos em velhos corpos. A partir de criações artísticas envolvendo idosos, uma qualidade de vida prazerosa em busca da longevidade, de novas relações e socializações, podem ser estabelecidas saídas possíveis.

Nas artes, em especial na dança, destacamos a seguir algumas publicações e eventos que vem discutindo essas categorias e nos auxiliando a refletir, pesquisar e criar em torno dos temas envelhecimento e longevidade. Destacaremos alguns exemplos, especificamente no âmbito da dança, onde o corpo frequentemente é refém de uma certa “eterna juventude” e onde, em certos vocabulários de movimentos, quesitos como força e resistência são fundamentais. A tríade agilidade, beleza e expressividade parece persistir nas artes da cena, especialmente na dança contemporânea. Então nos perguntamos: o que fazer quando o corpo não corresponde mais aos padrões de juventude? Desistir ou rejeitá-los – os padrões ou os velhos corpos? Até que ponto as artes da cena subvertem regimes estéticos que excluem idosos? Como responder a essas questões em cena? Algumas coreógrafas e alguns coletivos e eventos citados abaixo têm enfrentado esses desafios e respondido tais questões.

Um exemplo recente de 2020 é o da companhia Alvim Ailey, que nos primeiros meses da pandemia revisitou a lendária coreografia *Cry* (1978)⁷. Trata-se de uma homenagem do coreógrafo Alvim Ailey para o aniversário de sua mãe e destinado às mulheres negras de todos os lugares. Onze mulheres vestidas de branco dançam fragmentos da coreografia *Cry* no isolamento de suas casas, estúdios, terraços, quintais, um parque e até uma igreja. Entre elas, quatro bailarinas com mais de trinta anos de experiência,

⁶Fonte: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/04/30/Qual-o-impacto-da-pandemia-nas-institui%C3%A7%C3%B5es-para-idosos>>. Último acesso em 31 de maio de 2020 às 19h05.

⁷ Trata-se do vídeo *Current and Former Ailey Women Dance Cry*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m6WK8JKYrLw>



aplaudidas em turnês internacionais: Renee Robinson, Dani Gee, Nasha Thomas e Jacqueline Green. Em sutil contraste, mulheres de grande maturidade compartilham a cena com jovens bailarinas, todas derramando exuberância em seus diferentes estilos de interpretação.

Outro exemplo artístico, que tem investido em arquivos coreográficos⁸, é o da coreografia de Sayonara Pereira na criação intitulada *Caminhos* (1989). Originalmente, a coreografia foi criada como solo no período em que Sayonara dançava na Alemanha. Em 2019, aos sessenta anos de idade e trinta anos após a criação original, Sayonara Pereira dançou a nova versão de *Caminhos*, dessa vez uma versão em duo junto com a bailarina Luiza Banov. A nova versão foi apresentada no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, justamente onde Sayonara Pereira iniciou sua carreira em 1967. Em 2020, durante a pandemia, Sayonara e Luiza trabalharam juntas outra vez. Nessa ocasião, *Caminhos* ganhou uma versão em *lecture* vídeo performance. A coreografia solo de 1989 e a de duo, em 2019, inspiraram a versão totalmente virtual no “novo normal” de 2020. Para Sayonara, o momento da pandemia acelerou certos processos coreográficos, visto que a coreografia se adapta aos novos tempos.

Em 2019, cinco artistas com mais de 50 anos dão voz e imagem a *novos velhos corpos dançantes* em Porto Alegre. Suzi Weber (56) e Mônica Dantas (53) convidaram a coreógrafa Eva Schul (73), os bailarinos e coreógrafos Eduardo Severino (59) e Robson Duarte (58) e a fotógrafa e bailarina Lu Trevisan (51) para um ensaio fotográfico a fim de refletir sobre idade, longevidade e vulnerabilidade na dança a partir de suas narrativas pessoais. O ensaio resultou num artigo intitulado *I am/We are: Contemporary dance, somatics and new older body* (Weber et al., 2020). Os encontros floresceram e outras duas coreografias foram criadas: uma em grupo, *I am / we are: new old bodies*; e um duo, dançado por Robson Lima e Suzi Weber, intitulado *Ensaio para maca e outros pontos*. O duo é um jogo de movimentos em torno de uma maca de massagem, objeto cênico que por si só simboliza proteção, cuidado e zelo. A coreografia foi apresentada em agosto de 2019 e possui uma versão em vídeo⁹ apresentada em 2020.

Ensaio sobre a maca e outros pontos surgiu da necessidade de continuar a dançar, reconhecendo nossas incapacidades e aceitando nossas precariedades. Robson Lima Duarte e Suzi Weber dançam suas semelhanças e diferenças na busca de um conforto no contraponto do que a idade pode oferecer enquanto fragilidade e vulnerabilidade. Eles dançam e celebram a busca do desejo e da manutenção de forças apesar dos tempos difíceis. A música serve como um bálsamo de esperança que indica que a chama do amor é necessária para continuar. Enfim, dancemos (Programa 2020).

⁸ Proposições e processos nas artes cênicas vem utilizando diferentes termos para revisitar repertórios tais como *reenaction*, *reanimation*, *reenactment* (Schultz, Silva, 2019). Sobre arquivos coreográficos ver Dantas (2012, 2019) e Dantas e Silveira (2018).

⁹ *Ensaio sobre a maca e outros pontos* foi apresentado em formato virtual em 2020 no XXI Salão de Extensão da UFRGS em 15 de setembro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FBRG57LRXUs&t=91s>



Figura 1 – *Ensaio sobre a maca e outros pontos*. Nas fotos, Robson Lima Duarte e Suzi Weber. Fotografia de Marian Starosta a partir do vídeo de Alex Sernambi




Figura 2 – *Ensaio sobre a maca e outros pontos*. Nas fotos, Robson Lima Duarte e Suzi Weber. Fotografia de Marian Starosta a partir do vídeo de Alex Sernambi

No Brasil, bailarinas e bailarinos cada vez mais afirmam suas (matur)idades e difundem suas descobertas, coisa que apenas a longevidade de suas práticas artísticas é capaz de oferecer. Nomes como Angel Vianna, Regina Miranda, Rubens Barbot, Eva Schul, Iara Deodoro, entre outros artistas, desenvolvem abordagens somáticas de valorização da consciência e da percepção do corpo, de improvisação e celebração de pertencimentos culturais. Elas e eles buscam uma maior abertura frente a modelos hegemônicos de corpo. Elas e eles eventualmente performam em cena e seguem dançando em suas aulas, como professoras e professores, diante de pequenas plateias ou eventos



pontuais afirmando suas identidades artísticas e encarando o caminho da longevidade

Destacamos a seguir três pesquisas de mestrado realizadas no PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) entre 2016 e 2020 que, de algum modo, destacam práticas artísticas interseccionadas por questões geracionais e de longevidade artística, entendendo que é com a experiência da arte dos artistas, compreendida na relação entre a reflexão e a prática, que podemos mapear saberes que operam dentro de certos processos artísticos. Assim, as pesquisas a seguir buscam explicitar e compreender esses saberes. Trata-se de discorrer sobre experiências de pesquisa com mulheres-artistas e idosos não-artistas. Além disso, buscamos situá-los durante o período da pandemia, especialmente no processo de criação em audiodrama que relataremos a seguir. No caso das coreógrafas experientes Iara Deodoro e Eva Schul, apresentaremos duas pesquisas finalizadas em nível de mestrado cujos pesquisadores-artistas seguem suas investigações e mantêm contato com as artistas, tendo em vista que elas são referências na dança e na arte no Brasil, com forte atuação na região Sul. Por fim, discutiremos como as trajetórias dessas senhoras, marcadas por estratégias ativas frente a racismos e desgovernos, são referências no âmbito da longevidade na dança, inclusive com atuações inventivas e de persistência durante a pandemia.



Poéticas de convívio teatral com idosos em tempos de pandemia: Grupo de teatro experimental Sexagenarte – a vida não para

Num contexto de tantas inconformidades desumanizadoras no atual cenário político brasileiro agravado pela pandemia, a presente investigação reavaliou o papel da pesquisa em artes cênicas e buscou formas de transformar a indignação do mestrando em questões de pesquisa. De que forma, então, o teatro poderia participar de discussões com pessoas idosas com e sem deficiência visual? Como oferecer escuta a um dos grupos mais afetados pela Covid-19 e que é constantemente atingido pela banalidade com que muitos governantes tratam as suas existências? Quais práticas em teatro poderiam promover encontros potentes nesses tempos de esperança escassa? Como acessar pessoas interessadas em participar de uma experiência teatral respeitando a quarentena e as normas de distanciamento social recomendadas pela OMS?

Considerando esses fatores – quarentena e distanciamento social – a partir dos quais se ensaiam estratégias para criar novas formas de viver, sobreviver e conviver no até então indefinido período de isolamento, demos início ao *experimento de convívio poético em tempos de pandemia*. Por meio de encontros virtuais com a participação e

colaboração de 8 senhoras e senhores entre 65 e 86 anos, com e sem deficiência visual, moradores da região metropolitana de Porto Alegre, experimentamos reconhecer os desafios impostos pela condição atual e a possibilidade de transpassá-los, considerando as questões: de que forma a tecnologia pode nos aproximar e servir de ferramenta propulsora para criações artísticas coletivas? Como experimentar provocações criativas para os corpos/vozes na segurança dos seus lares? Quais são os desafios para explorar as potências dos corpos/vozes observando a exigência da distância entre os corpos? Como alegrar corpos que estão no alvo da política neoliberal cruel? Como colocar-se em estado sensível de escuta e transformar os sons em outros arranjos?

O projeto, que em setembro foi batizado de *Sexagenarte – a vida não para*, tem como foco de pesquisa a criação de episódios de audiodrama ficcionais baseados em relatos narrados pelo participantes-colaboradores. Desse modo, é investigado o abundante quadro de noções conceituais que se empenham para indicar as múltiplas estruturas de criação artística na cena contemporânea a partir do campo da memória, do depoimento pessoal e do teatro autobiográfico, em diálogo com os estudos das pesquisadoras Patrícia Leonardelli¹⁰ e Janaína Leite¹¹. No que se refere à criação artística em audiodrama, constituo pontes com a noção de Poética de Escuta aprofundada pela pesquisadora e radialista Mirna Spritzer¹², em afirmação:


Assim, por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta. (Spritzer, 2020, p.35)

Em certos aspectos, o audiodrama está para 2020 como as peças radiofônicas estiveram para as décadas douradas de 1940 a 1960. Distinguimos essas duas noções que se referem, ao fim e ao cabo, à mesma essência contemplativa de ondas sonoras dramáticas e cômicas, porque seus procedimentos técnicos, estéticos e transmissivos acompanharam as inovações tecnológicas dos anos recentes e se moldaram às suas tendências. Em suma, não é comum no Brasil do século XXI a transmissão de peças de rádio nas frequências de radiofonia; todavia, os modernos *podcasts* são berço esplêndido para audiodramas, *storytellings* e experimentos teatrais em áudio escutados por fones de ouvidos conectados a *smartphones*, a qualquer tempo e em qualquer lugar.

¹⁰ LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. 2008. 236 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

¹¹ LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017

¹² SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. *Voz e Cena*, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, 2020.



Entre os meses de abril e setembro, a então conhecida sala de ensaio experimentou novas estruturas em muitos sentidos. A possibilidade de utilizar as múltiplas ferramentas do celular e das redes sociais para interação entre os usuários estabeleceu a conexão virtual entre os 8 participantes convidados para o experimento em audiodrama. “Conexão instável”, “não é possível atender a sua chamada”, “rede de Wi-Fi fora de alcance” se tornaram bordões corriqueiros que não impediram longas e profundas conversas de mais de três horas de duração nem a ousadia de reunir ao mesmo tempo quatro idosos em chamadas de vídeo. Ousadia porque aquela fora a primeira reunião virtual em grupo de muitos deles.

Os aplicativos de trocas de mensagens e chamadas de vídeo, especificamente *WhatsApp* e *Messenger*, serviram como espaço de convivência, escuta, desabafo, companhia, troca de receitas e segredos, partilhas de vivências e histórias de vida. Também foram laboratórios de escritas dramatúrgicas a partir das histórias narradas, salas de ensaio a partir dos roteiros estruturados e, por fim, estúdios de gravação através dos recursos de captação de áudio por meio dos aplicativos digitais.

Ao longo do processo, a manipulação das tecnologias sempre esteve em função dos procedimentos de criação. Nem todos os participantes dominavam previamente e de forma autônoma as ferramentas necessárias para a realização das etapas do processo, entre elas atender chamadas de vídeo, inverter a opção de câmera frontal ou traseira do celular, acessar os recursos de acessibilidade do aparelho e gravar áudios no *WhatsApp*, por exemplo. Por tais motivos, os procedimentos de criação também estiveram articulados ao desenvolvimento de processos de inclusão digital e ligados por um objetivo comum, embora tenham sido remanejados conforme as particularidades de cada participante.

Para citar dois exemplos onde podemos observar caminhos paralelos que miram pontos próximos: Léo e Roberto são senhores com deficiência visual de idades semelhantes. São conhecidos de longa data e participam ativamente de atividades vinculadas a instituições que visam a inclusão social, apoio psicológico e reeducação postural de pessoas com deficiência visual em Porto Alegre. Embora suas trajetórias sejam permeadas por semelhanças, eles optaram por diferentes estratégias para realizar a gravação dos roteiros. Enquanto Léo traduziu o roteiro para o sistema de escrita e leitura em Braille para, posteriormente, ensaiar as suas falas e gravar o texto, Roberto optou por escutar o *script* através do *software* de leitor de tela virtual do celular. Em outro cenário, Teresinha é vidente e possui 86 anos; Maria Clara é uma senhora de 75 anos com deficiência visual que ao longo das últimas décadas teve a visão severamente comprometida por uma doença ocular. Principalmente nos encontros destinados à gravação das falas das

atrizes, ambas contaram com o apoio de familiares para a execução dos procedimentos técnicos. No caso de Teresinha, enquanto o olhar acompanhava o papel e a compreensão da atmosfera das falas carregava a interpretação das suas personagens, uma de suas filhas, ao lado, pressionava o botão de gravação no *WhatsApp*. No caso de Maria Clara, a familiaridade com o envio de mensagens de áudio no aplicativo tornou-se uma prática comum em nossos diálogos semanais. A baixa visão não possibilitava a leitura do roteiro, mas os olhos do neto liam em voz alta o que a senhora rearticulava com a sua melodia vocal.

Entre os oito episódios de audiodrama roteirizados, ensaiados e gravados, o grupo *Sexagenarte – a vida não para* inaugurou o lançamento do primeiro episódio intitulado *Minhas ondas*¹³, inspirado no relato do participante Telmo Silva. Na história, a bordo de um cruzeiro, o aventureiro de 83 anos cruza com J.P e os dois navegam fundo nas emoções.


Parece difícil pinçar apenas uma dentre tantas histórias desses baús vivos de memórias. De fato, é. Entretanto, cada história contada é única em universos. Existimos, trocamos e resistimos. A Covid-19 não cala a voz e convida a escutar.

Encontro com mestra Iara Deodoro: Falar-Fazendo Dança Afro-Gaúcha

A longeva trajetória da Mestra Iara-Deodoro¹⁴ se constrói em paralelo à urgência de denunciar o racismo encarnado na história e cultura brasileira. Durante a década de 70, a busca por fundamentos éticos, estéticos e filosóficos enraizados em variadas cosmovisões e culturas negras, africanas e afrodiáspóricas, excluídas dos currículos escolares, fez com que os Movimentos Negros no Rio Grande do Sul fossem importantes motivadores para a reorganização da luta antirracista em plena ditadura militar. É nesse contexto marcado pelo racismo, enquanto violência estruturante da sociedade brasileira, onde a colonialidade atualiza-se a partir da exaltação cotidiana à cultura europeia, que um coletivo de músicos negros se organiza, na Porto Alegre de 1974, com a intenção de fundar um conjunto musical chamado *Banda Afro-Sul*. Percebida a ausência do movimento dançado como elemento fundamental à Performance Negra, antes da estreia da

¹³ O pesquisador criou uma ação artística em formato de diário de bordo audiovisual na qual registra a trajetória da pesquisa durante o período da quarentena. O vídeo apresenta o audiodrama *Minhas Ondas* e pode ser acessado através do link: <<https://youtu.be/5QvgAZMYLlc>>. Último acesso em 25 de outubro de 2020 às 22h01.

¹⁴ Aos oito anos de idade, Mestra Iara teve seus primeiros contatos com a dança no Colégio Santa Inês através da Professora de Educação Física e Dança, Nilva Therezinha Dutra Pinto. Ainda adolescente, Mestra Iara praticou Ginástica Olímpica na Sociedade de Ginástica de Porto Alegre (SOGIPA) (Neto, 2019) e (Dantas et al., 2016).



banda, os músicos convidaram a bailarina Maria Lara Santos Deodoro (65), com 18 anos na época, para coordenar e coreografar um elenco de dança que acompanharia a banda durante sua estreia em um festival estudantil de música ocorrido no anfiteatro do Colégio Marista Rosário, na capital gaúcha.

Desde então, Lara protagoniza ao liderar a pesquisa/criação em Dança do grupo, que posteriormente tornou-se Grupo de Música e Dança Afro-Sul. Ou seja, estamos nos referindo a uma história de aproximadamente meio século. Além de atuar como coreógrafa e professora de dança no grupo, Mestre Lara atua como produtora e gestora cultural. Outro ponto marcante em sua trajetória é a graduação em Serviço Social, fato que auxiliou o grupo na ampliação dos trabalhos de ensino e criação em arte desenvolvidos pelo grupo junto à população em situação de vulnerabilidade social. Mestre Lara despontou como uma das primeiras artistas a produzir um aporte estético-corporal de cunho político, antirracista e contra-colonial no campo das Artes Cênicas no contexto gaúcho, especificamente na Dança. Sua produção intelectual no saber/fazer estético-corpóreo, portanto performativo, imprime no Grupo Afro-Sul uma identidade enunciada no acento somático de sua Dança, ou seja, mesmo inspirada na poética das Danças dos *Orixás* no Batuque do Sul a Mestre não se limita aos gestuais do rito, acrescentando à estética de seu trabalho características que tornam reconhecível sua identidade e assinatura artísticas. A potência de sua produção rompe com estereótipos exotificados e com o fetichismo acerca da corporeidade e das culturas negras. Suas ações fortalecem e exaltam a diversidade de modos de saber/fazer Dança criados no Brasil.

Na pesquisa de mestrado realizada no PPGAC/UFRGS, *FalarFazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com mestra Lara*¹⁵, foi desenvolvida a estratégia metodológica intitulada *falarfazendo* baseada em performances, entrevistas, aulas de dança e na oralidade enquanto tecnologia fundamental à educação e manutenção da cultura na cosmovisão africana (Bâ, 2010; Santos, 1988). É através da oralidade articuladora do gesto e da voz que os arquivos corporais negros, africanos e afro-brasileiros resistiram e resistem aos processos perpetrados pela colonialidade que também se imprimem na dança. Segundo Sodré (1989), o cerceamento da liberdade utilizado como dispositivo de dominação jamais conseguiu acabar por inteiro com as transversalidades ou com as peculiares das dinâmicas culturais africanas. Um dos exemplos dessa realidade se dá através da dança.

Duas das últimas produções cênicas marcantes desenvolvidas junto ao Grupo Afro-Sul foram os espetáculos *O Feminino Sagrado – um olhar descendente da mitologia africana* (2016) e *Reminiscências dos nossos carnavais* (2018). Além de dirigir e coreo-

¹⁵ *FalarFazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com mestra Lara*, dissertação de mestrado de Manoel Gildo Alves Neto.

grafar os dois espetáculos, mestra lara também atuou como bailarina, pondo o corpo em cena em 2016, numa performance inspirada na mitologia de Nanã, e em 2018 como porta-bandeira em uma linda homenagem ao mestre-sala Osmar (in memória), com quem partilhou muitos anos de dança na Sociedade Cultural Beneficente Escola de Samba Garotos da Orgia (1980-1998).

No dia 18 de março de 2020 o Grupo Afro-Sul tornou pública em suas redes sociais a suspensão de temporária de suas atividades em decorrência do isolamento social como medida de prevenção à disseminação da Covid-19. Desde então, Mestra lara tem sido convidada a participar de diversos espaços de rearticulação política da classe artística, contribuindo de maneira crítica a partir de sua vasta experiência como gestora cultural. Em simultaneidade a esses processos de reorganização política do setor cultural em torno da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei 14.017/2020), Mestra lara, junto ao Grupo Afro-Sul, promoveu três ciclos de *lives* no Instagram, além de uma *live* especial em comemoração ao aniversário de seu marido, mestre Paulo Romeu Deodoro, responsável pela percussão do grupo desde a fundação.

O primeiro ciclo, intitulado *O Feminino Sagrado – um olhar descendente da mitologia africana*, contou com quatro *lives* que serviram como forma de compartilhamento acerca do processo criativo do grupo. As lendas dos orixás de Oxum, de Iansã, e de Iemanjá foram apresentadas com a participação de lara Deodoro e as dançarinas Taila Souza, Edjana Deodoro e Natália Dornelles. Vale ressaltar que esse ciclo de *lives* promoviam entrevistas, performances e aulas em formato reduzido em decorrência do tempo. Após esse primeiro ciclo de *lives*, mais dois deram continuidade: *Sementes da mesma raiz* e *Oficinas das Yabás*, apresentadas pela dançarina Natália Dorneles com outras participantes.

Desde a fundação do grupo, o Afro-Sul tem se constituído como uma das importantes referências nacionais em termos de ação política marcadamente antirracista no campo da cultura, além de ser o *locus* de uma trajetória da pesquisa e criação em dança liderada por uma mulher negra. Mestra lara Deodoro, no auge dos seus 65 anos, segue na ativa discutindo politicamente a importância das cotas no acesso às políticas públicas do setor cultural bem como dirigindo e atuando nos espetáculos do grupo. Sua dança de quadris pendular¹⁶, enraizamento ao tocar o chão com os pés, e espiralidade demonstram que há mais África na dança e no Estado do Rio Grande do Sul do que se pode e se quer imaginar! E, no caso da Mestra lara, a experiência de fortalecimento da sua pertença e consciência étnico-racial potencializa o enlace entre a memória ancestral ancorada no corpo e a rítmica negra dos tambores que agenciam seu discurso, expresso

¹⁶ Mais detalhes sobre a prática de lara Deodoro na relação entre corpo, tambor e memória ancestral exaltadas em suas danças podem ser conferidos em Neto (2018).

em suas criações em dança.



Figura 3 - Mestre Iara Deodoro em uma sessão de ensaios no Afro-Sul Odomodê – Arquivo do Acervo Virtual Afro-Sul Odomodê

Princípios do movimento a partir da Mestre Eva Schul

Eva Schul (1948) é uma artista e pedagoga em Dança¹⁷. Ao longo de sua carreira, teve uma sólida formação em artes e direcionou-se para as atribuições de coreógrafa e professora de dança, encontrando nesses lugares pontos firmes para se emancipar enquanto profissional do campo. É, pois, a partir dessas dimensões pedagógicas e da produção coreográfica da trajetória de Eva que esta subseção se debruça. A partir de estudos prévios realizados sobre estes temas (Dantas, 2013; Resende, 2018; Resende; Silva, 2019), são apontados elementos que subsidiam a reflexão sobre a longevidade do corpo na dança, bem como sobre modos possíveis de dançar, atuar e escutar com e a partir dos legados construídos por novos velhos corpos, material ou imaterialmente.

Constituindo uma prática docente em dança há mais de cinco décadas, Eva Schul tem agregado diferentes camadas de conhecimento a suas proposições como professora de dança¹⁸. Com o passar do tempo, Eva foi agregando sólidas experiências formativas com figuras importantes no espectro mundial da dança, tais como as argentinas Ana

¹⁷ Nascida num campo de refugiados para judeus na Itália, em 1948, Eva Schul se estabelece com sua família no Brasil em 1956, imigrando no Rio Grande do Sul pelo Uruguai. Apátrida até os 18 anos, optou pela cidadania brasileira ao atingir a maioridade (Dantas, 2013). “É uma referência nacional no campo da dança, tendo em sua formação influências do ballet, dança moderna e pós-moderna, em nível internacional. É fundadora e diretora da Ânima Cia. de Dança (1991), atuando na região Sul e mais fortemente em Porto Alegre nas últimas três décadas” (Resende; Silva, 2019, p. 318).

¹⁸ Eva Schul iniciou sua vida docente aos 13 anos, passando por diversas experiências pedagógicas em artes (Resende; Silva, 2019, p. 318).

Itelman e Renate Schottelius, as mestras germânicas Hanya Holm e Irmgard Bartenieff (ambas com forte relação e ascendência labaniana, e demarcada atuação nos Estados Unidos), o mestre norte-americano Alwin Nikolais (discípulo de Holm), e elementos da dança pós-moderna norte-americana. Essas vivências foram possíveis devido aos períodos em que Eva Schul viajou para Buenos Aires, e posteriormente morou em Nova York, em temporadas específicas entre as décadas de setenta e noventa.


Essas bagagens se mostraram cruciais na elaboração de técnica de dança própria de Eva Schul, a qual se funda a partir de elementos pedagógicos e cinestésicos desses e outros mestres, mas ganha contornos e combinações singulares, conferindo uma assinatura estética e pedagógica à mestra Eva Schul. Em sua prática docente, alguns princípios organizativos de movimento podem ser identificados, dentre os quais podem ser destacados: o estudo do peso e do esforço mínimo, o estudo sobre o fluxo e a qualidade de fluência, e o estudo de caminhos somáticos de movimento (Resende, 2018; Resende; Silva, 2019).

O estudo do peso e do esforço mínimo é um princípio que diz respeito, de maneira geral, à capacidade do bailarino de “[...] modular o movimento, controlando seu impulso para mais ou para menos, ou deixando que as tensões produzidas se esvaíam para o espaço” (Resende; Silva, 2019, p. 323). Trata-se de exercitar uma percepção refinada, que configure o uso do peso do corpo em função do movimento, esteja ele indo contra ou a favor da gravidade. O estudo do esforço mínimo, por sua vez, “parte do entendimento de que o corpo deve usar seu peso de maneira inteligente e econômica, sem ativação de musculaturas desnecessárias à realização do movimento” (Resende; Silva, p. 329).

A respeito do princípio do estudo de caminhos somáticos¹⁹, por fim, adentro num território de corporalidade na qual os traços de atenção e refinamento do gesto estão ligados intimamente à sensorialidade (Resende, 2018). Tal princípio contempla as conexões ósseas e a imagética como estratégias. Ao passo que, nas conexões ósseas, se priorizam um alinhamento corporal com base em referências ou marcos ósseos (*bony landmarks*) do nosso arcabouço esquelético (Resende, 2018), na imagética está envolvida certa capacidade mental de criar imagens a partir de diferentes estímulos, estejam estes em conexão com a memória do indivíduo ou não (Franklin, 2013).

Tais caminhos somáticos guardam relação com uma logística mais inteligente dos esforços e, logo, com a longevidade do corpo dançante. Uma vez que permitem uma me-

¹⁹ O termo “somática” refere-se a um campo de conhecimento que contempla técnicas e métodos educacionais de conscientização corporal concentrados no escopo da Educação Somática, campo originado no século XX (Vieira, 2015). Dentre os métodos que se familiarizam com esse panorama podemos citar os Fundamentos de Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*), com os quais Eva Schul teve contato formativo, em períodos entre as décadas de setenta e noventa, quando morou ou viajou temporariamente aos Estados Unidos (Resende, 2018).



lhor organização e distribuição do peso e das forças que transitam pelo corpo, num fluxo mais orgânico e econômico de movimentos (Resende, 2018), configura-se um manejo de energias e vetores espaciais que celebra a vitalidade do corpo que dança em suas variadas potências. Esses três princípios e seus traços norteadores respaldam, de maneira geral, um pensamento de corpo que preza por uma gestão inteligente, econômica e funcional de esforços, de modo que o corpo não se ocupe de demandas desnecessárias à ação que empreende no momento em questão. Tal pensamento tem ganhado cada vez mais espaço nos raciocínios contemporâneos sobre o corpo dançante, haja vista sua relação com a longevidade de seus artistas e praticantes.

Em adição ao contexto de ordem pedagógica, menciona-se que a produção coreográfica de Schul alcançou bailarinos de diversos lugares do país²⁰, haja vista sua expressiva circulação como artista convidada em eventos nacionais e também internacionais, com destaque para a região Sul do Brasil, e de maneira mais forte no Rio Grande do Sul. Tanto em sua prática coreográfica quanto docente, Eva Schul cultiva ações que conferem autonomia e uma logística inteligente de esforços ao corpo dançante. Através dos princípios de movimento que organizam e engendram sua técnica, Eva Schul tem demonstrado estar não só preocupada com a longevidade dos alunos e de si mesma, mas também alinhada com caminhos somáticos de movimento, os quais, mediante uma percepção ativa e construída de forma continuada, legitimam e conduzem o corpo a uma apropriação de suas potencialidades e modos próprios de se mover. Uma filosofia da continuidade, de um corpo fluido e dinâmico, em movimento.

Durante a pandemia da Covid-19, Eva Schul não cessou suas demandas de trabalho, buscando adaptações de ordem técnica e espacial para continuar seu ofício docente, viabilizando aulas de dança conduzidas em plataformas digitais de comunicação, como o *Zoom Cloud Meetings*. Desde a primeira semana do isolamento, Eva Schul tem feito esta transferência de suportes, do presencial para o virtual, com a excelência e incentivo que sempre caracterizou seu perfil de professora de dança. Mesmo à distância, ela preza por instigar a autonomia dos corpos frente às demandas que o atravessam, reforçando a dimensão política e simbólica do encontro na sala de aula como espaço formativo e fértil para autoconhecimento e longevidade.

Em abril de 2020, a Casa Hoffmann, espaço cultural de Curitiba (PR), convidou Eva Schul para conduzir uma conversa seguida de aula de dança, na estreia do quadro chamado *Mediações Online*. O evento reuniu mais de quarenta pessoas no *Google Meet*, plataforma online de vídeo chamadas, colocando em relação bailarinos de diferentes gerações. As barreiras e limitações do alcance geográfico foram um dos aspectos

²⁰ Um dos destaques na carreira de Eva Schul é sua atuação na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), na década de oitenta. Ver Resende (2018).

que a pandemia pareceu relativizar radicalmente.

Eva Schul é uma figura que alimenta e sustenta um legado vivo para o campo da dança. O alcance de seus conhecimentos tem se expandido ao longo das últimas cinco décadas, atuando em produções coreográficas e pedagógicas. Agora, mais do que nunca, irá percorrer também diversos meandros do mundo digital. Os corpos em formação com Eva Schul seguem reverberando seus traços poéticos, seja qual for o suporte de origem ou o tempo-espaço em que essas danças aconteçam.




Figura 4 - Eva Schul. Fotografia de Luisa Trevisan (2019)

Conclusão

Pesquisas que de algum modo envolvem artistas e não-artistas vivendo suas longevidades nas lutas do dia a dia e, em especial, em plena pandemia, são exemplos de vida e resistência, e precisam ser celebradas. Nesse sentido, destacamos a importância de compreender fenômenos e problemas no que tange o reconhecimento de longevidades diversas.

Os exemplos apresentados acima indicam que as artes não precisam estar subservientes a técnicas ou estilos e tampouco temer o uso das tecnologias. No caso da pesquisa com os sexagenários, o uso da tecnologia demonstra o quanto se pode criar com persistência e inventividade, encontrando novas formas de utilizar suportes de custo acessível. Evidencia-se o quanto o encontro com a arte pode oferecer convívio, criatividade e bem-estar em tempos em que os velhos corpos são sistematicamente marginalizados.



No caso das pesquisas referentes às coreógrafas Iara Deodoro e Eva Schul, é evidente que a longevidade de suas trajetórias na dança demonstra o quanto elas solidificaram suas práticas coreográficas. Através do movimento, perpassaram décadas em trabalhos contínuos de ensino e criação enfrentando a peleja de fazer dança no sul do país. Suas atuações durante o isolamento social provocado pela pandemia resultam em ações que nos inspiram e confirmam suas tenacidades. Ao mesmo tempo, elas, artistas, professoras, mães e avós que são, sempre estiveram observando os limites e as potências dos corpos, através do cuidado, da atenção e de conhecimentos somáticos advindos da dança. Suas performances são o testemunho de que o corpo está em contínua e eterna mudança, dinamicidade e permeado por enigmas na busca de novas percepções, posturas e gestos. Ou seja, corpos novos e velhos, ao mesmo tempo, encontrando insistentemente meios para descobrir circuitos inexplorados. Os desafios, de ordem econômica, das relações étnico-raciais e dos desgovernos, os quais elas têm enfrentado a longo prazo, inclusive no atual momento da pandemia da Covid-19, não as impediu de dançar frente ao computador ou ao celular, difundindo a arte através de redes sociais. Alimentam, assim, seus *new older bodies*, arquivos digitais em dança.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté, A Tradição Viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Edição: Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni; SILVA, Suzane Weber. Arquivos de glória e de repúdio: mudanças de paradigma e de valores no New Burlesque. In: **Urdimento**, v. 1, n. 34. mar./abr., p. 326-341, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 9, p. 158-178, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes; SILVEIRA, PAOLA VASCONCELOS. Um tango em clave e Ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **REVISTA VIS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**, v. 17, p. 103-121, 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança**: Eva Schul. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.


DEODORO, Maria Iara Santos. **Falar Fazendo Dança Afro (Evento Público)**. Entrevista-Performance-Aula aberta no Salão de Festas da reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 12 jun. 2018.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª edição: Annablume, 2006.

FRANKLIN, Eric. **Dance imagery for technique and performance**. Human Kinetics, 2013.

KING, Neal; CALASANTI, Toni. **Empowering the old: Critical gerontology and anti-aging in a global context** in Aging, globalization and inequality: The new critical gerontology, edited by J. Baars, D. Dannefer, C. Phillipson, and A. Walker. New York: Baywood, 2006, p. 139-57.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017



LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. 2008. 236 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NETO, Manoel Gildo. **FalarFazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com mestra Iara**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

RESENDE, Fellipe Santos. **“Enrola um, dois, três até a cintura...”**: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

RESENDE, Fellipe Santos; SILVA, Suzane Weber da. Princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, nº 37, ano 19, p.317-338, janeiro/março, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Portugal: Almedina, 2020. 32 p.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàdè, Àsèsè r o culto Égun na Bahia**; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.

SCHUL, Eva. **Entrevista concedida a Fellipe Santos Resende**. Porto Alegre/RS, 16 de Agosto de 2017.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes. **Raqs el Jaci/Dança de Jaci**: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. 2014. (Dissertação) Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.


SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. **Voz e Cena**, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, 2020.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, v. 5, n. 1, p. 127-147, 2015.

WEBER, Suzane; DANTAS, Mônica Fagundes ; SCHUL, Eva; DUARTE, Robson; SEVERINO, Eduardo; TREVISAN, Luísa. 2020. I am/we are: Contemporary dance, somatics and new older bodies. **Journal of Dance & Somatic Practices**, v. 12, p. 141-153, 2020.

Para citar este artigo

SILVA, Suzane; RESENDE, Fellipe; NETO, Manoel; TEIXEIRA, Rodrigo. Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 10. p. 182-201.



ELOÍNA FERRAZ, A VEDETE E A CELEBRAÇÃO DO CORPO NO TEATRO DE REVISTA

Gabriela Maffazzoni Chultz¹ (Gabbi Chultz)

Suzane Weber da Silva² (Suzi Weber)

Elizabeth Medeiros Pinto³ (Betha Medeiros)

¹ Doutoranda no PPGAC/UFRGS, atriz, dançarina e coreógrafa. Professora de dança em Studio Grupo My House/ Sensual Hip Dance.

² Professora do PPGAC/UFRGS e professora associada no Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Atriz e bailarina.


³ Doutoranda no PPGAC/UFRGS, atriz, dramaturga e professora de teatro e Educação Física na Escola de Educação Especial Educandário São João Batista.



Figura 1 - Eloína Ferraz. Autoria desconhecida.

A entrevista que dá origem ao presente artigo destaca as memórias da vedete gaúcha Eloína Ferraz sobre um momento de efervescência do Teatro de Revista, um respiro do reinado das mulheres na história do teatro brasileiro: rainhas, vedetes, *girls*, cantoras-dançarinas... Enfim, a mulher como a principal atração da cena frente a grandes plateias. Nascida em Cruz Alta (Rio Grande do Sul), no ano de 1937, Eloína (Figura 1) recebeu uma escolarização de alto nível, sobretudo quando, ainda menina, mudou-se com sua mãe para o Rio de Janeiro, onde estudou no colégio Imaculada Conceição, um dos mais elitistas da cidade.

O investimento em uma educação de qualidade, realizado pela família de Eloína, é importante de ser lembrado logo no início deste artigo-entrevista, pois, como ela mesma expressa, emotivamente, existia um conflito quase existencial entre “corpo e cabeça”: “[...] tudo que eu queria na minha vida não era ser vedete de Teatro de Revista. Estrela! Não! Eu queria ser professora de filosofia. Estudava para isso”. Nota-se, a partir disso, uma incongruência, como se o estudo, o conhecimento advindo da escolarização de Eloína fosse desvalidado por sua atuação sensual como vedete. Esse é um importante momento na fala da ex-vedete (a ser conferido mais adiante), que embasa algumas das discussões presentes na pesquisa de doutorado de Gabriela Chultz, acrescentando



um cruzamento reflexivo entre a história de vida da vedete dos anos 50 e as proposições da artista pesquisadora nos anos 2020. Afinal, será que, ainda hoje, persiste a ideia de que a nudez feminina não combina com a intelectualidade? Será que a sapiência, conhecimento e cultura em cena se restringem ao “teatro sério”, sendo este o único lugar onde a nudez pode ser considerada arte?

A forte atuação de Eloína Ferraz como vedete se destaca entre as décadas de 50 e 70, tendo sua jornada iniciado com o seguinte fato: aos 16 anos de idade, passando em frente ao Teatro *Follies*⁴, foi abordada pelo cômico Colé⁵ e pelo empresário Zilco Ribeiro⁶, que perguntaram a ela se era maior de idade e gostaria de fazer teatro. Ela mentiu: disse que sim, que era maior de idade. Logo subiu para o teatro, adentrou o camarim, provou um biquíni amarelo e fez uma espécie de teste, dançando um *fox-trot*. Naquela mesma noite, às escondidas de sua família, Eloína estreava como *girl*, com o nome provisório de Lena Lage.

Seu começo não foi de sucesso fácil. Teve que aprender, com muita prática e autodidatismo, as habilidades essenciais para se tornar uma estrela e ser respeitada. Entre todas as suas conquistas, foi em São Paulo, na década de 60, o período de maior sucesso em sua carreira. A artista recebeu grandes títulos na época, como “Rainha da Plástica”, pela imprensa paulista, e “Grande Rainha das Vedetes”, pelos críticos teatrais de São Paulo. Eloína foi a única vedete recepcionada pelo presidente, na época Juscelino Kubitschek, quando coroada Rainha das Atrizes em 1957⁷.

Além dos títulos recebidos e das importantes coroações, Eloína estrelou em peças teatrais brasileiras como *É tudo Juju-Frufru* (Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1958) e *Encosta a cabecinha* (Teatro da República, Rio de Janeiro, 1958)⁸. Por essas duas peças, recebeu o Prêmio de Melhor Atriz do Teatro Musicado pela Associação Brasileira dos Críticos Teatrais. No exterior, realizou importantes trabalhos, a exemplo de *Un Saludo Carioca*⁹ (Show de Carlos Machado na Boate Carrossel Hotel San Rafael, Punta Del Este, Uruguay, 1956); *Mãos à Obra* (Teatro de Revista no Teatro Sá da Bandeira,

⁴ Teatro fundado em 1949 pelo casal de empresários, escritores e diretores de espetáculo Mary e Juan Daniel, onde se apresentaram grandes nomes do Teatro de Revista, como Luz del Fuego e Elvira Pagã. Fonte: <http://manekolopp.blogspot.com/2011/11/parte-x-teatro-follies-copacabana.html> e <http://manekolopp.blogspot.com/2011/12/parte-xvi-teatro-follies-1953-apogeu.html>. Acesso em: 13 de out. de 20

⁵ Colé Santana (1919-2000): Ator cômico que atuou no circo, rádio, cinema e no Teatro de Revista.

⁶ Zilco Ribeiro: Produtor de teatro, que assumiu a direção do Teatro Follies a partir de 1952.

⁷ Outros títulos grandiosos e memoráveis de Eloína foram: Rainha das Vedetes, 1964 e 1965, e “Eloína, a favorita dos jornalistas de São Paulo”, entre 1962 e 1966.

⁸ Além das peças citadas e premiadas, Eloína destacou-se com os seguintes trabalhos teatrais *Comigo é no Caraxá* (Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1959); *O Ovo* (Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1965); *Uma Fada sem Camisola*, com Costinha (Teatro de Alumínio, São Paulo); *Vedete sem Causa*, com Augusto César Vannucci (Teatro Natal, Sala Azul, São Paulo, 1963); *Políticos no Caldeirão* (Teatro Natal, Sala Vermelha, São Paulo, 1962).

⁹ Junto a Eloína, outras artistas participaram, como Consuelo Leandro (1932-1999) e Carmem Verônica.

Porto, Portugal, 1969); e *Peço a Palavra* (Teatro Variedades no Parque Mayer, Lisboa, Portugal, 1969/1970). Não se limitando somente ao teatro, Eloína ainda atuou em filmes: ao lado de Oscarito e Grande Otelo, a vedete participou de *De vento em Popa* (1957), dirigido por Carlos Manga¹⁰.




Figura 2 - Eloína Ferraz. Peça “Os mistérios do Sexo”, 1990. Autoria desconhecida.

Contemplando interesses da pesquisa de doutorado ainda em andamento de Gabriela Chultz, *O prazer do paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco*, o grupo de pesquisa liderado pela Dra. Suzane Weber da Silva realizou, no dia 15 de maio de 2020, uma entrevista com a ex-vedete através de uma plataforma digital. O pesquisador e pós-doutor Luís Francisco Wasilewski¹¹ fez uma breve apresentação da história de Eloína, expondo fotos e fatos, e, logo após, Gabriela prosseguiu com uma entrevista semiestruturada. Suzane Weber também esteve mediando a conversa.

Qual era o “caminho das pedras” para se tornar uma vedete? Quais eram as competências técnicas, artísticas necessárias? Quais eram os desafios sociais e profissio-

¹⁰ Eloína ainda destaca a atuação nos filmes *E o Espetáculo Continua* (1958), com atuações de Celeneh Costa e Cyll Farney) e produção de Carlos Manga; *Nostalgia* (1988), com direção de Sérgio Silva e Tuio Becker (1988); *Frau Olga, Fraulein Frida* (1994), curta metragem com direção de Sérgio Silva.

¹¹ Agradecemos a participação do pesquisador Luís Francisco Wasilewski, Pós-Doutor no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ/Doutor em Literatura Brasileira pela USP.



nais daquele período? Eloína narra suas experiências das décadas passadas. Os desafios que ela viveu são muito distintos dos desafios de uma artista burlesca ou de qualquer artista que lide com a dimensão sensual, erótica em cena hoje? O que as mulheres ainda lutam para conquistar em termos de espaços de valorização cultural, intelectual, artística e econômica dessas práticas ousadas? Quais contribuições já foram feitas e portas já foram abertas pelas mãos dessas mulheres (nos quesitos liberdade corporal, autonomia de carreira) para as artistas brasileiras, em termos de pequena, passando pela média, até a grande produção, o *mainstream*?

Os dados coletados através da entrevista apresentaram uma série de pontos em comum entre o burlesco e o Teatro de Revista, tema central da conversa. O depoimento de mulheres que arriscaram ou arriscam expor a própria pele em cena é o que gera as discussões paradoxais entre corpo e poder. Os corpos das mulheres foram e ainda são fortes alvos de práticas e discursos normalizadores e disciplinares. A entrevista provocou emocionantes identificações entre a artista, ex-vedete de 83 anos, e a pesquisadora de 27 anos.

G. (Gabriela): *Eloína, conta um pouquinho como foi seu começo como vedete. Também queria saber o que mais você gostaria de acrescentar sobre as suas origens: formação, suas mudanças de cidade... O que mais a gente pode ter de informações em relação a isso?*

E.F. (Eloína Ferraz): Então vamos começar lá nas origens. Nas origens dentro da carreira teatral. Na nossa época nós não tínhamos um colégio, uma faculdade, uma escola. Aprendíamos na prática, e era muito difícil mesmo. Começamos como *girls*¹², nenhuma de nós começou sendo vedete. Não, começamos como *girls*¹³, trabalhando muito duro, porque era muito trabalho. Nós trabalhávamos todos os dias, exceto segunda-feira, com duas sessões por dia, uma às oito e outra às dez da noite. Saíamos dali extremamente cansadas, ganhávamos pouco e ainda fazíamos boate. Essa boate começava às duas horas da madrugada. E a boate era um lugar onde a gente tirava mais dinheiro. Nessa época, eu diria que, se quiséssemos viver honestamente, havia outros caminhos. Mas eu acho que nós, embora depois fôssemos faladas e até tidas como prostitutas, porque

¹² Segundo Veneziano, embora não houvesse uma escola de vedetes, havia um “sistema de vedetes”, que exigia uma carreira que não dependia só da beleza. As mulheres, ao entrarem nas companhias de teatro, iam escalando funções que concomitantemente avançavam no proscênio do palco. A autora indica a hierarquia seguinte: *girls*, vedetinhas, vedete de quadro, vedete de espetáculo, até o topo da função, que era a Estrela da Companhia. Ver Veneziano (2011).

¹³ Eloína conta, ao longo da entrevista, que as *girls* recebiam de seus contratantes todo um suporte (maquiagem, cabelo, figurinos), pois elas precisavam ter uniformidade. Já ao se tornarem vedetes, ou estrelas, esse apoio acabava. Era de responsabilidade da vedete toda a indumentária necessária para brilhar em cena. Assim, é possível dizer que aumentava a responsabilidade, mas também a liberdade de como a artista estaria em cena.

a mulher que fazia Teatro de Revista era essa a conotação que davam para as atrizes, para as vedetes, para as *girls*. E não éramos. Trabalhávamos muito, muito, mas muito mesmo! E não tínhamos muito contato com a família, porque as nossas manhãs e as nossas tardes eram pra dormir. Eu posso dizer assim, que durante muitos anos eu não sabia o que era almoçar. Era necessário mesmo que você tivesse um ideal, uma paixão. Se não, você desistia. Era difícil mesmo. E esse teatro tinha hierarquia. E você ia trazer o seu talento, o seu carisma, a sua simpatia, enfim, a sua profissionalização. Você ia galgando os degraus e ia conquistando o espaço. E esse espaço é um espaço que não vinha de repente. Ele era um espaço com dor, com sacrifício, com dedicação, com disciplina, e depois de *girl* você passava à vedetinha. A vedetinha era aquela que já tinha umas entradas com fala, que já aparecia em alguns esquetes, e aí de vedetinha você já subia para a vedete. E não à estrela ainda, mas à vedete. E eu estou falando de teatro como o Teatro da Praça Tiradentes [RJ], teatro grande, de 1.200 lugares a 1.800 lugares, é esse teatro que eu estou falando. Porque tinha o teatro de bolso. E aí tinha uma diferença em tudo, desde o espetáculo até a hierarquia. Teatro de bolso é conjunto. Teatro de Revista não. Teatro de Revista há uma hierarquia: há bailarinos e há bailarinas; há *girls* e há *boys*. Há “nus”¹⁴, há vedetinha, há vedete e há estrela. Então tem essa hierarquia e você tem que passar por ela sempre.

G.: *Quais são as práticas ou quais são as habilidades que cada uma exercia? A “girl” para passar para uma vedetinha, por exemplo. É cantar e dançar... tem a ver com poder, você vai ficando mais conhecida, vai enfim galgando... Mas em termos de cena, quais são as diferenças das atuações dessas fases, desses degraus?*

E.F.: A *girl*, ela nunca participa sozinha. Ela sempre vai participar num outro número, onde tem mais vinte junto com ela. Ou trinta dependendo do teatro. Ela entra em quase todas as cenas. Onde ela faz fundo, onde ela dança, sapateia, canta, mas em coro. Interage, mas sempre em grupo. A vedetinha já é aquela que entra pra entregar um telegrama, já pode dar uma falinha “oi patroa tudo bem? Estou aqui, cheguei”, vai fazer um papelzinho um pouquinho maior, de amante e tal, enfim. Já a vedete entra mais nos esquetes, já tem uma participação mais efetiva dentro da Revista. E a estrela é aquela que entra apenas - e estou falando em teatro grande, com dois atos - ela vai entrar apenas no prólogo e vai entrar no meio do primeiro ato, no esquete, e vai entrar no final do primeiro ato como a grande estrela que ela é. No segundo ato, ela vai entrar no meio, com o número de plateia, que é o forte do espetáculo. E ela vai entrar no final do espetáculo como a grande estrela. Veja, ela entra umas cinco vezes e é o maior salário. E o nome dela está lá em cima, encabeçando o elenco.

¹⁴ Nas palavras de Neyde Veneziano: “[...] nus artísticos (vedetinhas que ficavam imóveis e peladas)”. (Veneziano, 2011, p. 67).

G.: *Entrando com figurinos diferentes?*

E.F.: Ah, sim! Cada entrada, um figurino diferente. Ah, e eu me esqueci de falar: ela vai ter uma participação no primeiro ato e também no segundo, com o primeiro cômico. Porque também tem o primeiro cômico, o segundo cômico, o terceiro cômico, etc. Tem os coadjuvantes-escada, que a gente chama os que vão fazer escada para o cômico. E ela sempre vai ter esse número com o primeiro cômico. E uma coisa que eu acho que é importante a gente falar é que essa estrela, quando ela vai assinar um contrato, além do salário, que o salário é importante, mas o que importava muito pra nós na época era saber com quem íamos trabalhar. Esse com quem íamos trabalhar tinha, naturalmente, que ser cômico de alto nível. Se não, a estrela recusava.

G.: *Voltando um pouco, uma curiosidade que me chamou atenção. Quando você diz assim: “fazer boate”. O que seria “fazer boate”?*

E.F.: A gente sempre ia trabalhar em boate para aumentar o nosso salário. Vamos falar em termos de *girl*, não em termos de vedete, nem de estrela. Em termos de *girl*, que é como a gente começa e que era onde a gente precisava mesmo aumentar esse salário, a gente ia trabalhar nos shows, fazer o que fazia no teatro: conjunto. Vai dançar, vai sapa-tear, vai cantar. Entrar nos números em conjunto, todas com a roupa igual. Não tem roupas diferentes. Já nos shows do Carlos Machado¹⁵, que era um show mais requintado, mais fino, era conjunto. Então o que era o conjunto? Você não fazia só a *girl*, todo mundo não entra com a roupa igual, tem cenas que todo mundo entra com a roupa igual, mas tem cenas que você faz um desfile com roupas diferentes, tem cenas que você participa de outra maneira, porque são shows! Então aí é mais diversificada a tua participação.

G.: *Perfeito, tu já mencionaste várias coisas que são centrais na entrevista. Tem outra pergunta que é exatamente sobre isso: eu gosto muito de saber como são essas relações dessas artistas que lidam com a sensualidade, enquanto mercado de trabalho. Quando tu falas em contratos, eu gostaria de saber quais eram as facilidades e dificuldades. Agenda, pagamentos... Você mesma se autoadministrava? Você mesma era a “Girl Boss”, como se fala hoje? ((risos)).*

E.F.: Com certeza. Naquela época não tínhamos empresários, não tínhamos. Não tínhamos assessoria de imprensa, não tínhamos nada disso, nada. Nós éramos mulheres solitárias, lutando contra o mundo, eu digo assim. Porque nós tínhamos inúmeros adver-

¹⁵ Carlos Machado (1908-1992) foi diretor, produtor, dançarino e mestre de cerimônias. Era conhecido como “O Rei na Noite”. Na década de 50, Machado institucionalizou os *shows* de boate e tornou famosos seus *night clubs*: Monte Carlo, Casablanca e Night and Day. Veneziano (2011) destaca que Carlos Machado e sua esposa, a figurinista Gisele, desenvolveram um método de treinamento do *glamour*, com aulas de postura, de caminhar, de improvisar com a plateia, enfim, o jogo de sedução da plateia com classe e malícia.

sários. Nós tínhamos o Teatro de Comédia¹⁶, que nos colocava num patamar inferior. Os elencos, os artistas da Revista e quem fazia boate. Nós éramos considerados inferiores.


G.: É possível então dizer que existia certa *autonomia para se “autoempresariar”, tomando teus passos depois de entender como funcionava essa lógica para ser uma estrela?*

E.F.: Sim, e tinha uma coisa: nós éramos convidadas. O empresário nos convidava quando queria que aquela estrela ou aquela vedete fosse a figura principal do seu espetáculo. Ele convidava. Ele ia ao teatro em que ela estava trabalhando e convidava. Ou telefonava, entrava em contato. Era direto com a pessoa. Além do contrato que era assinado, nós tínhamos carteira assinada, e isso era muito importante. Até mais ou menos nos anos 60. E 70 também, porque eu tenho uma carteira assinada de 1971 pelo Colé. Nós tínhamos carteira assinada. E era uma coisa dentro da lei, descontávamos para o INSS. Era descontado tudo isso. O meu primeiro contrato com Zilco Ribeiro foi com carteira assinada, tenho uma carteira até hoje. Isso tudo gerenciávamos nós. Até o elenco, quando a gente perguntava qual era o elenco. Porque quando você já tinha certo nome, e certo cartaz, que o teu salário era maior, e que tu era conhecida, então tu podia fazer isso. Dizia: “qual é o elenco, quais são as vedetes, quais são os atores qual é o comico principal, quem são as atrações?”. E ele dizia. Aí você assinava ou não assinava. Geralmente a gente assinava, por que eram colegas que estavam a nossa altura.

G.: *Eu também queria saber agora de ti o que a gente poderia conversar, aprofundar ainda mais sobre a vedete e sua autonomia. Do seu próprio corpo, como funcionava as relações entre poder e vulnerabilidade do corpo, das mulheres vedetes. A gente pode falar um pouquinho do público? Como era estar em frente ao público de forma desnuda? Pode trazer referências, como essas que você contou, dessa confusão com as prostitutas... Entre poder e vulnerabilidade.*

E.F.: Olha, o corpo né. Vamos começar pelo corpo. O corpo sempre foi uma coisa que me incomodou muito. Muito mesmo. Porque eu tinha um corpo muito bonito, então essa relação com o corpo foi muito difícil para mim. Eu estudei em um colégio de freira. Eu fugi de casa para entrar no teatro que era maldito, mal visto. Fui condenada pela minha família. A única pessoa que, mesmo com muita luta, me aceitou, foi a minha mãe. Mas isso depois de muita luta, muita garra, muita batalha, de eu ter feito um casamento para

¹⁶ Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): “Companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari (1898-1966), que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.” Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro foram alguns dos atores que fizeram parte do TBC, junto a diretores como Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Adolfo Celi e Flávio Rangel, o primeiro diretor brasileiro da companhia. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>. Acesso em: 13 out. 2020.



fugir de casa. Porque quando eu fugi de casa para trabalhar no teatro, que foi no dia que Zilco me chamou, junto com o Colé, eu não voltei mais pra casa. Porque eu nunca poderia dizer para a minha família, filha única, que eu ia entrar para o Teatro de Revista. Deus me livre! Não tinha condições! Então eu não fui pra casa. Eu fiquei zanzando pela rua até chegar a hora de entrar no teatro, me vestir, me arrumar e fazer aquilo que eu nunca tinha feito na vida. No mesmo dia, na mesma hora. Foi uma luta terrível. E o corpo foi uma luta muito grande comigo e com meu corpo. É difícil explicar...

G.: *Eu imagino, eu fico muito emocionada quando tu falas.*

E.F.: Sim, eu também fico. Eu lutei muito. A minha cabeça era uma, o meu corpo era outro. Eu precisava desse corpo. E eu me lembro de que as pessoas diziam assim para mim: “você tem que cuidar muito do seu corpo, porque seu corpo é lindo! Ninguém tem esse corpo”. E eu ficava pensando: cuidar como? Como eu vou cuidar disso? É só algo que eu tenho e pronto. Eu tenho e só. Eu me emociono igual. Eu realmente... vivo uma (...). Estou vivendo agora uma coisa aqui... porque nunca ninguém me perguntou isso, você foi a primeira pessoa na vida que me perguntou isso! E essa relação corpo e cabeça pra mim foi muito difícil. Muito difícil. Porque tudo que eu queria na minha vida não era ser vedete de Teatro de Revista. Estrela? Não! Eu queria ser professora de filosofia. Estudava pra isso. Estive no colégio que era um dos colégios mais elitistas do Rio de Janeiro, o Imaculada Conceição, que existe até hoje na praia de Botafogo. Era um colégio fechado, que não entrava filha de desquitados. E a minha mãe era separada do marido, e então eu fui como filha do meu tio e da minha tia, que eram casados e entraram como os meus tutores. Era um colégio que a única preta era filha da “eminência parda”, que era o guarda costa de Getúlio, de Getúlio Vargas¹⁷. Eu tinha como colegas as filhas do Tenório Cavalcanti¹⁸, que era um deputado famoso, o Homem da Capa Preta. As filhas dele eram minhas colegas. A Myriam Pérsia¹⁹ foi minha colega, a Inalda de Carvalho²⁰ foi minha colega, que depois casou com o Carlos Manga²¹. Então era um colégio de elite. Realmente, eu tive uma educação muito preciosa. Estudei latim, francês, inglês, espanhol. Essa cultura desses colégios tradicionais. E sair de um colégio desses com a cabeça que eu tinha, preparada para aquela vida que eu pretendia seguir e que era a vida que a minha família me impunha, e aí entrar para o Teatro de Revista, vestir um biquíni e aparecer... E aí pegar aquele gosto, porque teatro é como cocaína, é como morfina e como maconha, é um vício! É um bichinho que te morde e nunca mais tu consegues sair.

¹⁷ Gregório Fortunato (1900-1962): chefe da guarda pessoal do Presidente Getúlio Vargas.

¹⁸ Tenório Cavalcanti (1906-1987): deputado estadual e federal pelo Rio de Janeiro, conhecido como “O Homem da Capa Preta”, por portar uma submetralhadora escondida por baixo de uma capa preta.

¹⁹ Myriam Pérsia (1935-): atriz de teatro, cinema e televisão.


²⁰ Inalda de Carvalho (1935-2004): modelo e atriz de cinema.

²¹ Carlos Manga (1928- 2015): diretor de cinema e produtor de cinema e televisão.

É uma mordida fatal! Assim a gente pode dizer. Eu fui mordida. Eu tomei gosto. Eu quis aquilo pra mim. Mas sempre lutando com o meu corpo, lutando com isso. Porque todo homem que se aproximava de mim não queria casar comigo, queria dormir comigo! Isso é horrível, né? Isso é horrível. Você passar por tudo isso. Eu passei por cantadas. Hoje quando falam em assédio... Eu digo “ah::: assédio!”. O que é assédio? Meu Deus do céu, eu fui perseguida dentro da televisão por um diretor famoso (...). ((chora)) Nunca esqueci o que esse homem fez pra mim, nunca. Esse homem cortou a minha carreira, que era tão linda, porque ele me proibiu de entrar na TV Excelsior²². E eu fui fazer um programa com o Costinha²³ na TV Excelsior, chamada por ele de última hora pra substituir uma atriz que não podia. Eu fui ao vivo, fiz o programa. Ele [o diretor] era meu vizinho, eu era amiga da mulher dele, ele tinha dois filhos, morava no mesmo prédio que eu. E ele não me largava. Era dia e noite, ele me perseguia. Ele chegou pra mim no fim desse programa que eu tinha feito e ele disse: “vamos jantar pra discutir um programa que eu quero que você faça aqui na TV Excelsior”. E a TV Excelsior era o auge! Todo mundo estava na TV Excelsior, menos eu, eu não entrei. Eu disse pra ele: “se você quer discutir um programa, a minha participação na TV Excelsior, tem que ser no seu escritório, aqui. Não em um jantar. Eu não vou jantar com você”. E esse homem fez horrores comigo. E numa reunião na TV Excelsior, em que o meu nome foi posto na mesa pra me contratar, ele foi contra. Ele bateu o martelo: “não, eu não quero essa mulher aqui, essa mulher indecente, essa mulher é uma vedete, é uma podre, é uma mulher que vende o corpo”. Isso palavras ditas por ele e que, depois, quem estava na reunião me contou. Outros diretores que estava me contaram. E a TV Excelsior não me contratou. Desculpe a raiva contida dentro de mim de tantos anos. O desabafo (...). Gabriela, eu quero dizer pra você o seguinte: trabalhar com o corpo, eu não sei como é hoje, mas é necessário que você tenha, acima de tudo, um amor muito grande por aquilo que você está fazendo. E que você faça de coração aberto. Que você lute, porque eu acho que você ainda vai encontrar muitas barreiras e vai ser, com certeza, não digo excluída, mas julgada, julgada... Porque parece que é uma maldição, quando não é. É arte. O meu corpo era minha arte, era o meu ganha-pão. Eu tive que aceitar isso. E eu tive que trabalhar isso, trabalhar a minha cabeça pra usar esse corpo de maneira que me sustentasse. Que me levasse até onde me levou, e eu agradeço muito a ele. E você que está trabalhando com o corpo, você cuide muito do seu corpo, e que ele possa lhe dar tudo aquilo que o meu me deu! Que você possa respeitá-lo como eu aprendi a respeitar o meu corpo. E faça dele a sua arte. Palmas pra você, porque tem que ter coragem, muita coragem.

²² TV Excelsior foi uma rede de televisão aberta brasileira, sediada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

²³ Lino Mário da Costa, “Costinha” (1923-1995): comediante (humorista) de teatro, cinema e televisão.



G.: ((emocionada)) *Não vai ser muito fácil continuar. Mas vou tentar aqui. Vamos falar sobre o seguro do corpo?*

E.F.: Naquela época a gente não tinha marqueteiros. Alguém que fosse vender o nosso produto, um assessor. E apareceu um sujeito, um cara chamado Cabidela, que era um grande marqueteiro, na verdade. E esse rapaz era secretário do cantor Cauby Peixoto²⁴. E ele olhou pra mim e disse assim: “vou ser teu secretário”. E eu disse: “eu não tenho dinheiro pra pagar isso, meu dinheiro é pra mim e ponto”. E o Cabidela disse: “não, eu vou continuar contigo”. E um dia nós estávamos andando na praia de Copacabana de madrugada - porque naquela época a gente podia andar de madrugada na praia de Copacabana, não tinha nada, era maravilhoso -, e a gente tava andando com aquele mar batendo, conversando, e ele olhou pra mim e disse assim: “eu vou botar teu corpo no seguro”. E eu disse: “como assim?”. E ele disse: “tu tem um corpo muito bonito, já imaginou se tu vai e quebra uma perna? Você quebra a coluna? Eu vou botar teu corpo no seguro. Amanhã vou colocar teu corpo no seguro!”. Então eu disse: “então tá, vai lá e bota”. E ele me pegou em casa, me levou no SulAmérica, que era uma seguradora muito famosa na época. Dois milhões de cruzeiros. Mas a SulAmérica deixou claro que ela não fazia seguro de corpo, fazia seguro de vida. Mas o Cabidela fez daquilo um seguro de corpo. E ainda fez uma coletiva de imprensa, disse e mostrou a apólice. Foi uma loucura! Uma loucura mesmo! E foi a única vedete no Brasil que fez isso. Nenhuma outra. O Cabidela tinha dessas coisas, esses lances incríveis, mas depois também desgrudar dele... Meu Deus, foi uma loucura. Ele era um chiclete, ele grudava. E não tinha como mandar ele embora. Mas era um querido.

G.: *Acho muito interessante as nossas diferenças de gerações, mas os problemas são praticamente idênticos.*

E.F.: Os mesmos. Eu acho que a geração muda, os conceitos talvez se aprimorem, mas não mudam. Eu acho que talvez fiquem mais modernos, mais aceitáveis, mais moderados, mas a raiz não vai mudar. E essa coisa de trabalhar com o corpo é um desafio. E não pense que você vai ter um mar de rosas na sua vida. Não vai. Vai ter que ter muita disciplina, muito sacrifício, muita vontade mesmo, muita garra. Porque você vai ser assediada, é natural. Vai ser. E Deus queira que você aceite isso bem. Porque eu não aceitava, eu me revoltava muito. Eu tinha muita raiva. Eu chorava, eu chorava. Eu me desesperava, eu me sentia humilhada de ver que uma pessoa se aproximava de mim. Teve uma vez que um jornalista queria fazer uma entrevista comigo na minha casa. Eu coloquei uma roupa normal, como essa que eu estou, assim, e ele no meio da entrevista me olhou e disse assim: “você se vestiu assim para mim, pra me provocar”. E veio me

²⁴ Cauby Peixoto (1931-2016): considerado um dos cantores nacionais mais populares da chamada ‘Era de ouro do Rádio’, entre os anos de 1930 e 1950.


agarrar. Eu tive que morder a boca do homem, porque ele queria me beijar na boca de qualquer maneira. Mordi a boca do homem, empurrei o homem. Uma coisa horrível. O recebi na minha casa porque eu tinha confiança, era um jornalista famoso. (...) por exemplo, nós, quando trabalhávamos em São Paulo, não só as vedetes, mas todas, todas as atrizes tinham o que se chamava “carteirinha da saúde”. Essa carteira saúde o governo de São Paulo dava pra nós, para nos distinguirem das prostitutas. Era uma carteirinha pra você andar de madrugada em São Paulo e não ser presa. Porque nós trabalhávamos começando às nove e terminávamos às onze. Eram duas horas de espetáculo. As atrizes saíam do teatro maquiadas e às vezes eram presas ou paradas pelas radiopatrulhas. Rádio patrulha naquela época eram carros da polícia que patrulhavam a cidade. Por isso o nome radiopatrulha. Eles desciam e muitas vezes prendiam as atrizes, levavam presas. Depois soltavam. Então, pra que isso não acontecesse, as autoridades davam para nós uma carteirinha, que era “carteirinha da saúde”, onde dizia que éramos atrizes, que trabalhávamos em teatro e que não éramos prostitutas. E a “carteirinha da saúde”, tinha que sempre estar com ela no bolso.

G.: *Voltando para as curiosidades a respeito da cena, do palco, da performance. Quais eram os tipos de beleza? Eu entendi que a beleza também é um patrimônio, é como um capital, quase como uma habilidade sua de vedete, ou das vedetes. Eu queria que comentasse um pouco isso. Que habilidades artísticas também estavam em jogo, que eram das vedetes, ou quais eram as suas habilidades principais, o que caracterizava.*

E.F.: Para você chegar e ser uma vedete, não era só o corpo. Não. Muitas tinham um corpo bonito. Eu não fui a única. Todas tinham um corpo muito bonito. Mas nem todas iriam chegar lá. Para chegar lá, você tinha que, em primeiro lugar, ser uma atriz. Atriz mesmo. Porque você fazia nos esquetes a comicidade, você fazia o drama, você contracenava com um ator, às vezes de muito mais nome que você, atores famosos, comédicos muito famosos, que também eram atores. Você tinha que cantar, você tinha que dançar, se preciso fosse, sapatear e, principalmente, você tinha que ter muito jogo de cintura para fazer os números da plateia. Porque os números de plateia eram o carro chefe das vedetes.

G.: *A gente pode falar bastante disso se tu tiveres histórias ou situações sobre esses números de plateia, nos interessa bastante.*

E.F.: Exatamente, porque os números de plateia era o que te colocava sozinha com 1800 pessoas te assistindo. Os teatros grandes eles tinham a plateia, os camarotes, depois tinha o mezanino, depois tinha a torrinha. A torrinha era o último lugar do teatro. E lá os espectadores ficavam em pé, assistiam a um espetáculo de duas horas em pé. E era a entrada mais barata. Geralmente eram estudantes, ou a gente chamava de “zé-povinho”. Era a torrinha. E lá da torrinha é que vinham os grandes desafios para as vedetes. Você



estava fazendo o número de plateia e um cara gritava lá de cima: “Ei, gostosa! Vamos dormir junto!”. E você tinha que ter uma saída. A voz ecoava por todo teatro. Você tinha que responder! E aí você respondia: “Ah, vou sim! Já me disseram que você é bom de cama! Deita e dorme!”. Tinha que responder, tu não podia ficar quieta.

G.: *Uma resposta sempre na manga.*

E.F.: Sim, com certeza. Tinha outras coisas que eu dizia, mas que não me ocorre agora, mas vinha sempre um que outro gritar. E esse era o grande lance da estrela. Tu tinhas que ter jogo de cintura para improvisar. A improvisação fazia parte da nossa atuação. Principalmente improvisação. Os números da plateia, o autor te dava o texto e aquele texto era o que tu irias dizer. Mas não era na realidade o que ia acontecer! Porque aquele texto dava margem para “n” intervenções da plateia. E eles faziam, interagiam com a gente. E tu tinhas que ter um jogo de cintura. E mesmo porque é no número de plateia que você se dirigia diretamente a uma pessoa. Em Portugal não²⁵. Em Portugal era proibido. Em Portugal você tinha que se dirigir para a plateia em geral, o que era muito difícil pra nós. Era difícil mesmo para quem estava no palco, na passarela, você se dirigir em geral. A gente se dirigia a uma pessoa só. O que eu gostava muito, mas muito mesmo, era de me dirigir a um casal. Eu não pegava nunca um homem sozinho. Eu me dirigia a um casal e eu falava assim: “senhora, me dá licença, posso usar o seu marido um pouquinho?”. E como era uma coisa muito simpática, elas diziam: “sim, claro que pode”. E eu dizia: “senhor, o senhor hoje já comeu seu amendoimzinho? Já? E aí, o que o senhor sentiu quando você comeu o amendoim? Você sentiu alguma coisa diferente? Sentiu aquele calor subindo pelo seu corpo? E aí? O que o senhor tem vontade de fazer? Conta pra mim? Vai conta! Ai, como eu tô achando o seu gostosinho”. Aí o cara, é claro, respondia e tal. E depois que eu fazia aquele diálogo com ele, eu olhava pra senhora e dizia: “senhora, muito obrigada. Seu marido está aí perfeito, quietinho, nem levantou”. E esse “nem levantou” era uma porrada! Todo mundo ria! Nós trabalhávamos com *double sense*²⁶. Sempre. Nunca era uma coisa assim: “seu pau não levantou”. Não existia isso. Quando o Teatro de Revista começa a tomar esse caminho, porque ele começa a tomar esse caminho, foi na época da ditadura. Por que foi uma das áreas que mais sofreu com a ditadura. O teatro foi o que mais sofreu com a ditadura. Mais eu falo o Teatro de Revista porque era o que eu fazia. Nós sofremos muito com a ditadura. Porque nós não podíamos mais dirigir à plateia. Nós não podíamos mais falar sobre política, nem sobre os problemas socioeconômicos do país. Nós tínhamos que falar outras coisas. E o que sobrava para a espinha dorsal do Teatro de Revista? Muito pouco. Aí começa entrar o

²⁵ Eloína foi a última das vedetes brasileiras a trabalhar em Portugal. Mais recentemente, ela atuou no país como professora universitária, em Almada.

²⁶ Duplo sentido.

palavrão, o *striptease*, a família começou a se afastar e acabou o Teatro de Revista. Quer dizer, continuou, mas não pra mim. Eu peguei minhas malas e saí de fininho.

G.: *Foi o momento então que você se retirou do Teatro de Revista?*


E.F.: Foi.

G.: *E aí você foi fazer o quê depois disso?*

E.F.: Eu poderia ter ficado no Rio de Janeiro, eu poderia ter feito televisão, não faltaram convites. Eu podia ter feito Teatro de Comédia, porque eu já tinha feito comédia, mas eu estava cansada. Eu estava cansada de dormir de dia. Eu estava cansada de não criar o meu filho, porque meu filho foi criado pela minha mãe. Estava cansada daquela vida de incerteza, de “não sei como será o meu amanhã”. Porque o artista sempre tem essa pergunta: “como será meu amanhã?”. Porque os espetáculos são efêmeros, as peças de teatro são efêmeras. Elas passam. A temporada acaba. Não é como na *Broadway* que ficam vinte anos em cartaz. No Brasil não existia. Então, o que você vai fazer amanhã? Qual o teu objetivo de vida amanhã? É difícil. É uma pergunta que eu fazia sempre. E quando eu era a estrela de Teatro de Revista, no auge, eu não fazia essa pergunta, porque eu acabava uma Revista e já tinha contrato para outra. Já ficava em São Paulo trabalhando, já voltava para o Rio. Tinha trabalho no Rio. Mas e as minhas colegas? As vedetinhas? E as *girls*? E os cômicos? E os coadjuvantes? Como é que era? Por que é que todos eles foram parar na Casa dos Artistas²⁷? Por quê? Tem resposta. Tem. Porque o artista... Acho que agora vocês estão sentindo muito isso. Alguns estão continuando a trabalhar, mas quem parou de trabalhar e não tem como se sustentar? Como é que fica? Que assistência temos? Nenhuma! Vamos contar com o governo? Vamos esperar o governo nos dar alguma coisa? O governo não vai dar nada a ninguém, nunca. Nunca deu. Não é agora que vai dar. Vocês, eu não falo em mim porque eu já estou fora, mas vamos colocar “nós” que é mais fácil para eu falar: o que nós artistas neste momento de isolamento temos que olhar. Quem é que está olhando por nós? Quem é que está oferecendo para que um artista que trabalha em teatro faça um espetáculo, mesmo que seja uma *live*, uma aqui e outra ali, enfim, mas que tenha um cachê? Quem é que está fazendo isso? Podemos apresentar um projeto assim? Ele vai chegar lá, vai ser levado em consideração e vai ter uma verba? Pode ser que eu esteja pedindo um governo paternalista, mas agora estou pedindo sim.

Momento de emoção para todos que estavam presentes na entrevista. Nos sentimos muito tocados com a lucidez e sensatez de Eloína ao pensar na vida dos artistas em

²⁷ Retiro dos Artistas (também conhecido como Casa dos Artistas) é uma instituição que acolhe artistas idosos que não têm condições de se manterem financeira ou emocionalmente. É uma instituição filantrópica que sobrevive de doações, sua sede está localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.



tempos de isolamento social devido à COVID-19, na precariedade que estamos vivendo em termos de artes. No momento da entrevista, a Lei Aldir Blanc ainda não havia sido sancionada. Encaminhando-nos para um final, fizemos as últimas perguntas.

S. (Suzane): *Voltando para o corpo. Questão um: você falou que para se tornar vedete teria que ter um profissionalismo, tu tem que ter experiência. E essa mulher que se apresenta para muita gente, tem que assumir o corpo, que seja o corpo bonito, porque qualquer corpo não é fácil assumir. Mas cada um tem o seu desafio... Aparentemente um corpo bonito não tem desafio, está pronto, mas não é bem assim. Tem a técnica, tem que estar em pé, tem que andar no salto 15, despida. Então, vocês tinham algum tipo de aula, um “treino”, uma “técnica”? Como se podia melhorar esse profissionalismo? E a questão dois: a crítica das feministas, da “mulher objeto” da época, como você lidava?*

E.F.: Como eu disse a vocês, nós não tínhamos uma escola e não tínhamos ninguém que nos orientasse. Nada. Era tudo no fazendo. E olhando. O salto alto, por exemplo, não era difícil porque a gente usava, estava na moda. Não usávamos tênis. Tênis não existia. Mas a gente aprendia olhando, íamos ver as outras vedetes, não para imitar, mas se bem que éramos imitadas. Claro, muita gente começava imitando a gente, depois pegava sua personalidade e ia embora. Mas a gente ia pra ver como aquela vedete se comportava em cena, como ela andava, como ela falava, como ela respondia pra torrinha. O que ela usava, que gestos. O nosso aprendizado era esse. A nossa escola era o ver e era o fazer. Sobre a segunda pergunta: no olhar das mulheres nos éramos prostitutas e sempre queríamos roubar o marido das outras. A gente não tinha amigas. A não ser as nossas próprias colegas. Qual é a amiga que queria uma Eloína, ela sendo casada? Tínhamos adversárias. Porque todas as mulheres queriam nos derrubar. Hoje em dia uma estrela é convidada para uma festa, para um encontro social. Nós não éramos! Imagina, convidar uma vedete que usa biquíni e que todo o homem já viu o corpo dela, convidar para um encontro social, um coquetel. Que nada! Que é isso! A feminista tinha esse olhar. E nós não valíamos nada, éramos bicho. Era coisa à parte.

S.: *A mulher estava na plateia do Teatro de Revista?*

E.F.: Muitas mulheres iam, mas sempre acompanhadas dos maridos. Mulher sozinha eu não me lembro, podia até ir, mas eu não me lembro. Até porque, naquela época, as mulheres nem saíam sozinhas. Muita família e muitos casais. E esse olhar feminista não era tão severo, né. Porque nem precisava! A sociedade inteira já tinha esse olhar sobre nós. Toda a sociedade já falava...

Eloína finalizou a entrevista com belas palavras de estímulo, de ânimo e de emoção. Ao longo da conversa com a entrevistadora, a própria Eloína notou interessantes cruzamentos entre os desafios e tabus de sua época de estrela e traçou relações com

as batalhas das mulheres que, nos dias de hoje, decidem trabalhar artisticamente com o corpo e a sensualidade. Aspectos da cena, aspectos da prática atual do burlesco muito se entrosam nesse olhar para o passado, para o Teatro de Revista: a responsabilidade da artista vedete ou estrela, com seus números, figurinos e indumentária geral; o jogo desafiador com a plateia; as habilidades artísticas envolvidas nas performances.

Com tais aproximações, e pelo forte traço contextual que leva o nome de bravas atrizes, é incontornável que uma pesquisa aprofundada sobre burlesco, feita no Brasil, precise evocar as mulheres do Teatro de Revista. Hoje, o burlesco não está representado em grandes teatros, como na época da Revista, mas está em certas casas especializadas, casas comerciais e bares noturnos. Sempre com resistência. A questão comercial e mercadológica, hoje, atualiza e borra ainda mais os limites entre a arte e o entretenimento. Local de arte? O que pode ser considerado arte? E, certamente, esse é um fenômeno que aquece ainda mais as discussões entre o interesse comercial (reinvenção de mercados de trabalho artístico) e a contínua busca das artistas por sustento. É preciso ter estratégias para fazer o que se deseja. É preciso ter muita paixão e luta, como diz Eloína.

Sem dúvida, as mulheres do Teatro de Revista abriram grandes portas para o que temos hoje em termos de conquistas artísticas feitas por mulheres em cena no Brasil. Especialmente mulheres que lutam pelo livre uso de seus próprios corpos, sejam eles nus, seminus, sensuais, provocantes, eróticos, “rebolativos”. Nesse abrir de portas, ainda é possível considerar os diferentes mercados, estilos e gêneros artísticos: uma prática de dança, o burlesco, o *strip-tease*, o pole dance, a música pop, as coreografias do *mainstream*, ou seja, dos grandes shows, etc.

Como destaca Veneziano (2011), ser vedete, naquela época, era mais que ser uma personagem, era se achar dona da cena, poderosa, bem-humorada, inteligente e também uma profissional da alegria, do humor. A entrevista com Eloína serviu para nos auxiliar a compreender os meandros, os fenômenos e os paradoxos de uma pesquisa que trabalha a relação dos corpos das mulheres com o que há de proibido, de velado, de banido, ou seja, a própria presença da mulher e a sensualidade, o erotismo, as liberdades e tabus que a envolvem. O fenômeno da presença e celebração do corpo da mulher, sempre marcado pelo olhar vigilante de uma sociedade conservadora.

A mulher que expõe seu corpo em cena: trata-se de objetificação ou subjetividade? Escolha ou contexto? Quais os discursos entre pernas, bundas e seios? Quais os tabus que são convidados para dançar? Tirar a roupa no teatro sério, na performance de humor, no bar ou na festa: será arte? Quais os parâmetros para definir o que é ou não arte? Advogar a nudez em cena? Quem pode e como pode? Exibir o glamour, a

purpurina, o batom em tempos de precariedade e isolamento social, pode? Como a arte resiste aos tempos de isolamento social? Eis as questões. Vamos entrar em cena para resolver isso já! Considerando, agora mais do que nunca, a cena virtual, com todos os seus desafios.

Como alerta Eloína, “é preciso muito amor para se fazer o que se faz”. A coragem e o protagonismo de mulheres como ela merecem ser reconhecidos e celebrados. Eloína segue sendo uma artista incrível, uma mulher atualizada, politizada e bem-humorada, apesar dos tempos difíceis. A entrevista foi realizada no início do isolamento social, através da plataforma virtual *Zoom*, que Eloína, assim como muitos de nós no começo da pandemia, nunca havia usado. Para alguém que viu a televisão nascer, adaptou-se em poucos minutos à tecnologia da plataforma de teleconferência. Uma mulher sempre atenta ao aqui e agora, realista, mas também esperançosa por dias melhores. Salve, Eloína, vedete de todos os tempos!



Figura 3 - Eloína Ferraz. Autoria desconhecida.

Referências

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.

Para citar este artigo

CHULTZ, Gabriela; SILVA, Suzane; PINTO, Elizabeth. Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 11. p. 202-219.



O CORPO DA DIRETORA, COMO UMA DANÇA

Ana Paula Zanandréa¹

Patrícia Fagundes²

Processos de criação artística, docente e acadêmica: uma confluência entre fazeres fluídos e embaçados que se retroalimentam. Os mecanismos da criação e da pesquisa teatral embaralham fronteiras e abalam as concepções de dualidade que permeiam nossa sociedade: corpo/mente, sujeito/objeto, ativo/passivo, masculino/feminino, prática/teoria, processo (ensaios) / resultado (espetáculo)... Entremean-do fazeres, teoria e criação perdem a sua ilusória dicotomia. Tudo é prática: artística, teórica e pedagógica. E o teatro, fazer corpóreo e efêmero como a vida, contagia esses processos, morrendo e renascendo continuamente.

¹ Diretora e Assistente de Direção e Produção da Escola de Dança (UFBA). Doutora em Artes Cênicas pela UFRGS, mestra em Artes Performativas pela *Université Libre de Bruxelles*, e em Teoria e Prática das Artes pela *Université de Nice*, Bacharel em Teatro – Direção pela UFRGS.

² Professora associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC da UFRGS. Encenadora.


Estas aventuras são tecidas pelas múltiplas interações – profissionais, afetivas, éticas, estéticas, pessoais, sociais - que permeiam os ensaios, as salas de aula, os grupos de pesquisa, e compõem um território compartilhado, que acontece, com, entre e nos corpos de seus habitantes nômades. De corpo também se faz a direção teatral, pois tudo em nós e na cena é corpóreo. O corpo da mulher que dirige, ainda que invisível sobre o palco no momento de uma apresentação, ou invisibilizado ao longo da história do teatro por um processo de apagamento patriarcal, pulsa na cena como as veias sob a pele, é parte de sua constituição.

A fim de falar sobre este corpo em processo de encenação, que é o nosso próprio corpo, escrevemos este texto em uma perspectiva destinerrante. Parte do texto é composto por fragmentos da tese *Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação*, de Ana Paula Zanandréa, orientada em sua etapa final por Patrícia Fagundes, que dialogam com a temática deste artigo. A partir destas provocações, desenvolvemos reflexões e pensamentos sobre o ofício de encenadora, numa perspectiva entretecida com aspectos sociais e de gênero. Parte destes pensamentos são expressos por meio dos postais numerados, em fonte diferenciada, constituídos por escritos de Patrícia, costurados por textos de Ana, gerando diálogos e movimentos. Nesta tessitura emergem histórias, memórias, ecos pessoais, como cartões postais destinerrantes, transpassando os trajetos que constituem esta escrita.

Embora não haja uma definição única, a destinerrância, noção proposta pelo filósofo franco-magrebino de ascendência judia Jacques Derrida (1987), remete à construção ambígua da própria palavra, que relaciona destino/destinação e errância. Derrida propõe esta noção pela primeira vez em seu livro *O Cartão Postal*³ (1987), onde apresenta este tipo de correspondência como metáfora para falar da possibilidade de não chegada ou de não retorno de uma mensagem, que provoca a incerteza em todo ato de comunicação. Assim, destinerrância seria uma qualidade ou condição de algo ou alguém que, mesmo tendo uma destinação precisa, objetivada pela pessoa emissora, vagueia por outros territórios não previstos à priori, encontrando o seu destino.

Neste processo destinerrante, a pesquisa se entretetece com a prática artística. Aqui, as noções “sujeito” e “objeto” se tornam obsoletas, pois o “objeto” é também a pesquisadora que se encontra não apenas inserida no processo, mas que está em processo e é o próprio processo. Não há cisão entre as identidades de pesquisadora, professora, diretora, produtora, mas sim uma conjunção corpórea: elas se embaralham na nossa matéria. O corpo que pesquisa e é pesquisado está atento, em constante movimento, buscando sempre uma adequação à caminhada geral do processo.

³ No texto consultado em inglês: *The Postcards*.



Do emaranhado de nossas histórias e experiências surgem reflexões acerca da direção teatral, em trânsito com a pesquisa e a docência. Esta zona fluida, esta encruzilhada, este *entre* onde se encontram saberes e fazeres que constituem a pesquisa artística, é um local de caos e criação que foge às dicotomias que a luta pelo poder implica. Nesta zona nebulosa não há oscilação entre duas ou mais condições que disputam: os diferentes espaços, relações, pensamentos se convergem, se amalgamam, se transformam. É a chance de encontros, de trocas, de transformações, de convergências.

Nessa perspectiva, assumimos a subjetividade da pesquisa. Afinal, antes de escrever, os processos reverberam no nosso corpo. O *souvenir* emana das lacunas, lá de onde os vestígios materiais falham. A objetividade científica clama uma maior validade na academia do que outros conhecimentos corporais e sensíveis que rompem com a necessidade de trazer a verdade, e propõem outros modos de agir/pensar/fazer. Deste modo, expomos a particularidade da experiência dos corpos que somos.

E como somos! Somos diretoras, pesquisadoras, docentes, produtoras, mulheres cis do sul do Brasil, vivendo longe do sul, vivendo no sul. Somos várias, entre nós e em nós. Como recurso de construção da nossa narrativa, falaremos de direção no feminino, subvertendo a norma do masculino universal. Esta escolha demarca uma posição política, já que a palavra e a linguagem também produzem o mundo. Nos aliamos a diversas outras propostas que dialogam com perspectivas feministas, como a da atriz e pesquisadora Iassanã Martins, que em sua dissertação *TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica*, defende uma

[...] recusa [d]o masculino universal, articulando uma escrita intencionalmente feminina, ou melhor, feminista. Pode-se dizer que, na norma culta, esse tipo de escrita é incorreto, mas quem faz a norma e quem diz que ela é culta? Em sua maioria homens, brancos e ricos. (Martins, 2017, p.17).

Deste modo, escrevemos diretora, encenadora, atrizes, espectadoras na maior parte dos casos, salvo citações e num relato específico de experiência. Adotamos o gênero feminino em relação aos papéis da criação cênica, assumindo-o como denominador universal, em um deslocamento da norma hegemônica. Afinal, escrever também é uma prática e uma criação. Nossos modos narrativos, além das próprias histórias, constituem discursos e ações que marcam um aspecto político, posto que inseridos em diálogos com outras pessoas e com a sociedade. Como queremos narrar nosso tempo, nosso fazer, nossas memórias, nossos desejos de futuro?

Postal 1. O corpo da diretora. Meu corpo na direção. Eu, corpo. “Devo falar de mim/Eu quem de quem se fala quando se fala de mim”: assim começa *Paisagem com Argonautas*, de Heiner Müller. Poderiam ser as palavras de abertura do teatro das últimas décadas, ou das artes, ou dos

estudos culturais, ou seja, de um campo significativo da problemática e dos pensamentos contemporâneos. Eu, diretora. Que corpo sou/faço? A filósofa Judith Butler (2019) problematiza esta duplicidade corpórea, entre ser e fazer:

As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – esta diferença de ser e fazer é fundamental. (...). Entretanto, trata-se de uma infelicidade gramática ter que dizer que existe um nós ou um eu que faz seu corpo, como se existisse um agente desincorporado, anterior ao próprio corpo, que o dirigisse. O “eu”, ao mesmo tempo que é seu próprio corpo, é também, necessariamente, um modo de incorporação – onde aquilo que é incorporado são possibilidades. (Butler, 2019, p. 216)

Nas últimas décadas, o corpo está no centro de múltiplas reflexões, práticas e discussões artísticas, políticas, filosóficas, sociais. O filósofo Paul B. Preciado (Preciado, 2008, p. 93) nos lembra que “o corpo, os corpos de cada um de nós, são os preciosos enclaves onde se desenvolvem complexas relações de poder”⁴, e portanto meu corpo = corpo da multidão. Sim, o corpo não existe sozinho, é histórico, político, social. É memória e desejo de futuro, testemunho e discurso no mundo. E é sempre processo, devir, metamorfose e transformação, tudo começa e circula no corpo, tanto na cena como na vida.


Tudo no corpo é relacional, se constrói em contato com os outros, é marcado e deixa marcas. Desta carne se faz a criação teatral, dos corpos e sonhos que somos, escarvados de memórias e desejos. E é a partir desta interação que se faz este texto.

Como uma dança

Costuma-se pensar que, na condução de um ensaio, a diretora está à frente, pois planejou uma proposta de atividades tendo como base uma ideia de resultado, que gostaria de alcançar. Porém, qualquer preparação deve ser afetada pela criação das atrizes. É preciso atenuar planos, previsões, ideias pré-concebidas e ânsias por resultados imediatos. A diretora precisa aprender a renunciar a posições egóicas para se deixar guiar pela criação das atrizes. É necessário pensar e planejar, e, ao mesmo tempo, preparar-se para sentir o fluxo, deixar-se atravessar, contaminar, ser contagiado por ele.

Assim, ao mesmo tempo em que eu, como diretora, conduzo, em outras, sou conduzida. Como numa dança, meu corpo é levado a reagir à música, ao espaço, ao meu humor no dia, mas, sobretudo, à disponibilidade, interesse, energia e estímulos lançados pelas minhas companheiras. Por mais que tenha um planejamento estruturado, é considerando a pulsação do ritmo do momento que entrarei em ação.

⁴ No texto original, em espanhol: *El cuerpo, los cuerpos de todos y de cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves donde se libran complejas transacciones del poder* (Tradução nossa).



Para alcançar tal estado na criação teatral, preciso me deixar guiar pelas atrizes. Como numa dança, o constante jogo de ação e reação incita, estimula e promove agenciamentos. Eu sou tocada, movida, impelida, manipulada, conduzida pelas atrizes com as quais trabalho⁵.

Postal 2. Eu diretora sou em relação a: ao equilíbrio precário das relações em um processo de ensaios, aos desejos, ao espaço-tempo, aos outros corpos, aos conceitos, à memória de tudo. Só existo nessas relações, e tudo me afeta, me atravessa, me transforma. Se não, estou rígida, e a rigidez é um meio árido que mata a criação. É preciso flexibilidade, mobilidade, expansão. Estados do corpo, que sou/faço.

Trazemos a imagem da dança para pensar o corpo da diretora em processo, que me remete à uma fala de Pina Bausch, que des-limita o que possa ser a dança, que é corpo.

O que é a dança, de qualquer modo? Em primeiro lugar, a dança não é um estilo específico, há tantos estilos, culturas, razões para dançar; não podemos chamar dança exclusivamente a certas técnicas de *ballet* ou de dança moderna, ou dizer isto é dança, isto não é dança. Para mim, a dança é muito mais do que outras pessoas possam pensar que seja⁶. (Bausch *apud* Climenhaga, 2009, p.50)

E todo o tudo que é corpóreo desloca fronteiras, questiona certezas, é devir, transformação, em moção. Como processos de criação.

E é nesse momento de constatação da necessidade de reagir ao outro em sala de ensaio propondo outras dinâmicas do que aquelas planejadas, que o esqueleto começa a se recobrir de carne e de pele e que o sangue começa a circular por este organismo vivo, esta coisa senciente que são os ensaios. Trata-se de um estado utópico. Mas não é também para alcançar tal estado que criamos?

A espectadora, o barômetro e o cão

No seu artigo *O corpo do encenador*⁷, Sophie Proust (2004), pesquisadora francesa, classifica o posicionamento espacial da diretora em *on stage* e *off stage*. Reconheço nesta distinção muitos dos procedimentos adotados por mim em processo. Segundo a autora, quando a diretora se encontra fora do palco – *off stage* - durante os ensaios,

⁵ A dança da escrita deste texto! Os diferentes estímulos que trocamos por mensagens de texto e voz, por chamadas, por e-mails provocou a outra a desenvolver este texto.

⁶ No texto original, em inglês : *What is dance anyway? First of all, dance is not a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can't only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of.* (Tradução nossa)

⁷ No texto original em francês : *Le corps du metteur en scène.* (Tradução nossa)

assistindo de improvisações às passagens finais de cena, ela assume a figura da futura espectadora. Nesta posição, a diretora tem a perspectiva do conjunto para compor no espaço, convergindo a atenção da plateia à pontos e ações específicas na cena. É o conhecido “olho de fora”. Cabe ressaltar que esse “fora” remete ao espaço cênico, e não ao processo. Mesmo distante, a diretora está tão impregnada da criação que se torna difícil recriar o olhar virgem da espectadora.


Em muitos ensaios permaneço fora da área cênica na busca pelo futuro olhar da espectadora. A distância do palco facilita a formulação de propostas de composição cênica. Priorizo a posição *off stage* para:

- a) assistir uma passagem de cenas realizando anotações, evitando interferir fisicamente ou vocalmente;
- b) compor com a posição dos objetos no palco;
- c) observar a movimentação das atrizes;
- d) pensar sobre as transições das cenas;
- e) prestar atenção na emissão vocal das atrizes, sobretudo no volume e na velocidade.

Além de ser fundamental para a composição da cena, a posição *off* influencia na relação estabelecida entre as artistas e, conseqüentemente, no processo de direção. A distância espacial e a diferença do ponto de vista pela separação palco-plateia pode dificultar o diálogo. Para evitar mal-entendidos, uso uma linguagem mais pragmática, buscando ser precisa em cada enunciado, falando alto e pausadamente, de modo que as indicações possam ser facilmente compreendidas e posteriormente retrabalhadas. Ou então, rompo com esta relação e me aproximo das atrizes para passar indicações, retornando ao meu local de origem para assistir a sequência da cena.

A posição *off stage* não é sinônimo de imobilidade. É necessário, em alguns processos mais do que em outros, a constante mudança de lugar. Estas mudanças não precisam ocorrer num mesmo dia. Posso escolher variar a posição *off stage* de um ensaio para outro, não obstante esta decisão seja influenciada, no meu caso, pelos diferentes momentos do processo.

Quando permaneço sentada *off stage* por um tempo maior, jamais me encontro relaxada. [...] Mesmo parada, tento manter um estado de atenção criativa, de disponibilidade corporal e de escuta. Este é necessário tanto para que o fluxo de energia entre as atrizes e eu se mantenha ativo, quanto para que eu consiga abandonar a posição a qualquer momento necessário, para me deslocar conforme as necessidades da criação ou da produção. Preciso manter o mesmo estado de prontidão esperado das atrizes.



As variações da posição *off stage* estão também condicionadas pela presença ou não de assistentes ou de outras artistas ao longo do processo. A sua ausência demanda minha participação ativa durante a passagem das cenas. Me revezo entre estabelecer o ritmo batendo palmas, dar indicações verbais a respeito da execução das marcas, repetir algumas falas ou deixas esquecidas, anotar ou memorizar o que deve ser retrabalhado posteriormente, fazer alguns movimentos para dar estímulos as atrizes lembrarem as suas partituras corporais, filmar, “mostrar” quando necessário, operar som/luz/vídeo, etc.

Ao me desdobrar entre estas inúmeras tarefas, por vezes me aproximo das atrizes para me inserir *on stage*, junto a elas, deslocando-me ou mesmo ficando imóvel dentro da área cênica. Quando estou no palco, minha forma de percepção se aproxima a do elenco. A proximidade física privilegia um outro tipo de pensamento, de ordem sensível e articulado pelo corpo no corpo.

Esta proximidade também deixa profundas marcas no trabalho e nas relações interpessoais entre a equipe. A distância espacial reforça a diferença existente entre o ofício da atriz e o da diretora, visto que os papéis ressaltam aos olhos apenas pela posição adotada por cada uma. Quando estou no palco, minha forma de percepção se aproxima daquela das atrizes. Esta posição pode me deixar mais vulnerável, visto que o abalo das fronteiras espaciais coloca em causa minha especificidade como encenadora, como também pode fortalecer minha imagem, sobretudo se decido construir as marcações em cima de minha presença no palco.

Postal 3. Nossa vulnerabilidade. Penso que a discussão sobre hierarquia e relações de poder na criação teatral, no que tange às relações direção-atuação, seria outra ao colocar nesta dança o corpo de quem dirige. Porque o corpo é o testemunho e poesia de nossa vulnerabilidade, interdependência, paixão, um organismo relacional, uma superfície de contato com o mundo e com o outro. E no contato da pele, somos sempre suscetíveis ao que está além de nós. Somos com: com as outras pessoas, com o mundo.

É importante salientar que a posição *on* não é sinônimo de movimentação, ela apenas privilegia o desenvolvimento de um modo de percepção que solicita os sentidos e que sensibiliza o corpo ao outro e à criação de um modo específico. Neste espaço, meu corpo torna-se um barômetro apto a perceber detalhes do processo que a distância não permite. Através da conexão entre os corpos, as atrizes podem reagir às minhas pulsões e vice-versa, propiciando estímulos que se diluem no desenho final da cena. Afinal, a proximidade também impõe um pensamento: um pensamento articulado essencialmente por uma lógica corporal, no qual o tempo entre ação e reação é encurtado e a contaminação é potencializada.

Acreditando na importância da posição *on stage*, busco participar frequentemente

dos alongamentos e aquecimentos, tanto para me preparar quanto para perceber a disposição das atrizes naquele dia. Procuo também circular pelo palco durante os laboratórios de experimentação e de improvisação. Meu corpo no espaço condiciona assim as propostas cênicas. Outras vezes, insiro-me de forma mais propositiva, interferindo diretamente na movimentação e na criação das atrizes, imprimindo um ritmo ou provocando determinada reação. Eu influencio a movimentação das atrizes que reagem, mesmo involuntariamente, àquele corpo no espaço.

Assim, tanto num teatro onde a separação entre palco e plateia é bem definida, quanto em um espaço sem essa divisão, é possível transitar entre o *on* e o *off stage*. Esta flutuação é necessária, pois “o olhar da diretora encontra o seu equilíbrio nas constantes idas e vindas da plateia ao palco, para ajustar sem cessar seu ponto de vista sobre o conjunto da encenação⁸” (Proust, 2004, p. 4.). Eu, habitante do entre, sinto que é nele onde as possibilidades se multiplicam.

É neste trânsito, entre uma posição e outra, neste movimento e na decisão mesma, que precede este deslocamento, que a direção acontece. Como um “cão que corre, que vai buscar, mostra, recomeça a correr, a ir buscar, a mostrar, que novamente corre, vai buscar, mostra, incessantemente⁹” (Strehler *apud* Proust, *Ibid.*) adequo meu trabalho às exigências do processo e àquilo que creio ser necessário para a criação.

Com o andar do processo e a proximidade da estreia, a posição *off stage* com frequência se torna cada vez mais necessária, até que eu assumo totalmente meu lugar na plateia, ou na cabine de luz. Afinal, com a chegada do público, o *feedback* deste se torna tão importante quanto o meu, fazendo com que a minha presença seja desnecessária durante o andamento da apresentação. Ou não?


Tentáculos

A diretora, durante os ensaios, é apenas sentido. Ela mobiliza intensamente seu corpo para perceber o trabalho que está sendo realizado e, conseqüentemente, dirigir as atrizes. Os sentidos da diretora operam como tentáculos. Esta metáfora ilustra bem uma qualidade necessária para a encenadora: a de captar e absorver diversas manifestações da atriz. Para tanto, sinto ser importante trabalhar no sentido de expandir meus canais de percepção para adquirir a atenção necessária.

Neste aspecto, a posição *off stage* garante uma melhor visibilidade do conjunto,

⁸ No original em francês: *Le regard que le metteur en scène porte sur le travail de détails sur le plateau trouve son équilibre dans ses allers et retours constants de la salle au plateau pour ajuster sans cesse son point de vue sur l'ensemble de la mise en scène* (Tradução nossa) .

⁹ No original em francês: *[...] chien qui court, va chercher, rapporte, se remet à courir, à aller chercher, à rapporter, de nouveau court, va chercher, rapporte, inlassablement...* (Tradução nossa).



porém tanto ali quanto *on stage* é importante ampliar a abrangência deste olhar, desenvolvendo um foco suave de visão.

A atividade retínica não pode se ater apenas a imagem geral, pois no processo de encenação é necessário convergir a atenção também aos detalhes particulares, pensando nas minúcias. Se eu não tenho interesse em olhar tudo atentamente, por que o público deveria ter? [...] Assim, faço uso de um olhar ora panorâmico, ora sobre os pequenos focos de ação, assim como de uma escuta ora flutuante, ora pontual.

Ao que concerne a escuta, busco trabalhar sempre neste trânsito, atenta à paisagem sonora que se estabelece na cena e aos detalhes de cada fala e de cada respiração. Assim como é primordial que a diretora desenvolva a sua qualidade de visão e de escuta, é importante para as atrizes sentir que há atenção da encenadora sobre elas. Tanto no ensaio quanto nas apresentações, as atrizes procuram meu olhar para tentar perceber reações sobre o andamento do espetáculo naquele dia.

Contudo, este olho não pode sufocar. É importante dar liberdade para a criação artística individual. Estes tentáculos tentam abarcar tudo o que percebem, mesmo sabendo que nada deve ficar retido.

Um fazer corporal

Sophie Proust (*Sup. Cit.*) reabilita a mostraçãõ como procedimento de direçãõ, analisando suas diferentes variações. A pesquisadora francesa salienta que a mostraçãõ não se origina, necessariamente, de um desejo impositivo da diretora de controle absoluto, tampouco é utilizado apenas para saciar seu narcisismo e exibicionismo. A mostraçãõ pode potencializar a criaçãõ.

Ao se inserir *on stage* e substituir uma atriz, o equilíbrio precário entre as funções é abalado. Se esta situaçãõ ambígua parece estranha, o contrário, na qual uma atriz decide marcações enquanto está sentada na plateia, parece ainda mais deslocado.

Proust classifica a mostraçãõ em três variantes possíveis considerando suas diferentes motivações e objetivos: a mostraçãõ indicativa, a mostraçãõ mimética e a mostraçãõ diretiva (ou demonstraçãõ). Adoto os três procedimentos no meu processo de direçãõ.

A mostraçãõ indicativa tem como objetivo principal levar a atriz à criaçãõ e não apenas a reproduçãõ da forma visual e rítmica feita pela diretora. Neste caso, mais do que nos outros, ela convida a atriz à apropriaçãõ e à modificaçãõ do movimento, ao refazer personalizado. A mostraçãõ indicativa é empregada também como recurso para auxiliar na retomada de improvisações.

Na mostraçãõ mimética, repito através de movimentos e ações o que as atrizes fazem em cena. Neste caso, a mostraçãõ serve como um *feedback*, que aponta o que deve, ou pode ser alterado. Este tipo de mostraçãõ costuma encontrar maior aceitaçãõ, visto que não determina o movimento em si, apenas sugere uma mudançã a ser incorporada.

Finalmente, na mostraçãõ diretiva, a diretora demonstra as marcações esperando uma reproduçãõ quase idêntica, que mantenha, senãõ os movimentos na sua exatidãõ, ao menos as suas qualidades rítmicas e espaciais. Ali, “a construçãõ da imagem prevalece, e a mostraçãõ se revela tanto o ponto inicial do trabalho quanto o de sua conclusãõ” (*Id.*, p. 6). Assim, meus movimentos podem ser percebidos no processo de direçãõ de uma maneira até mais contundente e efetiva que uma indicaçãõ verbal.

É preciso ter sempre em mente que, em qualquer um dos três casos apresentados, meus movimentos serão transformados pela atriz durante a apropriaçãõ/reapropriaçãõ dos estímulos lançados. Afinal, como resume Proust, “com a mostraçãõ, o procedimento para resolver uma açãõ física e visual passa por uma resoluçãõ física e visual¹⁰” (*Ibid.*) passível de múltiplas leituras.

Escavar com o corpo


Meu corpo possibilita a busca pelo espetáculo a ser criado. Procuo um movimento, uma imagem, uma sensaçãõ que ainda não está precisa, para mim ou para as atrizes, no plano das ideias com minha carne, ossos, pele, energia e respiraçãõ. Mas, diferentemente da mostraçãõ, esta procura não precisa ser compartilhada.

Posso usar o tempo e o espaço dedicado ao aquecimento individual para realizar algumas destas escavações, como também o tempo em que as atrizes trabalham nas cenas sem a minha presençã.

Postal 4. Pronta pra dança. Com os anos e as experiências, aprendi que preciso me aquecer para o ensaio. Preparo anotações, organizo materiais, respiro, me alongo, vibro, me coloco em estado de jogo. Em estado de cena. No período de ensaios já há criaçãõ, cena, teatro – nos fazemos atuantes e público, em improvisações e composições, às vezes entre nós, às vezes para gente convidada. Ao dizer “teatro”, penso nesta arte que se faz entre pessoas, *em, com e entre* os corpos, em certo espaço e tempo, uma açãõ organizada esteticamente que envolve gente reunida ou um tempo-espaço compartilhado de mortalidade.

Preciso estar em estado de cena no fazer do meu ofício porque há uma atuaçãõ da direçãõ no ensaio. Preparo um roteiro, enuncio textos com diferentes intenções, acio-

¹⁰ No original em francês: *Avec la monstration, le procédé pour résoudre une action physique et visuelle passe donc par une résolution physique et visuelle.* (Traduçãõ nossa)



no certos tónus, atmosferas, energias. Aciono em mim o que busco acionar no elenco, entendo que não posso evocar uma festa bocejando em um canto da sala, ou um estado de prontidão e abertura com o corpo fechado. Ou seja, o corpo da direção precisa estar em estado de criação, escuta e jogo, aberto e pronto pra dança.

Noutras vezes ainda, expando este trabalho para a minha casa, para as aulas de *pole dance*¹¹, para as saídas na rua, as festas, etc. A criação artística é realizada vinte e quatro horas por dia, sete vezes por semana. O trabalho emerge a todo momento, ativa-se e é ativado constantemente quando somos transpassadas por uma inspiração.

Escavar dentro de si o espetáculo: o material encontrado projeta-se para equipe ao mesmo tempo em que reverbera internamente, conectando-me de maneira profunda com a obra em desenvolvimento, num processo de retroalimentação que fomenta a direção.

Destinerrância e processo de encenação

O processo de comunicação existente entre a diretora e a atriz é pleno de falhas, lacunas, defasagens entre a expressão e o sentido criado, como todo processo de comunicação. A diretora está fadada à incerteza do processo pois nunca está segura dos efeitos dos procedimentos propostos. Por mais que a primeira se esforce em elaborar indicações verbais e corporais visando uma proposta cênica específica, as ações criadas pela segunda poderão divergir completamente das suas expectativas. E vice-versa: a atriz pode expor o seu pensamento ou criação e a diretora entender completamente diferente, embora contem com o *feedback* para saber se estão trilhando um caminho produtivo para a criação ou não. Esta diferença entre o dito/feito e o ouvido/entendido, considero como sendo sintoma da destinerrância no processo de direção, condição inevitável deste fazer.

Quando conduzo um ensaio, tento influenciar minhas companheiras. Meu corpo está engajado plenamente no processo, emitindo estímulos, mais ou menos intencionais. Mensagens, movimentos, sons, palavras proferidas durante o processo de direção são interceptados, perdidos, ou encontram seu próprio caminho, errando e vagando num senso diferente do esperado. Neste ato existem diversos desentendimentos - alguns felizes, outros nem tanto. Deste modo, a destinerrância no ato de comunicação existente entre atriz e diretora não é necessariamente negativa, cabe aprender a lidar com esta condição e incorporá-la no fazer.

¹¹ Eu, Ana, pratico pole dance desde 2013, tendo performado em diversas situações entre 2015 e 2019.

O corpo está presente mesmo ausente

O contato corpóreo entre diretora e atriz(es) deixa profundas marcas, traços, vestígios no espetáculo, que podem ser perceptíveis ao público, mesmo que este não tenha consciência desta intrincada relação. Afinal, nossos corpos, falas, energias auxiliam a estimular cada momento da criação. Nessa perspectiva, cada marcação cênica é afetada, em maior ou menor grau, pela presença de todos os que estão em sala de ensaio, sobretudo da diretora.


A convenção teatral estipula que, com a proximidade da estreia, a diretora se distancie espacialmente da realização do espetáculo. Nesta premissa, ela passa a evitar o palco, a diminuir suas interferências nas passagens das cenas, e a permanecer no espaço destinado à futura espectadora. Com a estreia, sua presença na plateia é substituída ou complementada pela das espectadoras.

Mas este padrão é confrontado pela nossa prática, e de outras encenadoras. No teatro contemporâneo, observo uma tendência ao retorno de encenadoras à cena, que passam a participar das apresentações de diferentes maneiras. A presença da encenadora na área de atuação durante a apresentação do espetáculo influencia o processo de direção, visto que seus estímulos e diretivas são expressos por uma linguagem corporal, o que gera uma confluência física entre os artistas, desperta a sensibilidade e privilegia o afeto.

Além de considerar os espetáculos onde a diretora irrompe nas apresentações, é importante incluir na reflexão os processos onde isso não ocorre. O que permanece da diretora vagando em cada marcação, pairando em cada silêncio, errando em cada momento do espetáculo? Seria possível afirmar que este corpo que habitou os ensaios desapareceu totalmente do espetáculo, com a sua ausência diante dos olhos da espectadora?

Postal 5. Sob a pele da cena. Qual a ação, o peso, a gravidade do corpo da direção? Se não há corpo na direção, a função assume um estado etéreo, que talvez habite a fantasia ocidental de um plano puramente racional, que se situa em uma patamar superior ao que é corpo, emoção, sensibilidade, segundo esta mesma fantasia.

Em sua reflexão sobre a estética do performativo, Erika Fisher-Lichte (2008) define o ciclo autopoiético com um traço fundamental da experiência cênica, que sustenta seu potencial transformador: um ciclo de retroalimentação enérgica entre público e atuantes, que possibilita a formação de comunidades teatrais temporárias. Ela diz que a diretora, como diretora (se não estiver em outras funções, como atriz ou mesmo espectadora),



não está presente neste ciclo, que acontece durante a apresentação para público geral. Aí eu penso; e durante o processo de ensaios? Como acontece o ciclo de retroalimentação autopoietica? Penso que já acontece, e é importante, de um modo diferente do que acontece com o público, mas igualmente importante. Então: o corpo de quem dirige é parte do ofício de dirigir e está no espetáculo, sob a pele.

O corpo da diretora segue reverberando nas marcações, de um modo ou de outro. O processo de criação é uma *mise en chair* da encenadora, como propõe Antônio Araújo (2008):

Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de auto-desenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “*mise en chair*” do diretor (Araújo, 2008, p. 254).

Penso que nos espetáculos que dirijo ficam evidentes marcas estilísticas e biográficas. Cada elemento que compõe o espetáculo emana em maior ou menor grau essa *mise en chair*, mesmo quando não estamos em cena.

No emaranhado de afetos que são as relações artísticas e profissionais, há algo da diretora que permanece vivo nas atrizes e nas marcações, assim como há algo das atrizes que seguirá latente dentro da diretora nos próximos projetos. Como o teatro persiste impresso no corpo da espectadora mesmo após o término da apresentação, assim permanece a diretora, de algum modo, pulsando na estrutura do espetáculo encenado.

Postal 5. E quando este corpo é um corpo de mulher? Outra problemática se alia à anterior – a do ofício atribuído à esfera do racional.

Belgrado, 12 de julho de 2018.

Saio da sala da Faculdade de Filosofia da Universidade de Belgrado conversando com outros pesquisadores participantes da Conferência Anual da IFTR¹². Havia recém apresentado o trabalho *Actors' direction: body in process* na sessão *New Scholars*. Aos poucos, todos foram se dissipando. Menos uma pesquisadora da Índia, da Universidade de Jawaharlal Nehru, cujo nome desconheço.[...] Ela finalmente se aproxima e me questiona.

¹² Sigla da *International Federation for Theatre Research*.

- Eu queria colocar uma questão durante a sua apresentação, mas desisti diante dos outros para não gerar polêmica. Você fala diversas vezes sobre “hierarquias flutuantes”, sobre como relativizar o poder da diretora diante dos atores para que ele não seja a única figura detentora de poder no processo, para que o ator também seja um autor, um criador. Mas eu não concordo. Isso não me serve. No meu trabalho como diretora na Índia, eu tenho que ter poder. Eu tenho que me impor. Na Índia, os atores não me respeitam porque sou mulher. Eles não me deixam falar, não seguem minhas instruções, não aceitam minhas sugestões.... Eu tenho que conquistar a minha autoridade! Eu preciso me fazer ser ouvida! Eu preciso me impor!

Paro.

Ela tem razão. Ela precisa de uma hierarquia estável que reforce a sua capacidade de conduzir o grupo.


Eu, apesar da violência de gênero no Brasil ser uma das mais elevadas no mundo, posso me dar ao luxo de tentar fomentar outras formas de construção hierárquica no coletivo. [...]

O corpo que não está

O ofício do encenador é assaz recente se comparado com aquele do ator ou do dramaturgo. Apenas no século dezenove esta função é assumida como ofício que exige um conhecimento específico e aprimorado. Desde então, o diretor – homem da cena – ganha importância dentro do fenômeno teatral, tornando-se figura chave e de poder no processo de criação cênica contemporânea. Como aborda a professora, diretora e pesquisadora Letícia Mendes de Oliveira no seu artigo *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro* :

Convencionou-se dizer que o diretor buscava criar um espaço de criação e uma visão singular para determinada montagem, criando um repertório ou uma assinatura, metáfora essa que afirmou a hegemonia e a convenção teatral de que os diretores deixariam marcas e inscrições na história. História essa marcada, em sua maioria, por diretores homens, também chamados de mestres, guias ou mentores, o que contribuiu para uma desigualdade entre diretoras e diretores. (Oliveira, 2018, p. 161).

Nesta premissa, podemos citar diversos nomes comumente estudados: André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Coupeau, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Robert Wilson, Robert Lepage. Todos homens brancos do Hemisfério Norte. Se pensarmos nas pessoas que encenam no Brasil e são estudadas, assistidas, consideradas referencial estético, ou ocupam cargos



políticos de destaque, o mesmo fenômeno aconteceria: encontramos poucas mulheres.

Como em tantas áreas do saber e do fazer, as mulheres foram invisibilizadas. Nosso ofício é social e historicamente associado a homens. Para cada Ariane Mnoushki-
ne ou Bia Lessa, dezenas de outros diretores citados. Por que, como questiona Oliveira (*Id.*), não falamos de Cosima Wagner? No Rio Grande do Sul, não faltam grandes diretoras para servir como referência: Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Miriam Amaral, Adriane Mottola, Jezebel de Carli, Inês Marocco, Camila Bauer, para citar algumas (todas brancas, importante reconhecer, para repensar). Apesar de suas competências e reconhecimento local e nacional, nenhuma ocupou postos como a Coordenação de Artes Cênicas ou a do mais antigo festival de teatro da cidade. Por que seguimos à margem dos lugares de poder?

Além das narrativas eurocêntricas e patriarcais construídas sobre a encenação, existe em nossa sociedade o preconceito à toda mulher que ocupa um lugar de liderança. Como reforça Oliveira, 2018 (*Id.*), “é necessário dessacralizar uma tendência re-
dutora e preconceituosa, imposta à artista, de que as funções de autoridade, técnica e coordenação no teatro não são destinadas à mulher”.

Postal 6. Curto-circuito: mulheres no poder. Corpos de mulheres não são associados a posições de liderança. Corpos de mulheres devem ser dóceis, frágeis, belos, obedientes, magros, disponíveis e brancos, preferencialmente. Ser diretora, produtora, professora, coordenadora, entre tantas outras posições de liderança, perturba certa ordem das coisas. Mulheres assertivas em posições de liderança são frequentemente classificadas como “mandonas” ou “loucas”, termos bastante pejorativos. Pense em quantas vezes você ouviu homens assertivos em posição de liderança sendo tachados de mandões. Eu não lembro, talvez nunca tenha ouvido. Porque é “natural” que homens em posição de liderança sejam assertivos e exerçam autoridade, é adequado, é o que devem fazer. Mas mulheres? Ah, isso é feio para mulheres. Frequentemente são classificadas como mandonas, histéricas, loucas. E se uma mulher for presidenta? O golpe de 2016, entre todo emaranhado social que envolveu, articulou-se de modo escandalosamente machista. Manchetes da grande mídia retratavam Dilma Rousseff como louca descontrolada¹³. E jamais esquecerei aqueles adesivos na entrada do tanque dos carros, que colocavam a presidenta de pernas abertas para ser violada com a bomba de gasolina. Carros de famílias de bem levavam tal adesivo, que ilustra didaticamente o machismo, a misoginia e a cultura do estupro que estrutura o país. Não há adesivos que coloquem presidentes homens nesta situação.

Somos mulheres encenadoras no Brasil, que ocupa a quinta posição no ranking de países com maior índice de violência de gênero. Enquanto nós, privilegiadas, podemos escrever este texto na segurança de nossos lares, muitas mulheres estão expostas à violência, seja ela manifestada pela fome, pela falta de emprego, pela injustiça, pelo abuso sexual, psicológico ou físico. Num país onde podemos ser vítimas de “estupros

¹³ Para informações sobre o episódio, acesse <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>

culposos¹⁴”, manter-se viva torna-se um objetivo. Esta situação, agravada pela pandemia do Coronavírus, não é o assunto primeiro deste artigo. Mas também é reflexo do machismo estrutural que nos invisibiliza, nos oculta, nos mata.

Postal 7. Exemplos desta violência patriarcal são infindáveis, e afetam todas as camadas sociais, áreas profissionais e perspectivas (enquanto escrevo este texto, homens no poder inventam uma manobra jurídica que remete a uma possibilidade de estupro culposo. Seria risível se não fosse trágico e real). Neste feroz contexto cultural, ser mulher em posição de liderança é sempre um desafio, que vai além do fazer envolvido. O meio teatral, como parte de seu contexto histórico-social, não está intocado pelo machismo estrutural, ao contrário, está embebido de seu tempo e suas mazelas. Ser diretora implica assumir certa posição de liderança, ser professora também, o que não pressupõe autoritarismo, e sim riscos. Pois liderança demanda exposição, abertura e escuta; arriscar-se ao fracasso ao propor uma dinâmica, um movimento, uma experiência. Qualquer proposta feita a outras pessoas é uma responsabilidade, que envolve cuidado e cumplicidade.

Precisamos falar disso também.


A última dança (desta noite)

Neste texto tentamos materializar em palavras processos já escritos nos nossos corpos, e que se reinscrevem ao transcrevê-los. Abordamos através de nossas experiências procedimentos, tensões e práticas do corpo da encenadora – nosso corpo – no processo de criação teatral e na sociedade. Porque processos de criação cênica são parte do social, assim como fundam espaços específicos dentro do tecido social, que podem operar segundo outras lógicas. O teatro é um lugar onde nos encontramos, e inventamos mundos, imaginantes, nômades e corpóreos. As marcações são espécies de *souvenirs* de presença, em que o corpo da diretora segue reverberando, de um modo ou de outro, na estrutura do espetáculo. Mas não só. O processo pulsa sob o espetáculo como as veias sob a pele.

No contexto da sociedade patriarcal, o corpo da encenadora encarna possibilidades de subversão, ocupando frestas nas estruturas do poder. Através da escuta que dança, do afeto, do trabalho sobre si, a diretora pode promover formas outras de condução de processos de encenação, que abram outros horizontes de criação e construção social. Ainda que seja através da afirmação de sua autoridade e capacidade, como a diretora indiana mencionada.

A aceitação do caráter desterrante da nossa prática, desponta como possibili-

¹⁴ Referência a como ficou conhecido o caso de Mariana Ferrer, nomeado desta forma e divulgado pelo site *The Intercept* (<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>) na semana de finalização de escrita deste artigo (a saber, primeira semana de novembro de 2020), onde a justiça brasileira aceitou a tese do advogado do réu de que o estupro da *promoter* havia sido sem intenção, numa defesa que humilhou a vítima e provocou a liberação do criminoso sem penalidade.



dade para investigar caminhos possíveis de direção cênica, que inventem seus modos de trabalhar com as hierarquias flutuantes entre os participantes do processo. Somos projetadas/lançadas/destinadas a pesquisa e a criação, ainda que errantes por labirintos.

Este texto é parte do movimento de seguir pesquisando e criando teatro em tempos sombrios: insistir, permanecer, resistir. Avançamos lentamente, viajando, errantes, em espirais, pensando as práticas enquanto as experienciamos, recriando-as e saboreando-as. Subvertendo-as, quando possível.

Referências

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, n. 8, p. 253-258. São Paulo: PPGArtes Cênicas –ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357>.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Londres: Routledge, 2009.

DERRIDA, Jacques. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) **The Transformative Power of Performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

MARTINS, Iassanã. **TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre 2017, 130f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>.


OLIVEIRA, Letícia Mendes de. **(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10733/1/ARTIGO_InvisibilidadesEmpoderamnetoEncenadoras.pdf.

PRECIADO, Paul B. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa Calpe, 2008.

PROUST, Sophie. **Le corps du metteur en scène**. In: Revue DEMéter, Lille, Université de Lille-3, junho 2004. Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf.

Site Catraca Livre. Reportagem Capa de jornais e revistas com Dilma Rousseff gera polêmica nas redes sociais. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>


Site The Intercept. Julgamento de Influencer Mariana Ferrer termina com sentença inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>



ZANANDRÉA, Ana Paula. **Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação**. Porto Alegre. 2020. 267 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210321> .

Para citar este artigo

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 220-238.



PERFORMANDO A INSUBMISSÃO: Mulheres sobrecarregadas e criação dramatúrgica

Celina Nunes de Alcântara (Celina Alcântara)¹

Maria Guadalupe Casal (Guadalupe Casal)²

¹ Celina Nunes de Alcântara: é atriz e professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). Integra o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas (Neab/Ufrgs), coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA), participa do GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance e é editora Associada da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Como atriz é membra fundadora do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) e, desde 2018, integra o coletivo do espetáculo *A mulher arrastada*.

² Maria Guadalupe Casal: é atriz, diretora, produtora e professora de teatro. Bacharela em atuação pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do RS). Participa do Grupo Interseccional de Pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA) e do GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. Integra o grupo Teatro Sarcástico desde 2005 e é membra fundadora da Cia T.O.D.A.S. do Rio Grande do Sul, e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFR)

Mudança de percepção como potência de transformação

A verdadeira politização – alcançando consciência crítica – é um processo difícil, ‘de tentativa’ que demanda desistir de determinadas maneiras de pensar e ser, mudar nossos paradigmas, nos abirmos para o desconhecido, o não familiar. Se não transformamos nossa consciência, não podemos mudar nossas ações ou demandar que os outros mudem (hooks, 2019, p.67,68)

As ideias de politização e consciência crítica, empreendidas pela pensadora bell hooks no livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), e o contexto de pandemia da COVID-19, ao qual estamos todos submetidos desde março deste ano de 2020, há mais ou menos 8 meses, foram as molas propulsoras para este texto e a proposição analítica que buscamos empreender. Para além dos números impressionantes produzidos pela doença que nos tem assombrado, temos entrado em contato com dados igualmente alarmantes que dão conta da situação das mulheres em confinamento. Trata-se de informações que revelam o aumento da violência doméstica e sexual e do feminicídio em relação às mulheres – de diferentes classes sociais e raças – além do aumento da sobrecarga de trabalho, que já era excessiva. Dados que são reveladores das múltiplas formas de violência às quais as mulheres ainda são submetidas, em pleno século XXI, em uma sociedade que permanece patriarcal, machista e misógina, para dizer o mínimo. Foi em face a este momento, e em meio a essas emergências que se acirraram nas atuais circunstâncias, que surgiu a ideia de pensar/pautar essas questões a partir de experiências performáticas com e para mulheres. Tais questões foram propostas e implementadas no ano passado por uma das autoras desta discussão. Gostaríamos, desde esta análise, de apontar modos de insubmissão, de insurgência, resistência e solidariedade que transpareceram em uma experiência performática vivenciada exclusivamente entre mulheres. Entendemos que essas experiências instauraram um espaço de criação e relação que fez aparecer ou transparecer tanto as dores, cansaços, impossibilidades, desmotivações, quanto modos de insubmissão, de insurgências e de acolhimento plasmados nos diferentes gestos que foram sendo performados dentro e fora de cena. Damo-nos conta também que, o que ocorre, em certa medida, é um processo de mudança de percepção, uma espécie de “consciência crítica”, como aduz hooks (2019) na citação com a qual iniciamos o texto, e que conduz, mesmo que de forma incipiente, a transformações nos modos de pensar e agir.


Velhos hábitos com roupagem contemporânea

No ano de 2019, após anos de prática docente no ensino não formal, decidi³ realizar, junto com a colega de faculdade, atriz, mulher negra, professora de teatro, Manuela Miranda, dois laboratórios cênicos (LABs) exclusivos para mulheres. A decisão de propor essa ação pedagógica com recorte de gênero se deu a partir da necessidade que senti, e percebi que outras mulheres sentiam, de abordar temáticas específicas acerca da experiência de ser mulher.

Na esteira de uma proposição teatral que se desejava *feminista*, oferecemos duas turmas, uma por semestre, cada qual com uma provocação para servir de gatilho na criação das cenas. O primeiro LAB se chamou *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você*, aludindo ao autocuidado e buscando refletir sobre o lugar de subserviência ao qual as mulheres foram e permanecem relegadas, com o intuito de subverter ou reverter essa lógica de servidão e cuidado compulsórios para com os outros por meio da expressão artística. Esta tarefa é demasiado grande se pensarmos que estamos falando de séculos de prepotência que configuraram este estatuto, de subordinação e zelo, imposto às mulheres. Sabemos que tal determinação foi constituída e enlaçada em diferentes formas de opressão de grupo, tais como: o racismo, o sexismo, a misoginia, a LGBTQIA+fobia, elitismo, xenofobia, etarismo, capacitismo, etc. Para bell hooks, “O feminismo, como luta libertadora, deve existir à parte de e como parte de uma luta maior para erradicar a dominação em todas as suas formas” (2019, p.62). Nesse sentido, apesar das lutas feministas, das mudanças que se operaram em função delas, e até mesmo do fato de que “O movimento de mulheres do Brasil é um dos mais respeitados do mundo e referência fundamental em certos temas de interesse das mulheres no plano internacional” (Carneiro, 2019, p.195), o fato é que questões muito basais, como as violências de múltiplas formas contra as mulheres, o feminicídio, a sobrecarga de trabalho e a função quase exclusiva em prover o cuidado, dentro e fora de casa, como obrigações femininas, permanecem quase intactas. Entendemos e corroboramos o ponto de vista de hooks (2019), de que a luta feminista precisa mexer com as grandes estruturas de dominação, mas acreditamos também que é preciso começar desde algum ponto. O nosso ponto micro e preciso nesta discussão será, por ora, estes laboratórios.

O segundo LAB, intitulado *A representação das mulheres na mídia*, buscou centrar suas reflexões sobre a maneira como as mulheres são retratadas nos mais diversos veículos midiáticos. Analisou-se de que maneira essas representações podem contribuir

³ Por se tratar de um texto de duas autoras, consideramos conveniente explicar previamente que as linhas que seguem sintetizam a experiência de uma das autoras (Guadalupe Casal) e foram escritas, visando salientar esse aspecto, em primeira pessoa.



para a perpetuação do sistema patriarcal machista e misógeno em que vivemos, assim como uma ferramenta para a manutenção de toda a sorte de discursos racistas, classistas e sexistas. As questões de pressão e padrões estéticos – que descartam as mulheres como indivíduos, estendem-se desde a cultura de elite até a mitologia popular (Wolf, 2018) – bem como a linguagem escrita dirigida a nós, mulheres, ou que a nós se refere, foram os pontos-chave dessa edição do trabalho cênico em laboratório.

As ponderações que emergiram na segunda edição trouxeram tantos desdobramentos que as próprias participantes sugeriram fazer uma edição extra do LAB para retomarmos as temáticas a partir da representação das mulheres na mídia. Tal edição se daria no ano de 2020, porém, devido à explosão da pandemia, decidimos não levar a cabo neste momento. A maneira como a mídia nos retrata, além das questões estéticas, denota as marcas do patriarcado no uso das linguagens em geral e desta em particular. Além da situação de calamidade sanitária que vivemos, estamos sendo obrigadas a assistir a casos ultrajantes de mulheres e meninas sendo humilhadas e violentadas privada e publicamente. Como foi o caso da menina de dez anos que, além de sofrer violência sexual por parte de um parente próximo, teve o país inteiro como juiz ao tentar realizar um aborto, procedimento permitido segundo a legislação vigente em casos como este. Assistimos, estarrecidas, à mídia endossar uma atrocidade de tal dimensão buscando entrevistados que corroborassem e “justificassem” a violência sofrida pela criança. Perguntas capciosas sobre a personalidade da criança, se era muito extrovertida, por exemplo, bem como sobre as roupas que ela gostava de usar, dentre outras abusivas e delirantes declarações, ecoaram na grande mídia reprodutora de opressões.

Ainda hoje (início de novembro de 2020) fomos obrigadas a ver juízes, advogados e promotores – todos homens brancos – culpabilizando e humilhando publicamente uma *influencer* digital que foi vítima de estupro. Novamente, especulações sobre seu comportamento e suas roupas serviram como subterfúgio para justificar o injustificável. O advogado do acusado fez uso de fotos antigas da vítima e as definiu como “ginecológicas”, sem ser questionado sobre a relação delas com o caso, e afirmou que “jamais teria uma filha do “nível” da vítima, que ele, por sua vez, não considerou como tal. Ele também repreendeu o choro da vítima dizendo: “Não adianta vir com esse teu choro dissimulado, falso e essa lábia de crocodilo” (Alves, 2020). Provas judiciais, testemunhas e laudos médicos atestando o crime não foram suficientes para que homens brancos e ricos condenassem um de seus pares. Ainda sobre a violência da linguagem, chegamos ao cúmulo descabido de efetivamente inventarem um crime que não existe, vestindo a calúnia com as roupagens da linguagem judicial: estupro culposo – quando não há intenção de estuprar. Vemos mais uma vez a linguagem como mantenedora de um sistema

perverso que objetifica mulheres e desqualifica as violências sofridas por elas/nós.


Assim como a artista e professora Maria Brígida de Miranda, acreditamos que a promoção de encontros e a formação de redes sociais são algumas das maneiras de nos fortalecermos como mulheres de teatro, de modo a trazer a discussão de gênero e feminismos para os espaços de criação artística e pedagógica (2018). O fomento dos LABs é uma tentativa de colaborar para a construção desses espaços.

Laboratório cênico: espaço de partilha como forma de pensar a sobrecarga feminina

Primeiro, consideramos importante ressaltar que esses laboratórios cênicos foram realizados dentro do Núcleo de Ações Pedagógicas do Teatro Sarcástico, grupo teatral do qual faço parte (Guadalupe Casal) desde 2005. Essa foi a forma que encontrei de levar minhas inquietações artísticas e pedagógicas, como única mulher do grupo, para dentro da esfera do coletivo. Sem esquecer que um dos eixos de trabalho do grupo Teatro Sarcástico é a construção coletiva de dramaturgia original, processo que foi incorporado aos LABs.

Estes escritos buscam refletir sobre uma condição que cada vez mais se mostra presente nesses laboratórios de montagem cênica para mulheres, e em outras oficinas de curta duração, também direcionadas para esse público, em que igualmente fui professora: a sobrecarga generalizada de atividades que incide sobre as mulheres e o quanto isso afeta o processo criativo.

Nas duas edições já realizadas dos LABs, eu e minha colega, a professora Manuela Miranda, tivemos que aprender a administrar a falta de frequência recorrente das estudantes, bem como lidar com as desistências no decorrer do processo. Todas em virtude da carga excessiva de compromissos que essas mulheres precisam assumir. O acúmulo de tarefas domésticas, maternidade, estudos, trabalhos, entre outras atribuições, tem afetado crescente e imensamente a vida das mulheres na contemporaneidade. Segundo Silvia Federeci, uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não-trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural (2017). Esse trabalho invisível, que toma horas diárias na vida de muitas de nós e que é entendido como obrigação, reforça o papel da mulher como mantenedora do coletivo no qual está inserida, principalmente no núcleo familiar, mas não limitado a ele. Esse fato contribui para a sobrecarga sentida com o excesso de tarefas, com as quais temos que arcar, e com uma certa culpa ao dedicarmos tempo a ações que sejam de cunho individual, ou seja, atividades que nascem do desejo pessoal de se experimentar



em outros lugares “apenas” para nosso desenvolvimento enquanto sujeitas, ou ainda, almejando prazer, divertimento ou bem-estar. Com a expansão do capitalismo e após a inserção no mercado de trabalho – ocorrida para mulheres brancas no pós-guerra em meados do século XX –, a jornada dupla, ou por vezes tripla, bem como a falta de divisão de tarefas domésticas, que infelizmente ainda é uma realidade, tem se mostrado uma constante. Mesmo aquelas que estão em busca de um ideal de vida feminista, que garanta autonomia e emancipação, caem na armadilha do produtivismo capitalista.

Como feminista e como mulher independente, Edda decidiu conscientemente organizar sua vida e seu trabalho de maneira independente, de acordo com o ideal feminista de ter o controle sobre a própria vida e sobre a programação do próprio trabalho. Porém isso não significa que sua vida seja alheia aos processos de exploração capitalista, muito antes pelo contrário. (Kunst, 2015, P.163, tradução nossa).

Essa sobrecarga tem afetado, analogamente, a saúde mental dessas mulheres, que relatam crises de pânico, ansiedade, depressão e outras moléstias. Se ser mulher é, por definição, estar em uma situação de opressão (Butler, 2019), neste contexto é, também, reivindicar seu direito ao protagonismo.

Como era de se esperar, diante do quadro social foi absolutamente impossível ignorar essa realidade de esgotamento físico e mental durante as aulas e construção da dramaturgia para o trabalho final. A ausência de cada mulher que deixou os LABs se lamentando por, nas palavras delas, “não dar conta”, está presente no espetáculo/performance que apresentamos no encerramento da primeira edição, que se chamou *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você*. Na segunda edição, a exaustão generalizada dessas mulheres era tamanha que o coletivo optou por encerrar o semestre sem realizar apresentações abertas ao público.


O grupo de participantes do LAB *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você* foi composto por mulheres que possuíam experiências muito díspares ligadas ao teatro. Nesse aspecto, foi necessário, em um primeiro momento, trabalhar uma espécie de nivelamento que se deu por intermédio de exercícios que visaram a instrumentalização e familiarização com a linguagem e algumas noções teatrais. Tratou-se de construir uma linguagem em comum para podermos dar seguimento à proposta. Do ponto de vista da construção dramatúrgica, o processo do primeiro LAB se deu a partir de relatos falados, escritos, expressos em imagens, gestos e movimentos criados e codificados durante as atividades.

Ultrapassada essa fase preliminar, cujo intuito era uma introdução à linguagem teatral (em que trabalhamos principalmente com jogos teatrais e técnica de *viewpoints*), começamos a explorar a possibilidade de temáticas que abordaríamos para a constru-

ção do espetáculo. A ideia central do trabalho cênico foi a de contemplar ao máximo os anseios de cada uma das participantes, e, para isso, propusemos atividades que trouxessem à luz esses aspectos. Além dos encontros, duas vezes por semana, criamos um grupo em uma rede social que serviu como catalisador das reverberações geradas pelas atividades realizadas em sala de aula. Nele depositamos o que gostamos de chamar de “coleção de referências”, uma espécie de constelação que reúne imagens, reportagens, leituras, relatos, músicas, etc. Tudo aquilo que nos atravessou e que sentimos que poderia ser útil para nossa construção esteve e ainda está nesse (não) lugar virtual. Além disso, solicitamos a cada participante que concebesse um diário para registrar suas impressões de cada encontro. O intuito desses diários não era o compartilhamento com o coletivo, mas sim o registro individual de sensações e atividades, que poderia ser revisitado sempre que fosse necessário. Cientes de que todas tinham múltiplos afazeres fora da aula, e após alguns relatos sobre a impossibilidade de reservar-se um tempo extra para alimentar os diários, tivemos que mudar de estratégia. Decidimos, então, destinar os 10 minutos finais da aula para que todas pudessem levar a cabo seus registros individuais. Para a apreciação coletiva, criamos, além do espaço virtual, um diário conjunto. Assim como o diário individual, esse era um espaço/lugar de registro dos encontros. Seja por meio de descrição tão fiel quanto possível dos trabalhos realizados, seja por relatos das sensações despertadas em formato escrito ou desenhado. A cada aula uma delas levava o diário com a incumbência de registrar o encontro daquele dia da maneira que entendesse e percebesse mais apropriada. A cada novo encontro, sentadas em roda, iniciávamos o dia com a leitura do registro da aula anterior.



Figura 1 – Trecho do diário coletivo (2019)



Foram tais elementos engolidos, deglutidos, ressignificados e imbricados uns aos outros que conferiram materialidade ao tecido dramaturgico. Cada corpo ali presente ou ausente foi pilar de sustentação para contar suas/nossas histórias. O corpo não é uma materialidade fatídica, terminada na sua própria imagem; ele é uma materialidade que carrega, pelo menos, certos significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático (Butler, 2019, p.216). Cada corpo ali presente carregou o peso da ausência das que ficaram pelo caminho, afinal, “[...] o corpo é, por excelência, o local de memória[...]” (Martins, 2003, p.78).

Na edição do LAB intitulada *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você*, cada uma das mulheres que precisou abandonar o processo escreveu uma carta de despedida. A ação de se despedir do grupo por meio de um adeus escrito não foi uma tarefa imposta ou sugerida por nenhuma das proponentes do trabalho. Por iniciativa própria, sem interferência das professoras oficinairas, essas mulheres sentiram a necessidade de registrar a sua saída explicitando, a seu modo, os seus motivos e deixando palavras de afeto para as que permaneciam no/com o trabalho. Chamo de cartas os *e-mails* e mensagens recebidos via celular e encaminhados naquele momento. Foi a partir dessas declarações que construímos, juntas, uma única carta de adeus para realizar a cena final do espetáculo. Nessa cena, duas das atrizes/*performers* realizavam a leitura da carta após compartilhar com o público as situações que culminaram na saída de algumas das participantes. O ato de ler foi a forma que encontramos de transmutar a ausência em presença. Não queríamos a interpretação de um texto decorado ou construir personagens a partir das mulheres que partiram, mas sim dar concretude ao vazio que cada uma delas deixou. Transformar a dor que sentimos ao perder a companhia dessas parceiras de trabalho em potência cênica. Alinhadas uma ao lado da outra em frente ao público, Paula Souza e Fernanda Possamai Bastos leram a carta enquanto as demais *performers* realizaram uma percussão corporal com a mão no peito, fazendo alusão ao som das batidas do coração. Essa cena nos reportou ao que a professora Maria Brigida menciona em seu artigo sobre suas experiências epistemológicas feministas, que também têm lugar nas artes da cena:

Fiquei com a intuição de que aprender a olhar e a tocar nessas feridas históricas e pessoais, por meio do teatro, pode ser um ato de cura coletiva. Mas esse ato é bastante complexo e não está isento de dores, dúvidas, tensões e resistências que atravessam todo o grupo de pessoas envolvidas (De Miranda, 2018, p.243).




Figura.2 - *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você* (2019). Foto: Adriana Marchiori



Figura 3 - *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você* (2019). Foto: Adriana Marchiori

Foi sem dúvida impressionante constatar que em várias das cartas de despedida havia frases efetivamente idênticas. Elas diziam “não estou dando conta de tudo”, “minha cabeça não está me ajudando”, “me desculpem”, além de tecerem elogios às parceiras que superavam a cada dia os obstáculos para poder seguir naquele contexto, criando. Foram elas, as sentenças proferidas repetidamente por essas mulheres, que fizeram, por vezes, os alinhavos para tecermos a muitas mãos parte de nossa dramaturgia que culminou com a leitura da carta final composta pela união e mescla dos escritos daquelas que não puderam permanecer conosco. Decorreu, em suma, do nosso desejo que suas ausências se fizessem presentes.

Na esteira do pensamento decolonial, do qual procuramos nos aproximar cada



vez mais, perseguimos e experimentamos procedimentos capazes de nos permitir repensar o nosso fazer teatral buscando criar espaços participativos para a partilha de conhecimento (hooks, 2013). Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros, alerta-nos Grada Kilomba (2016). Trata-se de uma (re)construção histórica alternativa e emancipatória que procura construir uma história outra, que se oponha à perspectiva eurocêntrica dominante (Gomes, 2012). Tendo em vista que o saber hegemônico, no que concerne às artes da cena, atravessa similarmen- te os procedimentos artísticos, sendo ainda de grande influência estética (que é também dramatúrgica), procuramos reinventar a nós mesmas por meio do fazer coletivo e da troca e compartilhamento de saberes. Silvia Federici nos diz que:

[...] tornar comuns os meios materiais de reprodução da vida é primário na criação de interesses coletivos e laços comunitários. Essa também é a frente de resistência contra uma vida de escravidão e a condição para a construção de espaços autônomos que minem os grilhões do capitalismo em nossas vidas (Federici, 2019, P.387).


Embora a autora não esteja se referindo pontualmente ao fazer teatral, seu pensamento nos ajudou a olhar para esse processo. Reinventar ou redescobrir outras formas de fazer arte compõe a tentativa de trilhar novos caminhos possíveis a partir de um olhar diverso, que não o já estabelecido. Falar de uma construção dramatúrgica, a partir de um olhar pedagógico feminista, é também se apropriar dos meios de produção – no caso artísticos – que há tempos vêm sendo negados às mulheres. Nesta perspectiva, aludir aos meios de produção significa pensar que essas experimentações (modos de criar narrativas teatrais desde uma experiência, de um ponto de vista, de uma operação pensamento/ação proveniente de corpos mulheres) podem quiçá ser vistas também como uma maneira de insurgir-se, de confrontar um *status quo* que historicamente se mostra preocupado em alijá-las de possibilidades outras pelo fato de serem mulheres, enquanto as sobrecarrega de funções e compromissos decorrentes dessa idêntica realidade. Por outro lado, mas não em oposição a isso, há uma mudança de percepção sobre suas próprias vidas, relações, ações que se revelam em processos como o aqui pautado, cujos efeitos se espraiam para além da cena teatral, à medida que remontam a questões sociais que fundam as problemáticas dessas sujeitas mulheres. Portanto, lutamos e construímos em conjunto um processo de mudança de percepção que aduz a uma ideia de conscientização em um sentido de autocrítica e transformação.

Para pensar/experimentar uma condição performática insurgente

Assim, este trabalho se propôs a refletir justamente sobre o modo como a vida cotidiana das mulheres que participaram destes laboratórios cênicos influenciou diretamente no processo criativo e na construção dramaturgica, e vice-versa. Ou, dito de outra forma, buscamos pensar no texto as maneiras pelas quais as várias instâncias das vidas dessas *performers* mulheres concorreram para a criação e construção das performances e, de outro modo, como os atos performáticos narrados aduziram a mudanças perceptivas e perceptíveis que se operaram nesses corpos ao longo dos processos de criação.

Consideramos importante levar em conta tanto as semelhanças quanto as diferenças entre as mulheres que se colocaram na condição de *performers* e aquelas que estiveram na condição de proponentes do trabalho. Cientes de que há recortes de classe econômica, raça e sexualidade a serem levados em consideração, optamos por nos debruçar neste preâmbulo/texto um pouco mais sobre as questões comuns que transpareceram no trabalho com esses grupos de mulheres, a partir das quais talvez possamos pensar uma cultura feminina. É fundamental salientar que, quando nos referimos a uma cultura feminina de largo espectro, precisamos nos dar conta do efeito de classe e das diferenças econômicas no material existente para produzir arte (Lorde, 2019). Contudo, foi possível identificar a questão da sobrecarga como uma constante inerente a todas. Uma sobrecarga que recai sobre os ombros de mulheres, em geral, de forma bastante desigual, mesmo resguardando os recortes de classe e raça. As integrantes dos grupos eram mulheres de 20 a 45 anos, majoritariamente de classe média e heterossexual. A turma do primeiro LAB iniciou com 12 participantes, em sua maioria mulheres brancas. Havia também duas participantes negras e uma trans. A turma do segundo semestre foi mais oscilante no quesito presença, várias mulheres entraram e saíram durante o processo. O grupo de mulheres mais assíduo se configurou com uma maioria de mulheres negras, uma parda e duas brancas. Dentre outros marcadores sociais importantes a serem mencionados, podemos citar que também faziam parte desses grupos mulheres gordas, lésbicas, bissexuais e mães.

Em síntese, pensamos sugerir algumas ideias passíveis de melhor suscitar repercussões dessas experiências performáticas reflexivas com e para mulheres. Trata-se de pensar desde a singularidade que aduz a tal proposição e quais sentidos podemos depreender disso. Assim, entendemos que algumas questões que nos saltaram aos olhos e seguem a reverberar são da ordem de: 1) experimentações como algo inacabado, permeado pelas tentativas, equívocos, mudanças, mal-entendidos como parte de uma criação coletiva e não como problemas insolúveis; 2) a importância da busca por uma



linguagem e narrativa representativa do grupo como um todo e não proveniente de uma decisão das propositoras do trabalho; 3) os esforços excessivos e desiguais, empreendidos por esses corpos de mulheres no seu dia a dia, como empecilhos para a permanência na oficina; 4) o processo de criação como mecanismo a partir do qual se manifestam as angústias, medos, cansaços, mas também as esperanças dessas mulheres; 5) um tipo de solidariedade comungado entre essas mulheres, que, ao que tudo indica, instaurou-se desde o limiar do trabalho, mas se espalhou para além dele. Finalmente, percebe-se também uma identificação a partir de questões como sobrecarga de atividades/compromissos, estresse pelas demandas laborais dentro e fora de casa, além das exigências sociais como um todo – de ordem estético-corporal, dos relacionamentos, de ordem financeira, etc. – que interpelam as pessoas, mulheres de uma maneira muito particular em uma sociedade ainda profundamente marcada por uma estrutura patriarcal, machista, sexista e misógina. Por fim, ousamos pensar/propor que essas experiências dos laboratórios cênicos exclusivos para mulheres podem ser tomadas como maneiras efetivas de fazer pensar, questionar e romper com práticas de opressão a partir de um lugar de (re)criação e expressão dessas problemáticas por intermédio das performances, uma vez que vislumbramos à incidência de uma importante mudança de percepção/consciência plasmada nos atos de insubmissão performados dentro e fora da cena.

Referências

ALVES, Shirlei. Julgamento de influencer Mariana Ferrer Termina com sentença inédita de 'estupro culposo' e advogado humilhando jovem. **The Intercept**. Brasil, 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 212-230

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

DE MIRANDA, Maria Brígida. Colcha de memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento-Revista de Estudos em Arte Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018

FEDERICI, Sílvia. O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.379-391


_____. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes Ltda. 2013.

_____. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **“DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO”** Uma Palestra-Perfor-



mance de Grada Kilomba 2016. São Paulo: Mostra Internacional de Teatro (MITsp) e no Massa Revoltante, projeto que faz parte dos Episódios do Sul (Goethe-Institut). Tradução: Jessica Oliveira

KUNST, Bojana. **Las dimensiones afectivas del trabajo artístico**: La paradoja de la visibilidad. In: Rozas, I. y Pujol, Q. Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo. Barcelona, Mercat de les flors Institut del Teatre. Ed. Polígrafa, 2015.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 239-249.


MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In **Letra**, Santa Maria, n. 53, p. 63-80. jun., 2003.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.



Para citar este artigo

ALCÂNTARA, Celina N.; CASAL, Maria G. Performando a insubmissão: mulheres sobrecarregadas e criação dramaturgica. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 13. p. 239-252.




HIBRIDAÇÕES EM DANÇA: Da inspiração antropofágica a bailarinos anfíbios

Andréa Moraes (Muna Zaki)¹

A hibridação cultural vem inspirando estudos em dança há décadas (Foster, 1997; 2014; Louppe, 2000; Dills; Albright, 2001). Nas produções de dança, ela inspira pesquisas de movimento e é o mote de criação de composições contemporâneas de dança. Mas como a hibridação se dá no corpo? Como ela se materializa no fazer artístico do bailarino? Como ela opera em sua corporeidade? Qual papel do bailarino em processo de hibridação e o da hibridação no corpo do bailarino? O que acarreta a maior velocidade e disponibilidade de informações para os corpos dançantes? De que forma a disseminação da cultura na velocidade atual perturba as incorporações a que o corpo dançante está sujeito?

¹ Doutora em Artes Cênicas, pesquisadora CAPES de Pós-Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, bailarina e professora de dança do ventre.



Tais questionamentos foram o mote de minhas investigações de nível de mestrado e doutorado e delinear-se em paradigmas importantes nos quais amparei minha trajetória de pesquisa. Minhas pesquisas centralizaram-se na hibridação a partir da perspectiva do bailarino, no intuito de compreender sua formação e influência para o desenvolvimento da dança.

Para os estudos culturais, a cultura é plural, resultado das produções e práticas humanas tecidas entre as relações sociais da vida cotidiana (Escosteguy, 2001, p. 28). Nestor Garcia Canclini (2011) esclarece que a hibridação é um processo no qual o produto está em fase de elaboração e transformação, portanto, ainda sem formas definidas. Homi Bhabha (2010) afirma que a hibridação é a parte produtiva da cultura, por estar sempre em construção. Desta forma, compreendo a hibridação como fator primordial de inovação da cultura.

A partir da concepção de Laurence Louppe (2000), a hibridação na dança dá-se no corpo do bailarino. Diferentemente de apropriações de elementos estéticos que borram o sentido da dança, sem, porém, transformá-la, em um processo de hibridação é o corpo do bailarino que se desestabiliza e potencializa novos códigos de movimento, novos sentidos, novas estéticas na dança. Assim, compreender a hibridação a partir do fazer artístico do bailarino é conceber as produções e inovações da dança considerando o corpo dançante como ponto de partida para todas as suas transformações e atualizações.

Da mesma forma, ao conceber todas as culturas como produções humanas de igual importância, também as diferentes danças podem ser vistas como igualmente potentes para criações artísticas e inovações. Sendo assim, questionei o uso hegemônico da palavra “clássico” como exclusiva para descrever a dança ocidental, ou melhor, o balé clássico, para então compreender o clássico como um conjunto de formas estruturais básicas que compõem o estilo de uma dança (Soares, 2018).

Para Canclini (2011), atualmente não existem culturas puras, pois todas foram resultado de hibridações. No entanto, a cultura distingue-se entre as formas discretas, as quais são mais homogêneas, para as formas mais heterogêneas. Aplicando a concepção de cultura discreta para a dança, pode-se pensar que o clássico foi originado de fontes mais homogêneas que, combinadas, geraram uma forma heterogênea e mutável. Ao longo do tempo, tal heterogeneidade estabilizou-se até ser reconhecida como um estilo de dança estável, ou mais homogêneo, devido a suas formas estruturais comuns entre as praticantes. Desta forma, pode-se afirmar que todas as danças que conhecemos hoje são formas híbridas as quais podem variar de discretas - mais homogêneas - para as mais heterogêneas (Soares, 2014)².

² Neste subcapítulo, apresento seleções revisadas de minha dissertação de mestrado Raqs el Jaci/Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul (2014) sob orientação da Dra. Mônica Dantas.

Sendo assim, os processos, as investigações de movimento e experimentações podem ser compreendidas como hibridações em dança por serem formas em transformação, ainda não estáveis, um devir que não pode ser identificado com nenhuma forma clássica existente.

Tendo em vista tais processos, também a formação corporal do bailarino vem sendo influenciada pela facilidade de acesso a um número maior de referências culturais. Tais mudanças subvertem as concepções normativas sobre o corpo dançante desafiando os estudos acadêmicos a revisarem e ampliarem sua compreensão sobre quais danças possuem técnicas pedagógicas e corporais para formar profissionalmente um bailarino. Cada vez mais as danças não ocidentais têm aprimorado suas técnicas de modo a formar bailarinos com habilidades de movimento diferentes. A crítica pós-colonial aplicada à dança elucidou a questão de que tais danças não necessitam “ocidentalizarem-se” ou buscarem influências em danças como o balé, dança moderna ou a dança contemporânea para inovarem-se (Mitra, 2011; Savigliano, 2009; Soares; 2018). Para tornarem-se danças em perspectiva contemporânea, é preciso que as danças de origem em culturas diversas desenvolvam um sentido contemporâneo (Soares, 2018; Canclini, 2011).

Com base em tal proposição, define-se o clássico como formas estruturais estáveis, uma vez que a classificação “tradicional” pressupõe replicabilidade de algo imutável, ideia que se opõe ao paradigma da hibridação e, por conseguinte, à crítica pós-colonial (Savigliano, 2009, Bhabha, 2010). Sendo assim, compreendo como “danças mundializadas” as danças clássicas de origem não dominante, que foram desterritorializadas e disseminadas mundialmente, as quais sofreram processos de hibridação a fim de adaptarem-se a cada novo território de inserção (Soares; Dantas, 2016).

Para Dills e Albright (2001), o estudo das danças mundializadas necessita considerar a expressividade do artista que incorpora essas danças em questão, uma vez que ele cria negociando entre o clássico e a inovação. Segundo Dills e Albright, o pesquisador deve entender sobre a dança analisada e ressaltar que trata-se apenas da abordagem sobre um bailarino, dentro de sua *kinesfera*, não de toda a dança e todos os seus bailarinos. No entanto, considera o fato de que essas pessoas, nomeando-se bailarinos de um estilo específico, representam a dança ao qual assumem como sua dentro de sua rede de produção (Dills; Albright, 2001).

Para Jane Desmond (2014), não basta traçar a trajetória de disseminação de uma dança para compreender seu processo de mundialização, é preciso observar as transformações ideológicas do discurso corporal do bailarino em relação com o seu contexto.

Considerando a forma, o contexto e o discurso, é possível identificar as especificidades do processo de mundialização destas danças para compreender fatores políticos ou estéticos que persistem em sua prática desterritorializada, ou transformam-se, inci-



dindo no fazer artístico do bailarino.

Atenta a estas reflexões, exponho minha trajetória de pesquisa em dança, do mestrado ao doutorado, da inspiração antropofágica ao bailarino anfíbio: diferentes modos de mover e criar sentido a partir do corpo dançante.

O foco nos processos de hibridação em dança em minha pesquisa teve início durante o mestrado, quando realizei um memorial crítico e reflexivo do processo de composição de uma coreografia de dança do ventre hibridizada à poética de Eva Schul. A intersecção entre as duas formas de dança teve como pressuposto a noção de Laurence Louppe (2000), para quem a hibridação em dança dá-se no corpo do bailarino. Para tanto, o processo de hibridação teve como inspiração poética a ideia de antropofagia na dança, proposta por Mônica Dantas (2009; 2011).

Processo de hibridação com inspiração antropofágica: a dança do ventre devorando a poética de Eva Schul

Segundo Dantas (2011), a antropofagia na dança refere-se à assimilação do movimento ou técnica pelo corpo, digerindo-os e revelando-os por meio de sua corporeidade. Assim, a matéria coreográfica são os corpos dançantes de uma obra, enquanto a assinatura coreográfica são suas formas de organização. Ao assimilar o movimento, o corpo antropofágico reconfigura o mundo tal como ele se apresenta ao corpo. Trata-se, então, de um conhecimento por vibração e contaminação, diferente de um conhecimento por representação ou imitação. Sendo assim, os processos antropofágicos na dança configuram-se como processos de ingestão, digestão e encarnação próprios da noção antropofágica.

A partir da ideia de corpos híbridos como corpos dançantes antropofágicos, busquei compreender a poética de Eva Schul pela lógica do corpo: devorando sua técnica para assimilar sua poética. De modo a alcançar este objetivo, participei das aulas e cursos de dança contemporânea de Eva Schul por mais de dois anos.

Ao final deste processo, percebi que meu corpo adaptou a técnica clássica da dança do ventre à experiência da técnica de Eva Schul, no qual os movimentos tendem a buscar a realização em fluxo livre e a execução com o menor esforço, mas com o máximo em termos de performance. A poética de Eva Schul também permitiu inserir conceito e reflexão às composições da dança clássica oriental, as quais são determinadas de acordo com os estilos de música e seus modos específicos de composição. Desta forma, foi possível problematizar o orientalismo que vê a dança do ventre como uma forma imutável ao longo do tempo, para recriá-la em perspectiva contemporânea.

No entanto, o processo de adaptação não foi instantâneo e involuntário. Ao contrário, foram necessárias importantes escolhas para determinar quais seriam os elementos da dança do ventre a abandonar e quais elementos da poética de Eva Schul a incorporar, visto que muitos eram incompatíveis entre si.

Sendo assim, durante o processo de assimilação da poética de Eva Schul, o treinamento em sua técnica trouxe-me conflitos importantes decorrentes das escolhas estéticas com as quais precisei lidar. A primeira incompatibilidade encontrada foi a questão da espetacularização em cena. Enquanto a dança do ventre busca o espetáculo pelo figurino, pelo uso de acessórios esvoaçantes ou com luzes (como os véus e o uso de *leds* nos acessórios), ou pelos gestos extravagantes, a dança contemporânea de Eva Schul percorre o caminho inverso. Assim sendo, a dança do ventre tem buscado uma transcendência pela espetacularidade ou do movimento ou da presença da bailarina em cena, enquanto a dança contemporânea de Eva Schul tem tornado-se cada vez mais coloquial.

Segundo Eva Schul, seu trabalho necessita a proximidade do público tanto pela linguagem essencial e coloquial, quanto pelo espaço cênico. Por sua vez, enquanto Eva Schul busca afastar-se do palco italiano buscando a proximidade com seu público, a dança do ventre tem buscado o palco italiano como espaço de legitimidade e reconhecimento, retirando-a do ambiente cotidiano do restaurante e festas particulares para a produção de espetáculos temáticos em teatros.

Outro desafio marcante para mim foi a própria poética de Eva Schul e da dança contemporânea. Enquanto na dança contemporânea a música é um acessório da composição que pode ser elaborada após a coreografia ou mesmo não existir, na dança do ventre a dança não pode ocorrer sem a música. A bailarina de dança do ventre precisa tornar-se música em cena, pelo movimento carregado de sentido, por um estado de corpo, e por uma interpretação cênica que reúna o ritmo, a melodia e a emoção que a música denota para a bailarina. Se na dança contemporânea o sentido é obtido por meio do corpo, na dança do ventre o sentido da obra é gerado por meio da música.

No entanto, nem sempre a bailarina de dança do ventre está sujeita à música. Originalmente, nas performances de *taqsín*, é o músico que deve acompanhar os movimentos da bailarina para compor o solo de seu instrumento em cena.³

Para Eva Schul, a dança não precisa ter um compromisso com a plasticidade, seu compromisso está em questionar. Para ela, a dança pode ser muito mais interessante quando é grotesca, chocante ou instigante (Soares, 2018). Diferentemente, a dança do

³No entanto, nem sempre a bailarina de dança do ventre está sujeita à música. Originalmente, nas performances de *taqsín*, é o músico que deve acompanhar os movimentos da bailarina para compor o solo de seu instrumento em cena. No estilo *taqsín*, a bailarina comanda a própria composição musical, invertendo a ordem hierárquica entre música e dança em cena.

ventre busca as formas elegantes e femininas, ressaltando a beleza e sensualidade do corpo por meio de movimentos sinuosos com ênfase na pelve. Porém, será que a feminilidade não é capaz de questionar e instigar? Será que o que é instigante e grotesco no Ocidente também o é no Oriente? Para muitos autores, autoras e pesquisadoras da dança do ventre, sua estética reforça o orientalismo e a objetificação feminina (Shay; Sellers-Young, 2003; 2005; Dox, 2006; Maira, 2008).

Marta Savigliano (2009) define virtuosismo exótico como uma virtuosa diferença capaz de ser apreciada pelos padrões bem estabelecidos da dança. Porém, tais padrões bem estabelecidos são estipulados pelas danças dominantes⁴.

Sendo assim, conceber o virtuosismo exótico da dança do ventre como uma estética em perspectiva contemporânea implicou em escolher ora desafiar o padrão bem estabelecido, neste caso a poética da dança contemporânea de Eva Schul, ou, por vezes, negar a própria dança do ventre. O processo de composição e a elaboração do memorial tornou evidente a subjugação e incompreensão a que as danças não ocidentais e sua estética são submetidas no Ocidente, seja ao classificá-la como tradicional ou folclórica, seja por limitar o sentido do corpo dançante como objetificado, exótico e incapaz de questionar.



Figura 1 - Defesa de memorial crítico reflexivo coreografia *Raqs el Jaci* (2018). Andréa Moraes (Muna) Foto: Denis Soares.

No âmbito do corpo, percebi o quanto a hibridação que vivi modificou minha forma de mover, pensar e de criar em dança. Descobri novos caminhos para movimentos em fluxo a partir do quadril, espirais, giros de tronco, e, principalmente, uma maneira de despertá-los a partir de ideias e conceitos em experimentações de movimento.

Diante de tais desafios e escolhas difíceis vividas a partir da experiência do corpo, eu me perguntei se outros bailarinos de formação em danças mundializadas em processo de hibridação com a dança contemporânea não viveriam conflitos semelhantes. Para

⁴Para Foster (2009), as danças dominantes são a dança moderna, pós-moderna e o balé clássico.

compreendê-los fora dos padrões de classificações determinadas pelas danças bem estabelecidas hegemonicamente, busquei compreendê-los a partir de uma visão pós-colonial (Said, 2007; Bhabha, 2010; Savigliano, 2009; Karayanni, 2006), a qual desafia tais padrões propondo que todas as danças são potentes artisticamente e capazes de inovação.

Tendo como parâmetro de análise o bailarino de dança clássica indiana Akram Khan, suas produções contemporâneas e relativas especificidades, busquei analisar bailarinos de danças mundializadas em processos de hibridação. Para tanto, estabeleci como critério que estes bailarinos deveriam estar inseridos no subcampo de grande produção em dança, uma vez que em tal ambiente o coreógrafo é a figura central e há um maior compromisso com o grande público, aspectos que interferem mais efetivamente na composição do bailarino (Weber, 2011).

□ Processo de hibridação como resistência: o bailarino anfíbio no subcampo da grande produção em dança

A partir destes preceitos, eu e minha orientadora escolhemos a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre que, entre 2016 e 2019, realizou grandes espetáculos com circulação nacional e internacional. Durante seu período de atividades subsidiadas pela prefeitura, a Companhia Municipal diferenciou-se por possuir formação mista, abrigoando bailarinos de diversas formações. Dentre os bailarinos de formação em danças mundializadas, escolhi acompanhar quatro, dos quais identificavam-se como originários de flamenco, danças urbanas e folclore nordestino⁵.

□ Os bailarinos anfíbios e seus processos de hibridação na dança

Ao analisar os processos de hibridação dos bailarinos de danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, busquei interpretar suas experiências a partir de minha própria vivência no mestrado. Além disso, considerei minha posição de pesquisadora como igualmente não hegemônica, uma vez que sou também bailarina de uma dança mundializada. Assim, com base na visão pós-colonial, compreendi que a hibridação dos bailarinos de danças mundializadas com as danças bem estabelecidas hegemonicamente deu-se não como busca por modernização de seus estilos por meio da interferência ocidental, mas sim como meio de tornarem seus corpos hábeis ao capital corporal⁶ (Dantas; Da Silva, 2014), valorizado no ambiente da CMDPA em

⁵Eram eles Paula Finn e Fernando Queiroz, com formação em flamenco, Driko Oliveira com formação em danças urbanas e Kléo di Santys, com formação em folclore nordestino.

⁶Para Dantas e Da Silva (2014) “O capital corporal do dançarino compreende elementos tais como tamanho, forma e aparência, mas especialmente a técnica corporal de interação e interpretação cinestésica, das quais são carregadas pelo corpo. A aquisição desse capital inclui treinamento e experiência. (p. 32).

que estavam inseridos. Desta forma, a hibridação foi vista como resistência (Canclini, 2011; Wortmann, 2010), uma vez que a hibridação com as danças dominantes foi uma estratégia de inserção do virtuosismo exótico destes bailarinos no subcampo da grande produção (Weber, 2011) em dança em que a companhia estava inserida.



Figura 2 - “A Metamorfose” por Ricardo Sperb⁷.

A versatilidade destes bailarinos e o fato de precisarem modificar sua corporeidade ao ingressarem na CMDPA inspiraram-me a chamá-los de bailarinos anfíbios⁸. A analogia ao termo anfíbio teve inspiração em análise semelhante de Canclini (2011), que apontou critérios para definir a especificidade de alguns artistas da cultura popular que...

[...] são capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos de *rock*, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça (Canclini, 2011, p. 361).

Inspirada nestas ideias, defini bailarinos anfíbios como “aqueles que partem de uma formação em danças mundializadas, desenvolvendo a reflexão de seu sentido contemporâneo, de modo a proporcionar sua inserção no subcampo de grande produção em dança”.

O termo anfíbio da biologia foi uma metáfora eficiente para explicar as transformações/metamorfoses necessárias para que os bailarinos passassem de um ambiente a outro, de uma prática de dança à outra, podendo habitar ambos subcampos de produção devido a sua característica híbrida. Desta forma, o termo anfíbio foi importante para

⁷ Dedico a publicação deste desenho desenvolvido pelo amigo Ricardo especialmente para a defesa de minha tese em 2018 em sua memória.

⁸ A etimologia da palavra anfíbio, do grego: *amphi* (dupla) *bios* (vida), é um termo da biologia que se refere a uma classe de animais que habita primeiramente a água e, após uma mutação, habita também o ambiente terrestre.

abordar o esforço do bailarino de danças mundializadas em transformar sua corporeidade de modo a tornar seu corpo hábil para inserção no subcampo da grande produção em que a CMDPA atuava.

Para Suzane Weber (2011), o campo de produção em dança divide-se em subcampo da grande produção, em que as práticas dominantes concentram-se, e subcampo de produção restrita, o qual abrange produções de menor visibilidade e produção, e que pode estar relacionada ao estilo específico da dança de origem do bailarino. Por sua vez, ela define as práticas dominantes como espetáculos que envolvem grande produção, nos quais o coreógrafo é figura central da composição e o público situa-se como consumidor de um produto estético.

A identificação do bailarino como anfíbio propõe sua inserção em ambos os subcampos de produção, ou sua passagem do subcampo restrito para o subcampo da grande produção. Partindo destes pressupostos, busquei compreender de que modo os bailarinos anfíbios inseriam-se nos trabalhos coreográficos da companhia e quais suas estratégias de adaptação e processos de hibridação para atender à demanda criativa da CMDPA.

Durante meu doutorado sanduíche no Centro de Pesquisa em Dança (C-DaRE) da Universidade de Coventry (Reino Unido), tive contato com muitos textos e pesquisas sobre o bailarino Akram Khan⁹, os quais utilizei para definir os parâmetros de análise dos bailarinos da companhia.

Akram Khan: um modelo de bailarino anfíbio

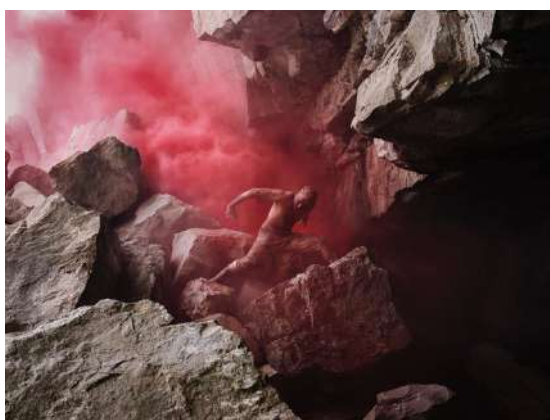



Figura 3 - Bailarino Akram Khan em *Xenos* (2018). Foto Nicol Vizioli.

Akram Khan é descendente Bengali e residente em Londres. Embora crescendo em pleno centro do império Britânico, sua família educou-o integrado à cultura e à comu-

⁹ Akram Khan é descendente Bengali, residente de Londres com formação em dança clássica indiana *Kathak*, e bailarino e coreógrafo de estilo contemporâneo no Sadler's Wells Theatre em Londres.



nidade indiana, tanto no Reino Unido, quanto na Índia, onde buscou aperfeiçoamento na dança por diversas vezes. Tal vivência possibilitou-lhe uma formação clássica na dança, porém com uma visão de mundo liminar, nem indiano, nem britânico, por não ser visto em nenhum dos contextos como um igual (Cools, 2008). Tal liminaridade e interculturalidade conferiu-lhe uma visão não hierárquica sobre a dança, bem como aspectos de gênero e religião colocados em perspectiva atual, o que ele chama de aplicar um sentido contemporâneo à dança (Soares, 2018)¹⁰. Liminaridade que também proporcionou inserção em diferentes subcampos de produção em dança, ou, para seguir a metáfora do anfíbio, diferentes territórios de atuação¹¹.

Em 1994, Akram Khan cursou bacharelado (BA) em *Performing Arts* na *De Montfort University em Leicester*. Entusiasmado com o contato com as danças ocidentais e seu legado, Khan iniciou a prática da dança ocidental paralela aos seus estudos na universidade. Dois anos depois, ele transferiu-se para a *Northern School for Contemporary Dance* (NSCD), em Leeds, onde graduou-se em 1997 (Mitra, 2011). Segundo Mitra: “Durante esses três anos, pela primeira vez, Khan encontrou, por um lado, a extrema codificação do balé e, por outro, as idiosincrasias dos sistemas de movimento baseados na expressão individual e na improvisação (Mitra, 2011, p. 63)¹².

Para Cools (2008) e Mitra (2011), a interculturalidade na formação de Akram Khan deve-se ao seu treinamento nas danças clássicas, nas danças ocidentais com as quais teve contato nas universidades e centros de pesquisa em dança onde estudou, porém, somam-se a isso as produções colaborativas realizadas com importantes artistas como Israel Galvan (flamenco), Sidi Larbi Cherkaoui (*pop* e contemporâneo) e Sylvie Guillem (dança contemporânea), entre outros.

Sendo assim, foram determinantes para identificar suas especificidades de bailarino anfíbio: a compreensão de sua formação e contexto; sua visão de mundo e poética; seu processo de hibridação e seu modo de inserção nos campos de subprodução em dança.

¹⁰ Informação verbal.

¹¹ Assisti à apresentação de Akram Khan durante a celebração dos 70 anos de independência da Índia, no Festival Darbar, realizado em Londres em 2017 no teatro Sadler 's Wells. Neste evento, Akram Khan foi curador entre muitos outros artistas indianos que, embora apresentassem performances clássicas, tinham consciência da perspectiva contemporânea em que se encontravam (Khan apud Soares, 2018). Porém, o evento foi voltado para o público exclusivo da dança indiana; limitada a uma exibição e de baixo investimento de mídia. Assim, considero esta uma produção do subcampo restrito da dança, enquanto sua circulação internacional e demais produções de espetáculo situam-se no subcampo de grande produção.

¹² *During these three years, for the first time Khan encountered on one hand the extreme codification of ballet, and on the other the idiosyncrasies of movement systems based on individual expression and improvisation* (trad. livre).

Capital Corporal Derivativo

O termo derivativo, segundo Martin (2012), é proveniente das finanças, e propõe que tal qual o sistema de taxas de juros e valor cambial oscilam de acordo com o risco econômico, também os bailarinos são mensurados em valores padronizados de acordo com o risco que apresentam. Assim sendo, o valor de um bailarino pode variar de acordo com a necessidade do mercado, com a proposta coreográfica da companhia ou da produção e com o reconhecimento e legitimidade que seu estilo de dança possui em dado contexto.


Para Martin (2012), ao relacionar os problemas sociais em termos de análise de risco, tal qual se aplica nas finanças, o desempenho social é analisado a partir de padrões homogeneizantes: média de notas para estudantes, capacidade de produção de um funcionário industrial, entre outros. Os indivíduos compreendidos como abaixo da margem padrão são os precários: eles representam um risco de contágio e subversão da ordem normativa da sociedade.

Desta forma, bailarinos são analisados pelo valor atribuído a eles por sua criatividade, habilidade, flexibilidade, de acordo com a(s) técnica(s) praticada(s) (Martin, 2012). Sendo assim, o capital corporal pode ser relacionado ao termo derivativo de Martin (2012) para compreender que o valor atribuído a um estilo de dança implica no valor que se atribui ao capital corporal do bailarino, estabelecendo o que pode ser chamado de capital corporal derivativo.

CMDPA: o subcampo de grande produção em dança de Porto Alegre

A CMDPA iniciou suas atividades em 2014 como um projeto piloto. Em janeiro de 2017, a lei que a regulamenta foi aprovada, tornando-a uma companhia oficialmente de ordem pública, sob a responsabilidade do município de Porto Alegre. O projeto aprovado reuniu a Secretaria da Educação e a da Cultura para desenvolverem projetos de formação de bailarinos em escolas de ensino fundamental públicas. A partir desta união, além da Companhia Municipal, eram mantidas também a Companhia Jovem de Dança e as Escolas Preparatórias de Dança.

A partir de 2019, os contratos dos bailarinos não foram mais renovados, porém alguns bailarinos mantiveram-se em atividade para que a companhia pudesse cumprir compromissos de agenda assumidos antes da mudança contratual proposta pela nova gestão da prefeitura. Apesar da interrupção de suas atividades em 2020, segundo Airton Tomazzoni, diretor e idealizador da companhia, coordenador de dança da Secretaria



Municipal da Cultura (SMC), a CMDPA não está extinta, uma vez que a lei que a regulamenta foi sancionada e que há previsão de orçamento para suas atividades (Tomazzoni, 2020).

Em sua primeira formação, a companhia contava com bailarinos de danças urbanas, balé clássico, dança contemporânea, danças de salão, *jazz*, *stiletto* e flamenco. Durante sua existência, a CMDPA trabalhou com coreógrafos de dança contemporânea, danças de salão e danças urbanas, demonstrando um interesse por diversidade também na composição coreográfica.

Para Tomazzoni, a heterogeneidade é reflexo da diversidade de Porto Alegre. Sendo assim, a heterogeneidade foi a escolha para valorizar a diversidade de danças presente na cidade de Porto Alegre.

Apesar da heterogeneidade de formação, as técnicas oferecidas aos bailarinos como treinamento entre os anos de 2017 e 2018 foram, principalmente, o balé clássico e a dança contemporânea. Em 2015, os bailarinos tiveram aulas de danças urbanas com Driko Oliveira, um dos bailarinos que também contribuiu como coreógrafo para o espetáculo *Adágio* (2015). Segundo Airton Tomazzoni, a companhia possuía um perfil de dança contemporânea com traços de danças urbanas devido à força deste estilo tanto no corpo de alguns bailarinos, quanto a partir de composições como a coreografia “*Ilação*” de Driko Oliveira (2015) e “*Pedra Verde – Muiraquitã*”, de Gustavo Silva (2018).

Analisando as produções da CMDPA, percebe-se a preferência por trabalhos da técnica contemporânea de dança, estilo esse que compõe grande parte dos grupos profissionais de dança no país segundo Dantas (2007) e Navas (1999). Isso pode indicar o por quê da preferência por aulas de balé, dança contemporânea e composição e expressão, ao invés de danças brasileiras como samba, a prática da capoeira, entre outros: para tornar a companhia com perfil adequado à inserção do mercado da dança existente até 2016, com sistemas de fomento que priorizavam recursos para grupos de técnica contemporânea e com aspectos híbridos.

Neste ambiente, em que as composições de dança contemporânea eram maioria, bailarinos de flamenco, danças urbanas e folclore nordestino desenvolveram diferentes processos de hibridação, de acordo com suas escolhas estéticas e políticas.

Familiaridade ou Estraneidade

Analisando os processos de criação e ensaios na CMDPA, percebi que a adaptação dos bailarinos estudados diferenciavam-se de acordo com sua formação e escolhas estéticas.

Para o piauiense Kléo di Santys¹³, a adaptação foi de familiaridade devido ao fato do bailarino já estar acostumado com produções em companhias de dança. Enquanto no Balé Folclórico de Teresina (BFT), Kléo di Santys teve contato com o trabalho voltado para o folclore com elementos de atualização, no Balé da Cidade de Teresina (BCT) entrou em contato com a dança contemporânea, buscando elementos estéticos do folclore.

Para Kléo, sua formação de bailarino só completou-se após esta experiência de seis anos no BCT, onde atuou com diferentes coreógrafos e entrou em contato com outra forma de pensar e criar na dança (Santys apud Soares, 2018).

Por sua vez, o bailarino Driko Oliveira¹⁴ adaptou-se ainda mais facilmente à demanda criativa da companhia, tanto devido ao seu estilo de dança com características em comum com a dança contemporânea, quanto por sua familiaridade com os processos de improvisação.




Figura 4 – Driko Oliveira no espetáculo Solos em Boa Cia. Foto: Natália Utz.

Segundo Martin (1998), o caráter de apropriações característico das danças *hip hop* e afins explica a afinidade entre a técnica das danças urbanas e a dança contempo-

¹³Kléo di Santys começou sua carreira aos 15 anos de idade no BFT. Ao ingressar no BFT, ele passou a praticar todas as danças as quais pode ter acesso. Ao mesmo tempo, no espetáculo *Piauiês* (1998), Kléo di Santys teve contato com as danças do Reisado, Pagode de Amarante, Cavalo Piancó, Tambor de Crioula, Côco, Baião Sapateado e Bumba Meu Boi. Ao deixar o BFT três anos depois, Kléo di Santys passou a coreografar e dançar em várias bandas de Forró, as quais apresentavam-se principalmente durante o carnaval e período junino até ingressar no Balé da Cidade de Teresina (BCT). Kléo di Santys também participou do Grupo Coisa de Nego, onde entrou em contato com a cultura afro-brasileira por meio da música e da dança. Em paralelo ao trabalho no BCT, Kléo di Santys criou o grupo Só homens Cia. de Dança, em que desenvolveu a dança contemporânea. Em sua busca por múltiplas experiências corporais, nesta época, Kléo di Santys passou a praticar danças como o *hip hop* e o *stiletto*, além de dança do ventre.

¹⁴Driko Oliveira iniciou a prática de danças urbanas na periferia de Porto Alegre em projetos sociais, e mais tarde foi bolsista em escolas de dança particulares. Viajou para Argentina para participar de um concurso internacional, onde alcançou o primeiro lugar. A partir de então, passou a vencer vários festivais e participar como bailarino em composições de Ivan Motta, até ingressar na CMDPA em 2014.



rânea, na medida em que a primeira apropriou-se de elementos da segunda, tanto quanto da capoeira, de elementos orientais e de tudo que fosse do interesse da juventude dos dias atuais (Chultz, 2016). Por sua vez, Driko Oliveira afirma que o que torna a dança urbana “contemporânea” é a ação do artista que a pratica (Oliveira apud Soares, 2018).

A partir dessa proposição, percebi um aspecto de sua visão de mundo corroborando com Akram Khan, ao identificar o bailarino como o responsável por dar o sentido contemporâneo de uma prática de estilo clássico. Desta forma, e devido ao capital corporal das danças urbanas ser valorizado na companhia, Driko Oliveira adaptou-se facilmente ao trabalho criativo da CMDPA. A percepção de familiaridade durante os processos de improvisação conferiu-lhe maior segurança e liberdade de composição em seu estilo.

As adaptações dos bailarinos de flamenco analisados foram diferentes. Ambos perceberam-se em estraneidade, tanto em relação à corporeidade dos demais bailarinos quanto em relação aos processos coreográficos e suas técnicas específicas, quase sempre relacionadas ao balé clássico, à dança contemporânea e às danças urbanas.

Na CMDPA, o valor derivativo do flamenco era inferior em relação às danças urbanas¹⁵. Além disso, o exotismo do flamenco alude ao orientalismo, enquanto as danças urbanas têm origem ocidental e possuem influência da dança contemporânea, tornando esses dois estilos próximos em alguns aspectos.

Devido a isso, o virtuosismo exótico dos bailarinos Paula Finn e Fernando Queiroz foi percebido como estraneidade ao ingressarem na CMDPA. Em 2018, ano em que minha tese foi publicada, o virtuosismo exótico de Paula Finn¹⁶ ainda sobressaía ao discurso corporal de cada trabalho, atuando como um dissenso: “[...] um processo de dissociação: uma ruptura na relação entre senso e sentido, entre o que é visto e o que é pensado, e entre o que é pensamento e o que é sentido (Ranciére, 2010, p.143)¹⁷.

¹⁵ A CMDPA realizou dois trabalhos de Danças urbanas: a coreografia *Ilação*, (2015) de Driko Oliveira, e o espetáculo *Pedra Verde Muiraquitã*, (2018) de Gustavo Silva.

¹⁶ Paula Finn realizou sua formação em flamenco na escola Cadica Danças e Ritmos em Porto Alegre, a partir do ano de 2001, e a partir de 2007, também com Silvia Canarim. Em 2009, Paula Finn ingressou no Curso de Graduação em Dança da UFRGS, e passou a ter contato com técnicas contemporâneas, expressão corporal, o que lhe proporcionou maior compreensão sobre o corpo e a prática responsável da dança. Em 2014, ano de sua graduação, ingressou no Grupo Experimental de Dança (GED). No projeto, teve oportunidade de ter três horas de aulas de dança por dia com mestres importantes de Porto Alegre. Paula Finn identifica o GED como responsável por seu aprimoramento artístico na dança. Em 2016, Paula Finn estava com o espetáculo “Hiato” (2016) em exibição, que viria a garantir-lhe o título de melhor bailarina no prêmio de Açorianos de dança ainda naquele ano. Além disso, havia recebido grande destaque por sua atuação no espetáculo “Como montar um baile” (2012), de Silvia Canarim.

¹⁷ *What comes to pass is a process of dissociation: a rupture in the relationship between sense and sense, between what is seen and what is thought, and between what is thought and what is felt. What comes to pass is a rupture in the specific configuration that allows us to stay in ‘our’ assigned places in a given state of things* (trad. livre).

Já Fernando Queiroz¹⁸ havia ingressado na CMDPA em 2014 e, após sua adaptação inicial, praticou dança contemporânea, acrobacias de solo, trapézio, *pole dance*, *yoga* e capoeira. A partir deste amplo treinamento, Fernando foi um dos bailarinos mais solicitados não só na própria CMDPA, como também em diferentes companhias da grande Porto Alegre. Fernando Queiroz anfíbio tornou-se um bailarino com alto capital corporal, treinado para adaptar-se a diferentes propostas coreográficas, um anfíbio de corpo contratado¹⁹, apto a adaptar-se a diferentes propostas coreográficas.

Segundo Foster, o corpo contratado “obscurece a oportunidade, aberta a nós, ao longo deste século, de apreender o corpo como múltiplo, mutável e capaz, literalmente, de ser transformado em muitos corpos expressivos diferentes” (Foster, 1997, p. 256).

No entanto, se por um lado Fernando preparou seu corpo para a demanda criativa do subcampo de produção em dança, por outro, sua formação conferiu-lhe uma maior versatilidade por meio da possibilidade de inserção do virtuosismo exótico do flamenco, ou como movimento, ou como habilidade, refutando assim, a ideia de um corpo homogêneo de Foster.



Figura 5 – Ensaio de solo de Fernando Queiroz em Brazil Beijo.
Foto: Cíntia Bracht


Processos de hibridação

A partir de suas adaptações de familiaridade e estraneidade, os bailarinos anfíbios desenvolveram diferentes estratégias de hibridação que se determinaram a partir de suas escolhas estéticas e políticas.

Ao vir para o Rio Grande do Sul, Kléo di Santys apropriou-se do *stiletto*, o qual se tornou um virtuosismo exótico muito marcante em seu corpo. Desta forma, ainda que

¹⁸ O bailarino Fernando Queiroz é um jovem artista que havia ingressado na CMDPA em 2014, como bolsista, com apenas 17 anos de idade. Sua formação em flamenco iniciou-se em 2007 na escola *Del Puerto* em Porto Alegre. Após cinco anos de prática, ele buscou aproximar-se também de outros estilos, como danças de salão, balé, *jazz*, danças urbanas, dança contemporânea e sapateado americano.

¹⁹ Utilizei como referência para esta tradução o texto publicado pela ANDA (2014), contendo a palestra de Foster refletindo o conceito *Hired bodies* (1986), em que estou me baseando. No texto da ANDA, o conceito é traduzido como “corpo por contrato” ao invés de “corpo de aluguel”.



estivesse habituado ao trabalho em companhias de dança, o virtuosismo exótico do *stiletto* o levou a um novo estado larval como bailarino anfíbio, obrigando-o a explorar novas formas de composição por improvisação que não tornassem seus movimentos marcados pelo exotismo.

Em seu processo de hibridação, Kléo passou a buscar um corpo disponível e transitório. Transitório porque sua pesquisa de movimento em 2018 direcionava-se para o enraizamento e a questão dos escravos africanos²⁰, porém, segundo Kléo di Santys, ele pode ser o que quiser e o que o trabalho necessitar que ele seja.

Ele descreve essa habilidade ao falar do solo no qual estava trabalhando no momento: “[...] eu não preciso de muita coisa, só dançar. Não preciso de uma ponta esticada para dizer que é dança, não preciso de dez piruetas para dizer que é dança” (Santys apud Soares, 2018). Para ele, a dança não está, necessariamente, ligada ao virtuosismo de referência ocidental. Existem outras formas de ser virtuoso na dança fora dos padrões ocidentais.

Em minha busca por tentar decifrá-lo e interpretá-lo, eu insisti e pedi que ele identificasse suas referências mais fortes. “Folclore e contemporâneo”, ele respondeu. Segundo uma das entrevistas realizadas por De Páscoa (2012):

No espetáculo “A Dança do Calango”, o BFT utiliza movimentos de um lagarto típico da região da caatinga e do semiárido nordestino, conhecido como “calango”, para narrar a saga rural sertaneja piauiense. Uma das principais características desse réptil seria sua capacidade de sobrevivência em meio tão hostil. Assim, nesse espetáculo, o BFT tematiza o modo de vida e a cotidianidade do nordestino sertanejo por meio de narrativas coreográficas em que o grupo mostra a luta dessas populações pela sobrevivência em meio à terra seca de forma comparativa aos hábitos do lagarto (De Páscoa, 2012, p.249).

Esta vivência de homem-bicho foi o que o ajudou a encontrar o caminho de movimento necessário para as adaptações à demanda criativa da companhia. Para Kléo di Santys, o homem-bicho-calango está em sua corporeidade como possibilidade de movimento e como forma de devir. Porém, não se podem definir as referências de sua corporeidade apenas a partir do enraizamento do folclore nordestino e da imagem do calango. Em seu corpo, existe a sensualidade masculina do “latino quente” do forró, da bachata ao *zouk*. A espetacularidade divertida da *drag queen*. A sensualidade feminina do *stiletto*. Por isso, a impossibilidade de interpretá-lo. Quando ele acessa essas referências todas ao dançar, ele diz “entrar em transe”, perdendo a consciência do aqui e agora, perdendo qualquer consciência que não seja a de seu corpo no espaço-tempo.

²⁰ Kléo di Santys relatou estar trabalhando em uma composição com base no documentário “Quanto vale ou É por kilo (Sérgio Bianchi, 2005)” sobre a questão racial negra.




Figura 6 – Kléo di Santys em Caverna. Fotografia: César Lopes

O transe de Kléo di Santys pode estar ligado à ancestralidade africana, à religiosidade e à fé do nordestino. Para além do sentido cinestésico, o transe de Kléo di Santys está ligado a um autoafetar-se, a autoafecção como o “concernir-se-a-si-mesmo, vínculo interno entre atemático estar-a-fim-de-si, e a igualmente atemática consciência-de-si, condição de possibilidade de todo o qualquer comportamento, pois abre o âmbito de todo e qualquer objeto” (Arenhart, 2004, p. 491)²¹. É por meio do sentido cinestésico que ele ativa a autoafecção em seu transe. E é por meio desse transe que ele produz um estado latente de presença.

Para Gumbrecht, vivemos hoje em uma cultura que necessita a interpretação de tudo, como se tudo precisasse ter um significado apreensível. Segundo Gumbrecht, tal busca reproduz o pensamento cartesiano de separação corpo-mente. Uma vez buscando a interpretação, o sentido de presença se perde. Gumbrecht defende, ao invés da interpretação, a contemplação da produção da presença, em que produção refere-se a “trazer para diante”. Por sua vez, a presença refere-se a “relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13).

Desta forma, não é possível definir o anfíbio Kléo di Santys a partir de seu sentido, forma, estilo, e sim por meio de sua presença sempre em devir. Assim, a presença em devir foi sua estratégia de hibridação para adaptar-se à demanda criativa da CMDPA.

²¹ A reflexão de Arenhart refere-se à teoria fenomenológica de consciência de si imediata de Heidegger.



Driko Oliveira descreveu o processo de apropriação da técnica da dança contemporânea e de sua aplicação nas dinâmicas de improvisação. Descreveu-me os momentos em que conseguiu sair de sua técnica de danças urbanas durante os exercícios de improvisação de Eva Schul. Ele percebeu o quanto as aulas e ensaios interferiram em sua corporeidade de modo a apresentar uma metamorfose, realizando movimentos conhecidos, porém, com qualidades diferentes (Oliveira apud Soares, 2018).

Sua pesquisa de movimento foi um processo prático, no qual a combinação de elementos de diferentes danças aliada a noções importantes como “cena”, “qualidade de movimento”, o fizeram expandir seu repertório ao ponto em que ele não se reconhecesse mais como um *B boy*, mas usou o termo mais abrangente de “dançarino”. Em seu caminho de criação de si mesmo por tal pesquisa de movimento, o bailarino combinou sua experiência vivida e também sua visão de mundo, as quais o direcionaram para suas escolhas artísticas.

Já os bailarinos de flamenco, ao perceberem-se em estraneidade, desenvolveram estratégias com foco no virtuosismo exótico do flamenco, sendo que Paula Finn escolheu o dissenso, enquanto Fernando Queiroz optou por atuar em consenso com as composições.

Em 2018, Paula Finn havia ingressado recentemente na CMDPA. Em seus processos de composição por improvisação, ainda que transformasse seus movimentos do flamenco, a escolha do exotismo era sempre visível em suas habilidades técnicas. Antes de ingressar na CMDPA, Paula Finn teve contato com a dança contemporânea, principalmente durante sua graduação em dança na UFRGS. A partir de então, aprendeu outras técnicas que lhe garantiram agregar habilidades sem que ela precisasse negociar com a alteridade de sua dança. Na CMDPA, pela primeira vez, ela sentiu que seu corpo preserva muitas características exóticas, as quais entravam em conflito com as produções da CMDPA.

Para Weber (2011), os trabalhos no subcampo de produção restrita garantem a liberdade e descompromisso com o grande público, possibilitando ao bailarino também a liberdade de criar e gerenciar sua obra, ainda que em colaboração com outros artistas. Uma vez inserida no subcampo da grande produção em dança o qual a CMDPA estava inserida, o compromisso com o grande público exigiu da bailarina adaptações e a realização de escolhas artísticas, as quais desafiaram o virtuosismo exótico característico de sua técnica exógena.

Ranciére refere-se à arte como política, sendo o artista o ser político. Ao romper com a ordem normativa da cidade, com hábitos, clichês e comportamentos, o artista subverte a ordem instaurando um “regime estético de dissenso”, ou seja, afastando-se

da ordem consensual. Por sua vez, o consenso refere-se a: “[...] um acordo entre senso e sentido, em outras palavras, entre um modo de apresentação sensorial e um regime de significado (Rancière, 2010, p.144)²².

Relacionando o consenso e o dissenso desenvolvido por Rancière (2010), como analisado em um macrocosmo como a cidade, pode-se utilizar a mesma lógica para analisar um microcosmo como a comunidade da CMDPA. Nesta analogia, o consenso pode ser relacionado à valorização de um capital corporal amplo e homogêneo, o qual potencializa o bailarino a desenvolver diferentes habilidades criativas a serviço de um discurso corporal coreográfico, porém, excluindo singularidades como o exotismo. Por sua vez, o dissenso relaciona-se à quebra desta norma e à possibilidade de utilização da alteridade na dança como singularidade e não como habilidade.




Figura 7 – Paula Finn em Hiato. Fotografia de: Adriana Marchiori

Em 2018, Paula Finn não era um anfíbio em fase de mutação, pois ela já era reconhecida tanto no subcampo restrito do flamenco, quanto no subcampo da produção em dança de Porto Alegre. Porém, para adaptar-se aos trabalhos desenvolvidos na CMDPA, concluí que seria necessário mutar ainda mais, abandonando suas características exóticas. Seria preciso escolher entre ser um anfíbio atuando em consenso ou um anfíbio atuante em dissenso.

Por sua vez, ao optar por desenvolver diferentes habilidades na dança, Fernando

²² *Consensus means far more than simply a new way of governing that, in order to avoid conflicts, appeals to expertise, arbitration and the agreement of the respective parts of a population. Instead, consensus is an agreement between sense and sense, in other words between a mode of sensory presentation and a regime of meaning. Consensus, as a mode of government, says: it is perfectly fine for people to have different interests, values and aspirations, nevertheless there is one unique reality to which everything must be related, a reality that is experienceable as a sense datum and which has only one possible signification (Trad. livre).*



Queiroz evitou o exotismo do flamenco transformando sua técnica em potência para criar em consenso, adaptando seu corpo ao capital corporal valorizado na companhia.

Conclusões em mutação

Compreender a hibridação na dança é compreender o bailarino como agente determinante das inovações na dança. No entanto, é preciso considerar que tais inovações são influenciadas pelo contexto em que o bailarino desenvolve suas experimentações. Como propõe Weber (2011), uma vez inserido no subcampo de produção restrita, há uma maior liberdade de criação, a ousadia do uso do exotismo e do novo são valorizados. O mesmo não acontece no subcampo de produção em dança, em que as exigências de mercado e a sujeição às proposições dos coreógrafos impõe à bailarina e bailarino certas restrições na composição.

Entretanto, a dança, além de expressão artística e política, é também uma profissão. Uma vez inseridos em uma companhia que atuava no subcampo da grande produção em dança, os bailarinos da CMDPA desfrutaram de períodos de estabilidade em troca de seu trabalho criativo. Para tanto, foi preciso que desenvolvessem estratégias de adaptação às exigências da “economia criativa” da companhia. Adequado à perspectiva pós-colonial e ao conceito de bailarino anfíbio, o termo “corpo contratado” é útil para elucidar as demandas de mercado às quais os bailarinos profissionais estão sujeitos, e a capacidade de mutação sagaz dos corpos dançantes de formação exógena dos bailarinos anfíbios.

Durante sua atuação, a CMDPA consagrou a cidade como polo de produções culturais inovadoras, valorizando a dança como arte, conhecimento e possibilidade de profissão para coreógrafos, bailarinos, diretores, figurinistas, técnicos e produtores. Ela impulsionou a economia da cultura local, gerando renda e empregos, além de promover acesso à arte como consumo e como prática. Assim, sinalizou a dança como oportunidade de carreira profissional na cidade de Porto Alegre, antes só possível devido à garra individual dos artistas independentes.

No ano de 2020, a pandemia do COVID-19 somou-se aos fortes ventos contrários ao desenvolvimento cultural, impedindo a companhia de realizar suas atividades.

O estudo com os bailarinos anfíbios na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre elucidou a hibridação como resistência, ao identificar a tarefa árdua e corajosa dos bailarinos de danças mundializadas em adaptarem-se à demanda criativa de uma companhia pública, tornando-se anfíbios para habitarem um novo e desafiante território.

A hibridação como resistência evidencia-se nos processos de hibridação dos bailarinos com formação em danças mundializadas, e comprova que é possível pertencer ao subcampo da grande produção em dança, ainda que sejam necessárias adaptações. Da mesma forma, o capital corporal das danças mundializadas mostrou-se como potência de composição não só como virtuosismo exótico, mas também como conhecimento criativo e sensorial para o bailarino aprimorar suas habilidades de intérprete criador na dança.



Referências

ARENHART, Lívio Osvaldo. **Ser-no-mundo e consciência-de-si**. EDIPUCRS, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

COOLS, Guy. **Body language**. Londres: Saatchi Gallery, 2008.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. **Coreografando em larga escala: corpo social, corpo dançante**. 2016. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 187f.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE**, n. 13/14, p. 13-18, 2007.

_____, Mônica. Concepções de corpos dançantes na coreografia contemporânea na perspectiva de bailarinos-criadores. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009. _____, Mônica. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea**. In: *Do Corpo: Ciências e Artes*. Caxias do Sul: v.1, n.1, jul./dez. 2011.

_____, Mônica. DA SILVA, Suzane W. **Narratives of dancers: somatic and artistic practices of canadian and a brazilian dancer**. In: *Journal of Dance and Somatic Practices*. 6:1, p. 29-46. 2014.

DE PÁSCOA, Janete. Sentidos de identidades culturais produzidos na recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina. In: **Em Questão**, v. 18, n. 2, 2012.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. **Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais**. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2014.

DILLS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001. p. 128-135.

DOX, Donnalee. Dancing around orientalism. **The Drama Review**, v. 50, n. 4, p. 52-71, 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOSTER, Susan Leigh. **Dancing bodies**. Meaning in motion: New cultural studies of dance, p. 235-258, 1997.

_____, Susan Leigh. Coreografias por contrato. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 2, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

KARAYANNI, Stavros Stavrou . **Dancing fear and desire: Race, sexuality , and imperial politics in Middle Eastern dance**. Wilfrid Laurier Univ . Press , 2006 .

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. **Lições de dança**, v. 2, p. 27-40, 2000.

MAIRA, Sunaina. Belly dancing: Arab-face, Orientalist feminism, and US empire. **American Quarterly**, v. 60, n. 2, p. 317-345, 2008.

MARTIN, Randy. **Critical moves: Dance studies in theory and politics**. Duke University Press, 1998.


_____, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. **TDR/The Drama Review**, v. 56, n. 4, p. 62-77, 2012.

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

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. Editora Hucitec, 1999.

RANCIÈRE, Jacques; CORCORAN, Steve. **Dissensus**. London. Continuum, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.



SAVIGLIANO, Marta. Worlding Dance and dancing out there in the world. In: Worlding dance. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, p. 163-190.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: Orientalism—Exoticism—Self-Exoticism. **Dance Research Journal**, v. 35, n. 1, p. 13-37, 2003.

_____. **Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy**. Mazda Publishers, 2005.

SOARES, Andréa C. M. Raq sel Jaci/Dança de Jaci: Híbridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

_____, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Rascunhos—Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35487>> Acesso em: 19 de março de 2018.

_____, Andréa C.M.; DANTAS, Mônica F. Do discurso democrático aos procedimentos coreográficos: a presença das danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre e sua implicação no processo de composição de Água Viva (2015) de Eva Schul. *Revista da Fundarte*, v 35 n 35, p. 30-52, 2018.

_____, Andréa Cristiane Moraes. Bailarinos anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de híbridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. 2018.

TOMAZZONI, Airton. Atualizações sobre a Companhia Municipal em 2020. Mensagem recebida por e-mail dia 22 de dezembro de 2020.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Cena**, n. 9., p. 2-22, 2011.


_____, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Encontros interculturais, híbridações e pós-modernidade. **REU-Revista de Estudos Universitários**, v. 36, n. 1, 2010.



Para citar este artigo

MORAES, Andréa. Híbridões em dança: da inspiração antropofágica a bailarinos anfíbios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 14. p. 253-277.



DO PROJETO DAR CARNE À MEMÓRIA AO ARQUIVO CARNE DIGITAL: Sobre corpos e avatares dançantes

Mônica Fagundes Dantas¹

Alyne Rehm²

Daniel Silva Aires³

Fellipe dos Santos Resende⁴

Thais Coelho da Silva⁵

Verônica Prokopp⁶

¹ Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Letras (PPGLET/UFRGS), Bacharel em Letras (UFRGS) e graduanda em Dança (UFRGS). Bailarina-pesquisadora e instrutora de Hatha Yoga.

³ Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), artista visual e performer.

⁴ Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), performer e bailarino, fisioterapeuta.

⁵ Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Estudos Culturais (PPGEDU/UFRGS), Graduada em Educação Física (UFPEL). Bailarina e professora.

⁶ Doutoranda em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH/UFRGS), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

Neste ensaio, discorreremos sobre a trajetória e os desdobramentos de uma pesquisa que vem buscando sistematizar e, ao mesmo tempo, celebrar repertórios da dança contemporânea, tendo como objeto a poética de Eva Schul. Na fase atual, a pesquisa propõe a elaboração de um arquivo digital em dança denominado *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Em 2021 Eva Schul completará 73 anos de vida e 58 de trabalho com dança, nos quais se destacam o pioneirismo no ensino da dança contemporânea, a criação de mais de 100 coreografias, a disseminação de procedimentos de criação embasados em improvisação e ações coletivas, a formação de artistas de projeção nacional e internacional, o pioneirismo no ensino da dança na universidade, a atuação em gestão e constituição de ambientes para a prática da dança e das artes (como o *Espaço Mudança* e o *Coda, centro de terapia corporal e dança*) e a criação e manutenção da *Ânima Cia. de Dança*, já com 27 anos de existência (Dantas, 2019). Temos como propósito desses projetos dar a conhecer e tornar acessível em ambiente digital a obra e a trajetória de Eva Schul, situando-a no contexto da produção brasileira e internacional, e propiciando uma reflexão crítica sobre os aspectos poético-criativos e pedagógicos de seu trabalho.

Nesta escrita, aliamos a descrição de ações e procedimentos às reflexões sobre dança, corpo e memória inspiradas nos trabalhos de Maurice Merleau-Ponty, em particular na *Fenomenologia da Percepção* (1994)⁷. Como ressaltam Berthoz e Andrieu (2010), a obra de Merleau-Ponty e as noções de esquema corporal, imagem do corpo, consciência do corpo, carne, intersubjetividade e percepção que dela se projetam são, ainda hoje, referência seminal na constituição dos campos de pesquisa em áreas como a filosofia do corpo, a fisiologia da percepção e da ação e a psicologia do desenvolvimento e da modelização *in vivo* dos gestos.

Nossas reflexões são certamente incompletas e provisórias, soando talvez mais como um modesto diálogo dançado⁸ com Maurice Merleau-Ponty que toma a forma de ensaio. Assim, nos movemos, como propõe Paviani (2009, p. 3) “[...] entre o ensaio necessário e o ensaio possível”, cientes de que essa distância “[...] depende do jogo das contingências e da criatividade dos autores”.

⁷ Primeira edição francesa em 1945, primeira edição brasileira em 1971.

⁸ Palestra apresentada por Mônica Fagundes Dantas no Colóquio Teatro Filosofia - Módulo I, promoção Departamento de Arte Dramática/Instituto de Artes/UFRGS, 2017.

“Eu te conheço na minha pele.”
(Lispector, 2020, p. 297)

Tudo recomeçou em 2008, quando Mônica Dantas (a dançarina) convidou Eva Schul (a coreógrafa) para juntas criarem um trabalho a ser apresentado na *Mostra Movimento e Palavra*⁹, realizada na extinta Sala 209, ligada ao projeto *Usina das Artes*. Eva Schul propôs o solo *Tatuagens*, que teria como tema as memórias impressas no corpo da dançarina. Tais memórias incluíam os quinze anos de trabalho de Mônica Dantas com Eva Schul na *Ânima Cia. de Dança*. Logo após os primeiros ensaios, o solo se transformou num duo, que levava à cena a bailarina e a coreógrafa.

Tatuagens reacendeu a reflexão sobre o corpo dançante como campo de presença (Dantas, 2020), inspirada na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (1994). O filósofo se refere à presença corporal como aquilo que unifica sujeito e objeto: pela presença corporal, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma só estrutura. A presença corporal unifica também passado, presente e futuro. A dançarina é então um campo de presença, no qual um futuro e um passado se interpõem no presente. Isso porque a dançarina guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; o presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, tornando-o aparência e potência para realizar movimentos; e esboça o futuro, pois os movimentos que ela executará já se anunciam na sua postura. O corpo dançante é visto também como corpo-memória. O corpo dançante habita o espaço e o tempo, pois o corpo que dança não se contenta “[...] em submeter o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, retoma-os na sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas” (Merleau-Ponty, 1994, p. 149). Ao ativar e refinar sua dança, a dançarina aguça também sua sensibilidade e sua emotividade e estimula seu imaginário ativando diferentes estruturas locomotoras correlacionadas a padrões tônicos. Desse modo, ela pode visitar os diferentes estados de corpo e instituir uma memória corporal que está sempre atualizando sensações, atitudes, gestos e emoções.

⁹ Concebida por Eduardo Severino e Luciano Tavares. A mostra era realizada na extinta Sala 209, ligada ao projeto Usina das Artes da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.



Figura 1 - *Tatuagens* (2008) - Mônica Dantas e Eva Schul. Fotografia: Sofia Schul

Tatuagens foi também o ponto de partida para a elaboração do projeto *Dar Carne à Memória*. Contemplado com o extinto Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2009 e realizado em 2010 em parceria com a *Ânima Cia. de Dança*, o projeto teve por objetivo tornar disponível uma parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de nove coreografias de Eva Schul concebidas entre 1977 e 2001.

Dar carne à memória

A escolha pelo repertório de uma coreógrafa (Eva Schul) se deu por diferentes motivos. Quando nos referimos a repertório, compreendemos não somente as obras criadas por uma coreógrafa, mas também os procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos, ou seja, a poética, que sustenta os processos de realização dessas obras e que se multiplica e se potencializa em cada pessoa que participa de um ou de todos os momentos desses processos.



Figura 2 - *Um Berro Gaúcho* (2010) - Fotografia: Marina Camargo

Organizado em três eixos sustentados pela noção de ação poética, o projeto *Dar Carne à Memória* resultou em três produções diferentes: um espetáculo composto por coreografias de grupo, um espetáculo composto por coreografias solos e a documentação escrita e videográfica desses espetáculos.

Dar Carne à Memória I compreendeu a recriação de obras coreográficas de três períodos distintos: *Um Berro Gaúcho* (1977), *Hall of Mirrors* (1986) e *Catch ou como segurar um instante* (2002). O elenco foi formado por quatro bailarinos e oito bailarinas, com idades entre 19 e 25 anos, muitos dos quais nunca haviam trabalhado com Eva Schul. Assim, por meio da incorporação desse patrimônio técnico e poético, buscamos colaborar no aperfeiçoamento de artistas de dança em Porto Alegre ao mesmo tempo em que nos propusemos a experimentar e refletir sobre a recriação dessas obras em corporeidades tão distintas daquelas dos anos 1970 e 1980.



Figura 3 - Hall of Mirrors (2010) - Fotografia: Marina Camargo

Dar Carne à Memória II foi composto a partir da recriação de solos e duos por intérpretes-criadores que participaram da elaboração dessas obras como integrantes da *Ânima Cia. de Dança*. Tivemos, então: Luciana Paludo¹⁰, em *Solitude* (1989); Cibele Sastre, em *O fio partido* (1993); Eduardo Severino, em *Ser Animal* (1993); Mônica Dantas, em *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa, em *Do branco* (1994); Luciano Tavares e Viviane Lencina, em *De um a cinco* (2001). A metodologia de recriação dessas obras foi desenvolvida pelos próprios intérpretes-criadores que, utilizando os recursos que achassem mais convenientes (vídeo, conversas com a coreógrafa e com seus pares, intervenções ou não da coreógrafa) revisitaram suas coreografias. Em outras palavras, não

¹⁰ Luciana Paludo não integrou a *Ânima Cia. de Dança*, mas foi aluna de Eva Schul no Curso Superior de Dança em Curitiba, onde participou da criação de *Solitude*.

havia compromisso com uma fidedignidade à obra original, ela poderia somente servir de referência para um novo trabalho composicional; mas, se o artista preferisse, a obra poderia ser reconstruída da forma mais próxima a sua matriz original.



Figura 4 - Caixa de Ilusões (2010) Mônica Dantas - Fotografia: Licia Arosteguy

Em todo o projeto *Dar carne à memória*, as ações poéticas foram os caminhos utilizados para tentar recriar alguns dos traços de instauração das obras coreográficas de décadas anteriores (Dantas, 2012). Procedimentos e resultados parciais do projeto estão documentados em Dantas (2012a; 2012b), Dantas e Silveira (2018) e Dantas e Silva (s.d.). Os espetáculos foram amplamente divulgados na mídia e foram apresentados em temporadas em teatros municipais de Porto Alegre no Festival Internacional de Artes Cênicas *Porto Alegre em Cena*, e receberam o Prêmio Açorianos de Dança 2010 nas categorias Produção, Espetáculo e Coreografia. Estima-se que 1.400 pessoas participaram dos eventos que constituíram o projeto.

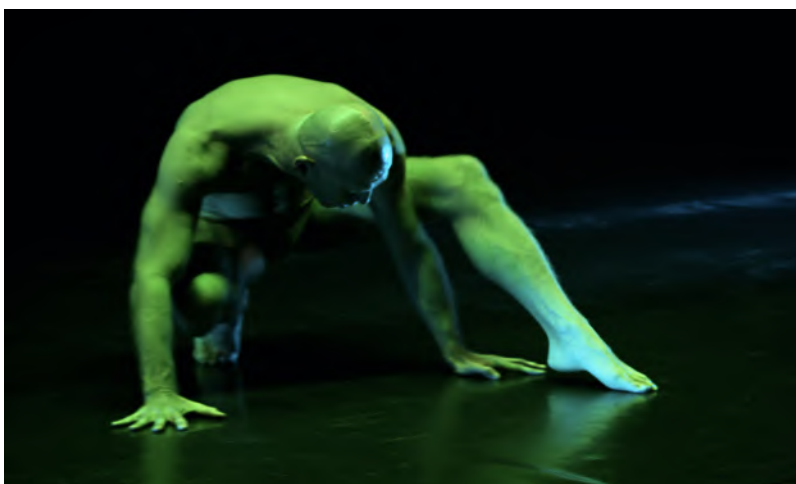


Figura 5 - Ser Animal (2010) Eduardo Severino - Fotografia: Licia Arosteguy

Desejar se lembrar não é um ato inocente, como destaca Bernard (2001). Trata-se, antes de tudo, de submeter nossas experiências passadas ao poder de seleção, de reorganização, de transformação e, em consequência, ao poder de embelezamento ou de depreciação que reconstrói e forja um passado à sua imagem. Mas é também crer e fazer crer que essas experiências passadas existem por elas mesmas, que há uma realidade em si dos fatos assim conservados digna de ser lembrada e reconhecida. Para Bernard (2001), o desejo não somente predetermina a lembrança evocada, mas lhe confere uma materialidade que ele pretende corroborar, garantir e confirmar através do discurso que narra essa lembrança. Para o autor, é o discurso que chancela a memória. Nas suas palavras: “A memória é o produto e a invenção da encenação linguística operada por nosso desejo e por nosso imaginário...” (p. 218).

Assim, desejar se lembrar de uma dança é, com efeito, reduzi-la, a priori, não somente ao fluxo de imagens fugazes e evanescentes que supostamente devem ser lembradas, reconhecidas e enunciadas através de um discurso, mas também é fixá-la através desse discurso. Como ressalta Bernard (2001), tanto quem deseja se lembrar de um evento coreográfico quanto quem tenta reproduzi-lo está condenado a tentar ressuscitá-lo em um tempo necessariamente outro, não somente pelas mudanças das condições históricas, mas também e sobretudo pela transformação da corporeidade que o gera, o reinventa, o apreende e o enuncia.

Não propusemos um projeto sobre memória da dança ancorado na ideia de preservar, fixar ou proteger as obras coreográficas da deterioração ou da transformação. Ao contrário, nosso desejo de memória nos levou a pensarmos em ações artísticas que pudessem revisitar, reler, indagar, recriar e reescrever essas danças, celebrando, assim, um conjunto de propostas coreográficas significativas para a afirmação da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil.



Figura 6 - De um a cinco (2010) - Luciano Tavares e Viviane Lencina. Fotografia: Licia Arosteguy

Nesse projeto, portanto, dançar foi a melhor maneira de celebrar a dança e sua história; dançar para se constituir memórias da dança. Como diz Trisha Brown (citada por Ginot e Michele, 1998, p. 152), “[...] a criação em dança é a recriação de um impulso liberado; é um ato de dar carne à memória do primeiro ato”. Dançar é dar carne à memória do primeiro ato para tentar recuperar no movimento algo do sentido e da intenção com que ele foi criado.

A dança é uma experiência do corpo em movimento. Retomando a perspectiva do corpo e do movimento em Merleau-Ponty (1992), postulamos que esse é um corpo que pode ver e ser visto, pode tocar e ser tocado, pode mover e ser movido. E que sente de dentro seu fora, e sente de fora seu dentro. Porque há pregnância e entrelaçamento entre o corpo e o mundo e entre a carne do corpo e a carne do mundo, a dança pode ser uma experiência que consiste em dar carne à memória do primeiro ato. Dar carne é mais do que materializar, é inserir o movimento na textura do mundo:

A carne não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. [...] É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, [...] mas como elemento, emblema concreto e uma maneira de ser geral (Merleau-Ponty, 1992, p. 142-143).

Pela carne, como elemento e substância do mundo, se estabelecem as relações corpo-mundo e corpo-memória. Compreende-se então que a relação corpo-mundo é estesiológica, pois é imersa no sentir: há a carne do corpo e a carne do mundo, e há em cada um deles uma interioridade que se propaga para o outro numa reversibilidade permanente. Corpo e mundo são um campo de presença onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. Essa imersão na espessura do mundo não impede o entendimento de que tal relação é também histórica e cultural: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente” (Merleau-Ponty, 1994, p. 244).

Carne Digital: Arquivo Eva Schul

O projeto *Dar Carne à Memória* também teve por meta realizar ações de mapeamento e registro, buscando localizar, organizar e catalogar materiais disponíveis sobre a trajetória e a obra de Eva Schul, incluindo a documentação das diferentes ações desenvolvidas nos eixos de recriação coreográfica através de registros em foto e em vídeo de aulas, laboratórios de criação, ensaios, debates e espetáculos. Esse trabalho, iniciado em 2009, foi o embrião para o projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Em forma de *website* de livre acesso, o arquivo digital em elaboração é constituído por documentos

escritos, fotográficos e em vídeo, todos tratados e transformados em conteúdo digital. O arquivo conta também com uma biblioteca coreográfica digital, contendo exercícios e sequências de movimento que constituem uma base técnica para o ensino da dança contemporânea.



Figura 7 - Eva Schul - Início dos anos 1970

O caráter efêmero da dança, assim como o de seus repertórios e de suas metodologias de ensino tem sido tema de investigações e de ações visando a documentação e a preservação, bem como a transmissão e a inovação dos diferentes produtos decorrentes da prática e do ensino da dança (Dantas 2012a, 2019; Delahunta, 2018; Delahunta e Shaw, 2006; Delahunta e Whatley, 2013; Valverde, 2017; Whatley, 2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017). Tais autores argumentam que, considerando a necessidade de documentar, transmitir e disseminar as danças, recorre-se cada vez mais a formas de registro e difusão em ambientes digitais. Os recursos digitais, reunindo imagens estáticas e em movimento, sons e artefatos diversos que possibilitam cruzamentos e interações, favorecem a elaboração de memórias das danças. Como ressaltam Delahunta e Shaw (2006), “[...] tais recursos podem ser transmissíveis, dissemináveis, transferíveis e renováveis, carregam informações sobre processos coreográficos e podem ser úteis e gerar novas danças” (p. 54).


Desde os anos 1990, o registro em vídeo tem sido largamente utilizado como um dos principais modos de registro da dança e também um dos mais disponíveis; o avanço tecnológico tornou menos complexa a captação e edição de imagens, e a produção e comercialização em larga escala tornaram viáveis a aquisição de câmeras em formatos cada vez mais compactos. Nos últimos dez anos, elas são componentes de aparelhos celulares e *tablets*, por exemplo. Do mesmo modo, o audiovisual está cada vez mais in-

serido na *Web*, e filmes e vídeos de coreografias de diversas épocas são disponibilizados em *websites* de compartilhamento de vídeos como o *YouTube* e o *Vimeo*. Isso sem fazer referências a produções como a videodança e a dança telemática, resultantes da simbiose entre dança e tecnologias, que vão muito além do registro e arquivamento de coreografias. No entanto, como ressalta Whatley (2014), apesar da grande quantidade de registros de dança que são mantidos em instituições e em acervos pessoais em diferentes lugares do mundo, há poucos arquivos digitais realmente organizados e acessíveis ao público.

Os arquivos digitais em dança se constituem, então, como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, à documentação, à preservação e à disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar; outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos. A organização e manutenção de arquivos digitais envolve a expertise em seleção, tratamento, organização e análise de materiais em suportes analógicos e digitais, bem como em procedimentos de investigação, identificação e reconhecimento de direitos autorais e de uso de imagens. As decisões sobre a seleção dos materiais que comporão o arquivo e dos que serão descartados são cruciais. Como salienta Whatley (2013a), quais memórias são privilegiadas na elaboração dos arquivos: a do coreógrafo, dos dançarinos, do arquivista, do público?

Não se pode subestimar o trabalho de criação da identidade visual, do desenho da interface das telas, da criação do sistema de banco de dados e do desenvolvimento final da plataforma. Além de critérios conceituais, estéticos ou técnicos, as possibilidades financeiras parecem ser determinantes nessa etapa, pois é necessário uma equipe qualificada, equipamentos e tecnologias adequadas. Igualmente importante é considerar as possibilidades de armazenamento (Whatley, 2013; 2017).

É importante, ainda, desenvolver estratégias de difusão e utilização dos arquivos, de modo que eles possam efetivamente cumprir seu papel na produção de memórias da dança. Tendo em vista as rápidas transformações das tecnologias digitais, é preciso considerar a necessidade de constante manutenção e atualização dos arquivos digitais e dos recursos financeiros para tal. Como ressaltam Kim (2011) e Whatley (2017), enquanto instituições de peso e centros de pesquisa localizados na América do Norte e na Europa possuem recursos e infra-estrutura para preservação de obras e eventos coreográficos, a maior parte das companhias e coreógrafos não tem acesso a repositórios digitais apropriados para armazenar e preservar seus trabalhos. Essa é uma condição que pode ser pensada também para outros países, principalmente os países de economia e produção cultural periféricas como o Brasil, demonstrando tanto a necessidade de



busca por parcerias internacionais quanto por soluções de menor custo, como o uso de plataformas de livre acesso (Silva, 2018).

De certo modo, os arquivos digitais em dança expandem a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Tais projetos, ao proporem o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados, mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, permitem compreender os arquivos tanto como coleção de documentos relevantes quanto ao sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (1995), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivagem, mas também o que deve ser prioritariamente arquivado. Como ressalta Foellmer (2020), os arquivos digitais em dança, como noção e como prática, deslocam-se de uma função de conservação e seleção para uma ideia de arquivo em ação. Whatley (2013a; 2017) ressalta que os arquivos digitais em dança, além de mostrarem o valor da dança como patrimônio e herança cultural, favorecem pesquisas transdisciplinares sobre corpo, dança e tecnologias, inserindo definitivamente a dança num novo campo de estudos desterritorializado (Brown, Gibson e Roche, 2020).

O arquivo que propomos, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, conjuga procedimentos mais usuais de arquivagem, como a digitalização de materiais analógicos, a procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento para a criação de uma biblioteca digital de movimentos composta por avatares dançantes. A elaboração da biblioteca digital de movimentos é um dos grandes desafios do projeto, pois pressupõe a utilização de tecnologias sofisticadas ainda incipientes no Brasil. Os procedimentos para elaboração da biblioteca digital de movimentos abrangem: seleção de exercícios e sequências de movimento a serem captados e de bailarinos proficientes na técnica de Eva Schul; captura dos dados cinemáticos pelo sistema escolhido; digitalização e processamento dos dados cinemáticos; edição dos dados cinemáticos em modelos 3D transformando-os em sequências de movimentos corporalizados por avatares dançantes; integração das imagens geradas pelos avatares dançantes ao arquivo digital. Estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Biodinâmica da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (*Locomotion/ESEFID-UFRGS*) que possui o sistemas de captura de movimento *Vicon Optical Passive*¹¹. No nosso contexto, o referido sistema foi utilizado somente

¹¹ *Vicon* é um dos mais sofisticados sistemas de captura de movimento, utilizado tanto para pesquisas em biomecânica e robótica quanto para a produção de filmes e audiovisuais, baseado no uso de marcadores e câmeras infravermelhas. Disponível em <<https://www.vicon.com>>. A versão do *Locomotion/ESEFID-UFRGS* é a mais simples do mercado.

para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento. No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de testar diferentes sistemas. Em novembro de 2018, recebemos a visita da Dra. Isabel Valverde, pioneira nesse campo, e realizamos uma sessão de captura de movimento no sistema *Vicon*. Em outubro de 2019, realizamos Missão de estudos no C-DaRE, na qual realizamos coleta por meio de outros dois sistemas de captura de movimentos: *Notch System* e *Perception Neuron Motion Capture*¹², e, em novembro de 2019, recebemos a visita da Dra. Karen Wood, do C-DaRE, que trouxe consigo o *Notch System* a fim de realizarmos mais algumas capturas de movimento.

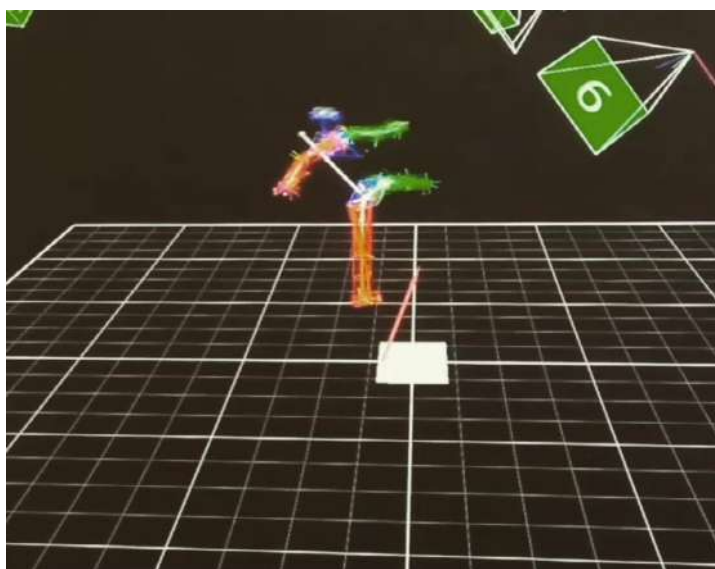



Figura 8 - Registro do movimento dançado de Eva Schul em sessão Mocap Vicon - Nexus 1.8.5 no Laboratório Locomotion (ESEFID-UFRGS) em 7/11/2018. Registro de Daniel Aires.

Sobre corpos e avatares dançantes

O uso de sistemas de captura de movimentos tem sido cada vez mais utilizado em dança (Cisneros et al., 2019a, 2019b; Delahunta, 2018; Hachimura et al., 2004; Tsampounaris et al., 2016; Valverde, 2017; Vincs e Barbour, 2013; entre outros). Hachimura et al. (2004) destacam que os campos do entretenimento, dos games e de filmes fazem uso constante dos sistemas de captura de movimentos para reproduzir o movimento humano em imagens geradas por computador¹³. Esses mesmos sistemas têm sido utilizados para gerar imagens de dança a partir de dados obtidos em sistemas de captura de movimentos coreográficos. Trata-se de uma reapropriação pela dança das tecnologias

¹² Ambos são sistemas vestíveis que utilizam sensores para a captura de movimento. *Notch Systems* utiliza 18 sensores e *Neuro Motion Capture*, 32. São portáteis, de relativamente fácil manejo e de menor custo do que o *Vicon*. Disponível em <<https://neuronmocap.com>> e <<https://wearnotch.com>>.

¹³ Em inglês, *Computer Generated Imagery* (CGI ou CG) se refere a habilidades dos sistemas computacionais em gerar uma imagem realista ou abstrata a partir de alguns tipos de dados.



de rastreamento e captura de movimentos utilizadas em outros contextos, gerando, entre outros produtos, avatares dançantes. Um avatar é definido como uma representação corporal em ambiente digital, uma personificação digital. De acordo com Silva (2010, p. 122), o termo tem origem no sânscrito e “[...] serve para designar o representante corpóreo de uma divindade na terra”. A autora aponta que, em meados dos anos 1990, difundiu-se o uso do termo avatar tanto no âmbito dos jogos eletrônicos quanto no campo das ciências da computação. Esse grande deslizamento semântico reteve a ação de encarnação. Assim, na acepção original, avatar é a personificação da divindade num mundo físico; na acepção da cibercultura, é a personificação de uma pessoa no ambiente digital.

Seguindo essa proposição, um avatar dançante seria uma representação de um corpo dançante em ambiente digital. Propomos, no entanto, que avatares dançantes sejam compreendidos mais como encarnações do que como representações. Valverde (2017, p. 254) advoga que a tecnologia de captura de movimentos permite a incorporação por um avatar “do movimento realizado por uma pessoa [...] subtraindo a sua aparência física”. Para a autora,

[...] através deste método de isolamento do movimento e sua representação virtual através do registo, observação e análise do movimento físico em personagens virtuais, é possível perceber o movimento como um aspecto da identidade. A importância e interesse na virtualização 3D decorre especialmente por se tornar como uma objetificação/materialização do nosso imaginário virtual ou projeção visual mental de nós mesmos (p. 260).

Valverde (2017) argumenta ainda que o movimento digitalizado e mediado por avatares promove interações subjetivas e intersubjetivas que possibilitam o desenvolvimento de um tipo de conhecimento específico de nós mesmos e das nossas relações com o ambiente.

Perény, Amato, Gorisse e Berthoz (2016) investigam a presença da pessoa mediada por avatares em jogos de videogame, num processo que eles denominam bilocação (*bilocation*): estar presente em dois lugares ao mesmo tempo, em frente à tela e além da tela, imerso no ambiente digital. Eles sugerem que a noção de esquema corporal descrita pela neurologia e neuropsicologia permite compreender a existência, no cérebro, de um duplo de si mesmo, formado por uma rede de neurônios que representam o corpo em ato, em ação. Não temos condições, neste ensaio, de aprofundar os conceitos oriundos das neurociências, mas nos interessa retermos essa indicação de que o esquema corporal é uma das chaves para se compreender a situação de ubiquidade proporcionada pela experiência de encarnação sob a forma de avatar.

Para encaminhar esse texto para o final, vamos fazer mais algumas especulações, servindo-nos da noção de esquema corporal tal como proposta por Merleau-Ponty,

articulando-as ao estudo do corpo dançante. No futuro, pretendemos aprofundar essas relações a fim de entender as encarnações possíveis de avatares dançantes.


Para esclarecer as relações entre corpo, movimento, consciência e ação no mundo, Merleau-Ponty (1994) se serve da noção de esquema corporal, advinda da psicologia. O esquema corporal, até então, era definido como a representação que cada indivíduo faz de seu corpo, a fim de lhe permitir se situar no espaço. O filósofo alarga esta noção, propondo que o esquema corporal seja uma tomada de consciência global da postura no mundo intersensorial. Neste caso, o esquema corporal não pode ser reduzido a um decalque das partes do corpo, nem mesmo à consciência global de suas partes, mas deve ser incluído numa dinâmica que é aquela da relação com o mundo. Ou seja, o esquema corporal se exprime e se constitui na ação do corpo em movimento e está, então, relacionado à motricidade e à espacialidade corporal.

O que chamamos de esquema corporal é justamente esse sistema de equivalências, esse invariante imediatamente dado pelo qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis. Ele não é apenas uma experiência do meu corpo, mas ainda uma experiência de meu corpo no mundo (Merleau-Ponty, 1994, p. 196).

Desse modo, são a motricidade e a espacialidade corporal que tornam possível a unidade sensório-motora, assim como a coordenação unitária dos órgãos e dos membros do corpo. A unidade do corpo permite não somente a unidade dos sentidos e a unidade do objeto, mas também a unidade do mundo. A motricidade não é somente a consciência dos deslocamentos do corpo, mas também a função que estabelece a amplitude do ser no mundo. O movimento é uma maneira específica de se dirigir aos objetos assegurando a experiência do mundo, o que não suprime a diversidade radical da existência, mas a unifica, orientando-a em direção a uma unidade sensorial de um mundo. O movimento não é mais representação, mas ação que constitui o tempo e o espaço.

O movimento é momento e ação fundadora do corpo, é o que pode construir uma disponibilidade corporal, pois a motricidade é uma intencionalidade original, é a maneira primordial da pessoa estar no mundo: a pessoa se faz presença enquanto corpo e movimento.

Dizer que a motricidade é uma intencionalidade original é dizer que, através do movimento, a pessoa habita o mundo, estabelece relações, impõe transformações e sofre modificações. Dizer que o movimento é ação fundadora do corpo é dizer que o movimento habita e transforma o corpo, instaura humanidade no corpo e corporeidade no ser. E estabelecer o movimento como o fator de elaboração de uma disponibilidade corporal é acreditar na possibilidade de criação de um “corpo de gente” habitado pelo movimen-



to, pela sensação, pelo imaginário; um corpo que é intencionalidade e cujas ações são, inevitavelmente, significativas. Como diz Merleau-Ponty (1994),

[...]um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou a seu 'mundo', e mover o corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação (p. 193).

Assim, a motricidade não é a simples consciência das mudanças de lugar, pois “[...] a motricidade não é pois como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos” (Merleau-Ponty, 1994, p. 193), mas é a função que estabelece a amplitude do ser no mundo. O movimento é um modo de ser presença, é uma maneira de se relacionar com o mundo, é a própria experiência do mundo, que não suprime a diversidade radical da existência, mas a unifica, não sob uma denominação e um “eu penso”, mas orientando-a para uma unidade intersensorial de um mundo.

Esse movimento que é modo de ser presença é denominado por Merleau-Ponty (1994) como movimento abstrato. O movimento abstrato constrói o seu fundamento, engendra o seu próprio contexto: o fundamento do movimento não é uma representação associada exteriormente ao próprio movimento; ele é imanente ao movimento, anima-o e dirige-o a cada instante. O movimento, assim como seu fundamento, é uma totalidade única.

O movimento abstrato inaugura no corpo uma zona de reflexão e de subjetividade, superpondo ao espaço físico um espaço virtual ou humano:

A função que torna possível o movimento abstrato é uma função de 'projeção' pela qual o sujeito do movimento prepara diante de si um espaço livre, onde aquilo que não existe naturalmente possa adquirir um semblante de existência (Merleau-Ponty, 1994, p. 160-1)

A função de projeção organiza os dados sensíveis em um sistema, unifica e torna inteligível a experiência, faz surgir o universo das significações: ela é uma relação com o possível, com o ausente, com o que está por vir. O corpo não é somente o veículo do movimento abstrato, é seu objetivo também: o movimento abstrato quer atingir o próprio corpo, não necessita de um objetivo externo, como pegar alguma coisa, ir a algum lugar definido. Ele pode ser somente (e já é o bastante) forma no espaço; o movimento abstrato formaliza a matéria da experiência. Em dança, o movimento abstrato inaugura formas no corpo.

O movimento abstrato, em dança, é um movimento sentido, construído, trabalhado, pesquisado, enfim, vivido. É um movimento que importa por suas próprias qualidades.

O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano” (Merleau-Ponty, 1994, p. 160).


É o corpo que organiza a matéria da experiência e a transforma em dança, pois é o corpo que compreende o movimento. Compreender o movimento não significa esquematizar os dados sensíveis numa ideia; significa realizar uma intenção e dar-lhe corpo. Compreender os movimentos é, também, adquirir hábitos. O hábito é um saber do corpo que se manifesta pela ação e pelo esforço corporal, e que não se explica por uma designação objetiva. Quando o corpo adquire um hábito, ele pode, por exemplo, adquirir novos padrões de movimento e/ou integrar ferramentas e acessórios a seu campo de ação e/ou intuir/perceber as características espaciais de uma certa paisagem. Assim, a incorporação de hábitos permite a reorganização e a renovação do esquema corporal: “O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência nos anexando novos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1994, p.168).

Quando o corpo assimila um hábito, apreende novas significações motoras: os movimentos que ele compreendeu engendram novos sentidos corporais; os novos saberes do corpo permitem a compreensão motora de uma significação. Assim, o hábito se apresenta essencialmente como motor e perceptivo.

As ações habituais – o que Merleau-Ponty (1994) denomina de campo prático da existência – demandam uma adesão do organismo ao mundo por meio de uma existência biológica, anônima e geral, presente sob a vida pessoal. O filósofo se refere ao corpo habitual, o que oferece as condições para a manutenção do campo prático da experiência. O corpo habitual é aquele dos gestos de manutenção e de manobra, destinados a um mundo conhecido e que sustenta ações gerais, tomadas de decisões rotineiras, comportamentos ordinários e intenções habituais. Nesse caso, o corpo aparece para a pessoa sob um aspecto de generalidade e como um ser impessoal:

Assim, é renunciando a uma parte de sua espontaneidade, engajando-se no mundo por órgãos estáveis e circuitos preestabelecidos que o homem (*sic*) pode adquirir o espaço mental e prático que em princípio o libertará de seu meio circundante e fará com que ele o veja. E, sob a condição de recolocar na ordem da existência até mesmo a tomada de consciência de um mundo objetivo, não encontraremos mais contradição entre ela e o condicionamento corporal: dar-se um corpo habitual é uma necessidade interna para a existência mais integrada” (Merleau-Ponty, 1994, p. 129).

No entanto, o corpo habitual está sempre se atualizando, se conformando ao mundo e conformando o mundo a ele: “ele não existe como uma coisa inerte, mas esboça, ele também, o movimento da existência” (Merleau-Ponty, 1994, p. 125). É preciso compreender o corpo habitual numa relação de interface com o corpo atual. O corpo



habitual se desestabiliza e se reorganiza no corpo atual. O corpo atual é aquele que faz a experiência do instante, da singularidade, da plenitude e assim, pode atualizar o corpo habitual. O corpo atual transcende a situação vital, biológica, e permite a “sublimação da existência biológica em existência pessoal” (Idem). Ele é salvaguardado pelo corpo habitual, por isso pode ser aberto, singular e inabitual, e pode estar sempre se recriando.

Podemos dizer que o corpo dançante se realiza entre o corpo habitual e o atual. A prática da dança permite à pessoa que dança cultivar um corpo dançante habitual que está constantemente se desestabilizando.

Vislumbramos, então, possibilidades de pensar as relações entre corpo dançante e avatar dançante partindo da Fenomenologia e integrando, certamente, outros referenciais. Não ignoramos a vasta produção realizada no campo da comunicação sobre a Cibercultura, nem as pesquisas realizadas na interface entre artes e ciências, considerando ainda a necessidade de desenvolver um pensamento crítico em relação ao deslumbramento e à fetichização da tecnologia. Buscamos esse recorte porque ele ainda faz sentido para nós e nos abre possibilidade de pensar a promiscuidade entre o corpo dançante, o avatar dançante e a carne do mundo.

Referências

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

BERTHOZ, Alain; ANDRIEU, Bernard. Introduction. In Alain BERTHOZ; Bernard ANDRIEU (orgs.) **Le corps en acte**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 5-6.

BROWN, Carol; GIBSON, Ruth; ROCHE, Jenny. Towards a Deterritorialised Field of Dance. In Ann DAVID; Michael HUXLEY; Sarah WHATLEY (org.) **Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century**. Hampshire: Dance Books, 2020, p. 185-201.

CISNEROS, Rosemary et al. WhoLoDanceE: digital tools and the dance learning environment. **Research in Dance Education**, v. 20, n. 1, p. 54-72, 2019a.

CISNEROS, Rosemary. et al. Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods. **Body, Space and Technology**, v. 18, n. 1, p. 1-32, 2019b.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2020a.


DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 176-199, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. Um tango em clave e ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **Vis: Revista do PPG em Arte UNB**, v. 17, n.1, p. 103-121, 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, n. 2, p. 3-27, 2012a.

DANTAS, Mônica Fagundes. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, 2012b.

DELAHUNTA, Scott. Dance Becoming Data: Version Two. In: Simon ELLIS; Hetty BLADES; Charlotte WAELD. (Orgs.). **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and**



Scholarship in Dance, p. 333-357. Coventry: C-DaRE, 2018.

DELAHUNTA, Scott; WHATLEY, Sarah. Choreographic Documentation. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, p. 3-5, 2013.

DELAHUNTA, Scott; SHAW, Nora Zhang. Constructing Memories: Creation of the choreographic resource. **Performance Research**, vol. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.

DERRIDA, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. **Diacritics**, vol. 25, n.2, 1995, p. 9-63.

FRALEIG, Sondra Horton. **Dance and Lived Body**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. (Ed.). **La danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995.

HACHIMURA, Kozaburo et al. A Tool for Reproducing 3D body motion from Recorded Image Sequence of Traditional Dance. **Anais da IEEE International Conference on Information Technology Application**. Bathurst, Austrália, 2004.

KIM, Eugenia. ChoreoSave: A Digital Dance Preservation System Prototype. **Anais do Encontro Anual The Information Association for the Information Age (ASIST)**. New Orleans, 2011. Disponível em <https://www.asis.org/asist2011/proceedings>. Acesso em 12/11/2014.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1994.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Caxias do Sul, 2009, p. 1-6. Disponível em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o-ensaio-como-genero-textual.pdf>. Acesso em 15/11/2020.

PERÉNY, Etienne; AMATO, Etienne Armand; GORISSE, Geoffrey; BERTHOZ, Alain. The autocopia flying avatar: a new paradigm to study bilocated presence in mixed reality.

Virtual Reality International Conference, Mar 2016, Laval, France. p.31-34. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02367590/document>. Acesso em 16 de novembro de 2020.

POUIVET, Roger. Danse, ontologie et philosophie de l'âme. In BEAUQUEL, Julia;

POUIVET, Roger (org.). **Philosophie de la danse**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44.

SILVA, Vera Lucia. **Museu moda e têxtil UFRGS: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital**. Tese de Doutorado. PPG Design, UFRGS, 2018. Disponível em [digitalhttp://hdl.handle.net/10183/188046](http://hdl.handle.net/10183/188046)

SILVA, Renata Cristina. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. **Contemporânea**, v. 8, n.2, p. 120-131, 2010. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_10_Silva.pdf. Acesso em 15/11/2020.

TSAMPOUNARIS, Georgios et. al. **Exploring visualizations in Real-time Motion Capture for Dance Education**. Conference Paper. 2016. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/312245378>. Acesso em 12/06/2017.


VINCS, Kim; BARBOUR, Kim. Snapshots of complexity: using motion capture and principal component analysis to reconceptualise dance. **Digital Creativity**, v. 25, n. 1, 2014. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/101080> . Acesso em 12/04/2018

WHATLEY, Sarah. 2017. Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now that It Didn't Do Before. TDR: **The Drama Review**, v. 61, n. 4, p. 78-95, 2017.

WHATLEY Sarah. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. In: Müller B. et al. (org.) **Handbook of Human Motion**. Berlim: Springer, 2016, p. 1-15.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: Expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, vol. 5, n. 1, p. 121–38, 2014a.

WHATLEY, Sarah. **What does it mean to archive dance?** Bristol: Arnolfini, 2014b.



WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, 2013, p. 83-98.


VALVERDE, Isabel. Dançando com Motion Capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, v. 20, n. 28, p. 250-284, 2017.

VALVERDE, Isabel. **Interfaces dança-tecnologia : um quadro teórico para a performance no domínio digital**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.



Para citar este artigo

DANTAS, Mônica F.; REHM, Alyne; AIRES, Daniel; RESENDE, Fellipe; SILVA; Thaís C.; PROKOPP, Verônica. Do projeto Dar Carne à Memória ao Arquivo Digital: sobre corpos e avatares dançantes. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 15. p. 278-298.



BRICOLAGEM METODOLÓGICA NA PESQUISA COM PROFESSORAS DE DANÇA: Tramas, fazeres e percursos a/r/tográficos

Josiane Gisela Franken Corrêa¹

Vera Lúcia Bertoni dos Santos²

¹ Professora no Curso de Dança – Licenciatura, na Universidade Federal de Pelotas. Líder do Grupo de Pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA UFPel/CNPq). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Professora Associada do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do Grupo de Estudos em Teatro e Educação (GESTE) do CNPq. Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Introdução

O trabalho enfoca aspectos do percurso metodológico empreendido para a realização da tese intitulada *Nós, professoras de Dança: ensaio documental sobre a docência em Dança no Rio Grande do Sul*, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS)³.

A investigação vale-se de uma bricolagem metodológica (Fortin, 2009), na qual são evidenciados pressupostos da Pesquisa Educacional Baseada em Arte (Barone e Eisner, 2006), mais precisamente a *A/r/tografia* (Irwin, 2013), e da Pesquisa Narrativa (Souza, 2003). Esses pressupostos forneceram a base para a produção de um documentário⁴, realizado nos anos de 2017 e 2018, que tem como personagens principais cinco professoras de dança atuantes em escolas públicas estaduais do Rio Grande do Sul.

O recorte aqui apresentado tem por objetivo partilhar as descobertas acerca da Pesquisa Educacional Baseada em Arte desenvolvida, assim como refletir acerca dos procedimentos metodológicos utilizados no desenvolvimento da pesquisa e relatar alguns aspectos do processo criativo envolvidos na produção do filme.

Contexto

As professoras participantes foram selecionadas a partir da inspeção de documentos referentes a um concurso público realizado no ano de 2013, regido pelo Edital 01/2013 e lançado pela Secretaria Estadual de Educação do Rio Grande do Sul (SEDUC RS). Ao oportunizar o ingresso e, conseqüentemente, a atuação dessas profissionais, por meio da oferta de vagas específicas, esse concurso significou a implementação da Dança como componente curricular da disciplina de Ensino de Arte, especificamente nas escolas públicas estaduais do RS.

No período inicial da produção de dados para a investigação, constatou-se que, das dezoito professoras aprovadas e nomeadas no concurso em questão, apenas oito estavam em atuação no contexto escolar. A identificação das docentes foi feita a partir do cruzamento de dados entre a listagem de professoras e professores nomeados no concurso, disponível no *site* da SEDUC RS, e a relação de servidoras e servidores públicos ativos, disponível no Portal da Transparência da Secretaria da Fazenda do Estado do Rio

³ A pesquisa recebeu Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Tese, edição 2019. O trabalho encontra-se disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/201067>>

⁴ O documentário chama-se *Nós, professoras de Dança* e foi dirigido por Josiane Franken Corrêa e Álvaro Bonadiman Aguiar. O filme está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PD3XYQTsixA&t=21s>>

Grande do Sul, no qual foi possível encontrar também o local de trabalho das docentes.

O contato com as profissionais foi feito através do telefone celular (ligação e mensagem via *WhatsApp*) e da rede social *Facebook*. Das oito professoras contatadas, cinco aceitaram participar da investigação.

Pesquisa e Autoria


Compreende-se o trajeto da investigação como um processo autoral, na medida em que o trabalho empreendido está relacionado à possibilidade de produzir e reunir diferentes tipos de dados, gerando uma abordagem mestiça de pesquisa ou uma bricolagem metodológica (Fortin, 2009). Configurada a partir da integração de elementos vindos de horizontes múltiplos, a investigação propõe-se a questionar “a ciência como campo fechado, intransponível e restrito a círculos seletos e reservados” (Rodrigues et al., 2016, p. 969).

O modo *bricoleur* de compreender a pesquisa instiga os pesquisadores a saírem de seus espaços rotulados de investigação, arriscando-se no trânsito de uma área a outra, no intuito de produzir conhecimentos de maneira mais flexível, aberta, crítica e criativa, mantendo o rigor científico necessário (Rodrigues et al., 2016, p. 973).

Na bricolagem utilizada para configurar a trama da pesquisa, muitas foram as referências investigadas, mas aqui se destaca a exploração de dois dos principais norteadores epistemológicos das práticas desenvolvidas: a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), representada pela *A/r/tografia* (Dias; Irwin, 2013), e a Pesquisa Narrativa ou Histórias de Vida e Formação (Souza, 2003). Esta última possui uma abordagem biográfica de pesquisa que, neste trabalho, tem sua principal representação na realização e análise de entrevistas narrativas (Jovchelovitch; Bauer, 2015).

Ainda, a partir de cada um desses norteadores, foram acionadas outras fontes teóricas que, ao lado dos preceitos *a/r/tográficos*, promoveram novas significações à investigação em desenvolvimento. A produção do documentário, por exemplo, foi fundamentada nos estudos de Cecília Salles (2015), pesquisadora que aborda processos de criação e análise a partir de uma perspectiva crítica. Já as entrevistas que, além de narrativas, podem ser configuradas como videobiográficas (Meneses, 2014)⁵, uma vez que as professoras têm ciência da filmagem audiovisual, foram transcritas na íntegra e analisadas posteriormente conforme estudos empreendidos por teóricos que têm na

⁵ Para Sônia Meneses (2014, p. 136) videobiografias são “narrativas – permeadas de jogos de memória e esquecimento – produzidas com fins de tornar visível, por meio de imagens e testemunhos, a história de personagens cujas trajetórias estão ligadas a eventos importantes para grupos ou gerações. Podem ter formatos variados, desde documentários, curtas, até vídeos para televisão”.



narrativa docente a busca por respostas para os questionamentos advindos da prática profissional.

Nesse viés, tem-se como referência os trabalhos de Elizeu Clementino de Souza (2003), Marie-Christine Josso (2007), Gaston Pineau e Jean-Louis Le Grand (2012), dentre outros. Também, foram analisadas as anotações escritas em dois diários de bordo, material resultante da observação participante, que, segundo Carlos Brandão (2006), é uma ação de pesquisa que permite ao investigador a confiança em si, pois depende da sua própria observação em relação aos acontecimentos, assim como do registro dessa observação. Entretanto, o autor ressalta que o trabalho de pesquisa deve ir, ainda, além da observação, tornando a investigação uma criação em parceria com o sujeito que participa do processo:

[...] devo criar com ele e em seu nome (bem mais do que em meu próprio) um contexto de trabalho ao ser partilhado em pleno sentido, como processo de construção do saber e como produto de saber conhecido e posto em prática, através de ações sociais de que ele é (ou deveria ser) o protagonista e eu sou (ou deveria ser) o ator coadjuvante (Brandão, 2006, p. 52).

Buscando evidenciar o protagonismo do coletivo envolvido na pesquisa, optou-se por incorporar, na análise de dados, mensagens de áudio e de texto trocadas (via telefone celular) pela comunidade a/r/tográfica. Isso se deu a partir de uma transcrição seletiva, na qual foram identificadas conversas relevantes no decurso do processo investigativo.

A pesquisadora Sylvie Fortin (2009, p. 80), ao discorrer acerca de etnografia e autoetnografia, aponta a relevância do registro na observação participante nas investigações:

Pouco importa o tipo de observação participante que será adotada, o pesquisador tomará cuidado de consignar sua vivência sobre o campo. Seu relatório de bordo, crônica da ação ou carnê de prática (diferentes apelações são utilizadas de maneira quase intercambiável) compreende evidentemente a descrição dos gestos e palavras dos protagonistas do estudo, mas também as análises espontâneas ou intuições que poderiam surgir no calor da ação. Além destas notas descritivas e analíticas, ele registrará as notas metodológicas, quer dizer, as adaptações que não deixam nunca de espalhar o percurso de um estudo em arte onde o imprevisível surge e deve ser sempre compreendido. Mesmo a questão da pesquisa pode ser modificada e o pesquisador terá a vantagem de poder retraçar a gênese graças as suas notas de campo. (Fortin, 2009, p. 80)

A reunião dos dados da pesquisa constituiu o chamado “dossiê de documentos de processo” (Salles, 2015). Através da manipulação desse dossiê, foi estruturada uma narrativa colaborativa, constituída pelo texto e projeto gráfico expostos na tese e pelo documentário realizado, considerando as etapas de produção, captação e seleção de

imagens, montagem, finalização e exibição. A partir do montante de documentos de processo criados no desenrolar do trabalho, foram estabelecidos critérios para a seleção do material que comporia a tese, de modo a evidenciar a relação de proximidade entre a narrativa identificada no documento em questão e os objetivos da pesquisa. Por exemplo, um trecho de uma conversa informal, que pudesse complementar as entrevistas realizadas com as professoras, era integrado aos dados passíveis de análise.


Para Cecília Salles (2015, p. 51) “[...] o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade [...]”. Os trechos dos diários de bordo e outras reflexões resultantes da observação participante são denominados, na tese, “Pequenos Textos”, como se fizessem parte de um *making-of*, em alusão ao processo de criação do filme-documentário *Nós, professoras de Dança*.

A redação da tese foi realizada de modo a respeitar e valorizar a escrita original de algumas partes dos diários de bordo, pois as Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte costumam utilizar, durante a escritura do trabalho, diferentes tipos de texto, como textos evocativos, que estimulam a imaginação; textos contextuais, que podem mencionar contextos através de metáforas e outras descrições derivadas da observação; e textos vernáculos, que têm por finalidade usar uma linguagem mais popular, buscando atrair “aqueles que não costumam se interessar” por pesquisas acadêmicas (Hernández, 2013, p. 43). De modo geral, é possível situar que a maior parte dos dados foi produzida durante a etapa de pesquisa de campo do trabalho e que a análise foi realizada em momento posterior, concomitantemente à escrita do último capítulo da tese, à efetivação do projeto gráfico e à montagem do documentário.

Pesquisa Educacional Baseada em Arte

A Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), ou Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA)⁶, decorre da necessidade de conceber a Arte como uma modalidade de pesquisa e surge por volta da década de 1970, nos cursos de pós-graduação da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos da América (Dias, 2013), passando a ser discutida e implementada de modo mais enfático e global nos anos 2000. A PEBA objetiva romper com os modos tradicionais de pesquisa científica, na busca por contemplar especificidades dos trabalhos artísticos na sua relação com o conhecimento acadêmico. Atualmente, um grupo de pesquisadores da Faculdade de Educação da *University of British Columbia*, no Canadá, é responsável por uma produção considerável sobre o

⁶ Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) é a tradução literal de Arts-based Educational Research (ABER). Porém, no Brasil, utiliza-se tanto Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) como Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA) (Dias, 2013).



assunto, assim como pela divulgação através de meios de comunicação⁷.

Para Belidson Dias (2013), engajar-se em pesquisas que têm a Arte como base é um ato criativo em si e por si, tornando o convite ao leitor um apelo diferente do que é proposto pela pesquisa tradicional positivista. As pesquisas em Arte fundamentam-se

[...] no conceito de que o sentido não é encontrado, mas construído e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo. [...]. Os pesquisadores, envolvidos em desconstruir a escrita acadêmica dominante, desafiam a voz do observador acadêmico como possuidor de todo o conhecimento, exploram modos criativos de representação que reflitam a riqueza e a complexidade das amostras e dados de pesquisa e desse modo, promovem múltiplos níveis de envolvimento, que são simultaneamente cognitivos e emocionais (Dias, 2013, p. 23-24).

Sob a lente do pensamento artístico, os pesquisadores trabalham em busca da validação da criação em Arte como *modus operandi* de pesquisas sociais, educacionais e artísticas, procurando também elevar o status do produto artístico em relação ao texto escrito.

Elliot Eisner (1995), um dos precursores da PEBA, acredita na viabilidade do desenvolvimento de pesquisas acadêmicas nesse sentido, pois a concretização desse tipo de investigação torna possível uma compreensão teórica palpável do conhecimento, muitas vezes inalcançável apenas com o texto escrito mais convencional. Para o autor, pesquisas desenvolvidas artisticamente podem indicar a educadores e pesquisadores caminhos que são, ao mesmo tempo, poderosos e elucidativos, pois a coerência, a imaginação e a particularidade são frutos do pensamento artístico.

Fernando Hernández (2013, p. 56) considera que, em Investigações Baseadas em Arte, a “utilização de códigos culturais amplamente compartilhados e de imagens populares faz com que algumas expressões visuais sejam mais acessíveis que aquelas que oferecem a habitual linguagem acadêmica”.

Entre os diferentes métodos de PEBA, figura a A/r/tografia, uma forma de investigação alicerçada na Fenomenologia, no Estruturalismo e no Pós-Estruturalismo (Dias, 2013), que tem seu primeiro registro na literatura especializada em 2003, acompanhado por um conjunto de conceitos referentes aos seus procedimentos e implicações (Sinner *et al.*, 2013). A noção de A/r/tografia (originalmente *A/r/tography*, representando: a=artist / r=researcher / t=teacher) tem relação com a compreensão de que há, em boa parte dos estudos educacionais baseados no pensamento artístico, uma conexão entre criar, lecionar e pesquisar que é intrínseca ao trabalho investigativo empreendido por arte-educadores. Pesquisadores a/r/tógrafos preocupam-se com a conexão entre teorização acadêmica e diferentes formas de visualidade, o que inclui a elaboração, em algumas

⁷ Um dos canais utilizados pelo grupo é o seguinte site: <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/>

investigações a/r/tográficas, de um projeto gráfico para a apresentação textual da pesquisa, a exemplo da dissertação da investigadora Leísa Sasso (2014).

Optou-se por realizar o projeto gráfico da tese com o aproveitamento das inúmeras imagens produzidas durante o processo de criação do documentário e através de fotografias capturadas nos encontros com as professoras. Para Hernández (2013, p. 45):

Quando pensamos na IBA⁸ só podemos fazê-la considerando a utilização das imagens ou representações artísticas visuais ou performativas como elemento essencial da representação das experiências dos sujeitos. Mas o componente estético não se refere só a estas representações visuais. Também se vincula à utilização de textos que permitam, devido ao formato elegido, literário, poético, ou ficcional, conseguir o propósito heurístico que esta perspectiva possibilita. Textos que permitam aos leitores formularem questões relevantes e se olharem neles à maneira de um espelho que lhes interrogam.


Uma das principais características de investigações a/r/tográficas é que uma parte significativa dos a/r/tógrafos desenvolve seus projetos em comunidades, que, por sua vez, são formadas pelo engajamento pessoal de profissionais interessados na criação colaborativa propiciada pela abertura à participação.



Figura 1 – Imagem de espaço externo do Teatro Renascença, em Porto Alegre RS, um dos lugares escolhidos por uma das colaboradoras para a captação audiovisual do documentário. Na fotografia, o prédio do Teatro aparece ao fundo e no lado esquerdo da imagem conversam o cineasta do Projeto e uma das professoras colaboradoras. Crédito: Josiane Franken Corrêa.

Essa abertura, que caracterizou a pesquisa aqui descrita, desde suas primeiras formulações, deu margem ao interesse de colegas e amigos dispostos a colaborar, que, aos poucos, foram trazendo suas opiniões sobre aspectos da prática e da escrita, ques-

⁸ Hernández (2013) utiliza no seu texto Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e Investigação Baseada em Arte (IBA), com a subtração do termo Educacional, utilizado por outros autores. Todavia, refere-se aos mesmos pressupostos teórico-metodológicos que os demais.



tões técnicas, relações estabelecidas com os contextos onde as entrevistas foram captadas, problemáticas metodológicas, entre outros temas envolvidos na criação. A multiplicidade de pontos de vista, ao mesmo tempo em que fortalecia a proposta, ampliando a discussão a seu respeito, significava interferências e dilemas de diversas ordens no processo investigativo.

O imprescindível estabelecimento de parcerias em investigações *a/r/tográficas* assemelha-se ao que acontece em processos de criação em Arte de modo geral. No seu cotidiano de trabalho, artistas encontram parcerias-referência e parcerias que servirão como inspiração (Salles, 2015).

[...] uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não (Salles, 2015, p. 26).

Para Rita Irwin (2013, p. 161):

A/r/tógrafos procuram, muitas vezes, relacionamentos por meio de mentorias, que ocorrem entre orientadores de pesquisa e seus alunos de pós-graduação. Quando pessoas estão envolvidas profundamente em uma *a/r/tografia*, a relação de mentoria é reinventada por meio de um processo no qual cada sujeito participante apoia e desestabiliza o outro à medida que os projetos de pesquisa evoluem através de uma série contínua de questionamentos e de seus questionadores [...]. Um aspecto importante deste trabalho é a busca de amigos críticos que nos provoquem a pensar criticamente sobre nosso próprio trabalho e amigos criativos que possam nos inspirar criativamente. Algumas vezes, a melhor forma de se fazer isto é criando ou unindo grupos de estudos ou outras comunidades de aprendizado que encorajem o engajamento teórico e criativo entre participantes que compartilham seus projetos de pesquisa. Em outros momentos, a melhor forma de isto poder ser feito seria atendendo a encontros baseados em Artes, como exposições e performances, como uma forma de compreender tendências contemporâneas em Artes e inspirar o próprio engajamento artístico.

No caso do documentário *Nós, professoras de Dança*, o projeto iniciou como um trabalho solo. Com a relação orientadora-orientanda, caracterizada pelo desenvolvimento de pesquisas em programas de pós-graduação, passou a ser um duo. Na descoberta dos sujeitos de pesquisa e sua aproximação para a realização das entrevistas, transformou-se num coletivo. A cada novo passo, mais alguém era agregado à comunidade. A interação com um novo colaborador despertava na equipe a necessidade de explicitar a importância do engajamento em diferentes etapas do projeto, de antecipar possíveis solicitações ou proposições de ideias para a produção do filme.

Podemos crer que, para além da criação artística, a colaboratividade se apresenta nas mínimas ações e relações humanas e se faz presente cotidianamente. São atitudes que proporcionam o desenvolvimento de um ambiente

cooperativo e elas se apresentam em ações muito singulares, as quais, muitas vezes, nem chamam nossa atenção, como a carona para um amigo em um dia chuvoso ou a ajuda a um vizinho para descer as malas da mudança (Lupinacci; Corrêa, 2015, p.132).

Ideologicamente, essa visão é semelhante à noção de *falar com*, desenvolvida pelo educador Paulo Freire (2013), no que se refere à prática educativa. Nessa perspectiva, a dialogicidade em sala de aula depende de uma postura generosa e da competência profissional de professoras e professores, que extrapola a ação de *falar para* no intuito de desenvolver seu trabalho *falando com* os estudantes. Numa palestra sobre alfabetização de adultos, Freire refere-se ao ato de *falar com* como um aspecto da prática docente crítica:


Um outro ponto que me parece interessante sublinhar, característico de uma visão crítica da educação, [...] é o da necessidade que temos, educadoras e educadores, de viver, na prática, o reconhecimento óbvio de que nenhum de nós está só no mundo. Cada um de nós é um ser no mundo, com o mundo e com os outros. Viver ou encarnar esta constatação evidente, enquanto educador ou educadora, significa reconhecer nos outros – não importa se alfabetizando ou participantes de cursos universitários; se alunos de escolas do primeiro grau ou se membros de uma assembleia popular – o direito de dizer a sua palavra. Direito deles de falar a que corresponde o nosso dever de escutá-los. De escutá-los corretamente, com a convicção de quem cumpre um dever e não com a malícia de quem faz um favor para receber muito mais em troca. Mas, como escutar implica falar também, ao dever de escutá-los corresponde o direito que igualmente temos de falar a eles. Escutá-los no sentido acima referido é, no fundo, falar com eles, enquanto simplesmente falar a eles seria uma forma de não ouvi-los (Freire, 2013, p. 16-17).

Esse pensamento constitui uma das referências para o desenvolvimento do projeto. Assim como ocorre nas práticas artísticas contemporâneas que se utilizam da colaboração, o convite às professoras para que contassem suas histórias e participassem das decisões referentes ao processo de criação do documentário, junto aos demais colaboradores da pesquisa, foi feito na perspectiva de *falar com*.

Pesquisa Narrativa

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esquadrejamento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego (...) (Novarina, 2009, p. 14-15).

O principal instrumento utilizado para a produção de dados foi a entrevista narrativa, um dos elementos mais característicos do método interpretativo conhecido como Pesquisa Narrativa ou Histórias de Vida e Formação (Souza, 2003), muito utilizado em



Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte (Sinner *et al.*, 2013). A “[...] entrevista narrativa é motivada por uma crítica do esquema pergunta-resposta da maioria das entrevistas” (Jovchelovitch; Bauer, 2015, p. 95) e, por isso, pretende instigar nos entrevistados o protagonismo na narração de sua própria história.

A proposta não é que o pesquisador indague o entrevistado de forma a obter uma solução para o problema da pesquisa, mas que ele direcione as ações investigativas em um sentido mais amplo, estabelecendo um diálogo com o entrevistado Motivando-o a refletir sobre sua trajetória na relação com a temática investigada e evidenciando, assim, discussões relevantes sob o seu ponto de vista.

A escolha por esse instrumento deu-se pela crença de que as histórias de vida desveladas através das entrevistas narrativas fazem “emergir a céu aberto uma mina de saberes implícitos, de saberes práticos, concretos, experienciais, intimamente relacionados aos usos que lhes deram origem” (Pineau; Le Grand, 2012, p. 144-145). Esse aspecto é evidenciado no texto de Raimundo Martins e Irene Tourinho (2017, p. 143), que afirmam:

As histórias de vida, como uma performance na cultura, agarra-se a materiais empíricos da existência, da vida, do cotidiano: a dor, a tristeza, a alegria, os desejos, os sonhos, os fracassos, o sentir, os afetos, mas, sobretudo, as aprendizagens, formais, não formais e informais que nos fazem sujeitos.

Por revelar os saberes implícitos na narração dos sujeitos, a entrevista (seja do tipo narrativa ou não) também é uma das abordagens mais habituais para a produção documental no cinema, sendo a oralidade uma das fontes que guia a organização fílmica. Isso acontece porque contar e ouvir histórias são práticas orgânicas da humanidade, que possibilitam aos sujeitos uma perspectiva das próprias vivências, reinventando-as e proporcionando a perpetuação de hábitos e costumes.

A narrativa – que, a grosso modo, pode ser interpretada como um relato contado por um indivíduo, que utiliza um ou mais meios para comunicar-se – só ocorre na existência de personagens, de contexto e de temporalidade. Portanto, são diferentes tipos de narrativas que proporcionam a construção dos registros históricos.

Com natureza temporal tridimensional, a narrativa envolve passado, presente e expectativas para o futuro e é acionada pela memória que, na busca por dar sentido à experiência, abriga um fazer criativo, uma força produtiva que envolve o imaginário e um vir a ser constante. A memória como acervo pessoal de conhecimento (Wolkmer, 2017) é solicitada a dar os contornos históricos para a conversa narrada.

Nesse sentido, as memórias narradas em entrevistas tornam-se um registro histórico a partir do momento em que o pesquisador, ao analisar criticamente o conteúdo

das narrativas em relação ao contexto, ao espaço e ao tempo em que os sujeitos se encontram, torna possível a criação de uma história socialmente identificável. As professoras, com suas práticas e referências, criam uma “existencialidade singular-plural”, inscrevendo suas individualidades num *continuum* sociocultural, ou seja, numa história coletiva (Josso, 2007).

A lembrança, muitas vezes, está situada como uma prática romanesca, saudosa, algo que nos coloca a refletir. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), não devemos “lembrar por lembrar”, como se estivéssemos cultuando o passado, mas lembrar na tentativa de compreender o que se passa hoje, pois corremos o risco de ficar órfãos do tempo. Lembrar é “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (Gagnebin, 2009, p. 105).


Vale salientar que, em pesquisas que buscam, através da análise de narrativas docentes, desvelar aspectos de determinado objeto de estudo e propiciar a geração de novas produções a partir disso, existe também uma partilha de memórias que age como produto de (auto)formação (Pineau, 2010). De modo genérico, considera-se que, quando apreciamos um corpo dançando, nos conectamos com o nosso próprio corpo: na identificação de similaridades e diferenças existentes entre o eu e o outro, torna-se viável o conhecimento de si.

Assim também acontece na escuta de narrativas contadas oralmente, como no caso da entrevista: há nela um caráter formativo para o ouvinte, que traz à tona reflexões espelhadas no caminho do narrador. Por isso, a escuta pode ser entendida como ativa e, nessa perspectiva,

Existe uma partilha de memória entre nós e os nossos próximos, uma partilha mútua de recordações, que faz com que nós sejamos ditos pelos outros e não apenas por nós mesmos. Ser recitado pelos outros é também aceitar ser uma parte da sua memória, isto é, da sua identidade (Wolkmer, 2017, p. 40).

Ao contarem suas histórias, as professoras entrevistadas tinham consciência de que as memórias narradas por elas eram recentes, não ultrapassando cinco anos de vivência naquele contexto e papel que interessavam à pesquisa. Mesmo assim, foram ouvidas diversas vezes colocações como: “naquele tempo”, “agora já não faço mais”, “se eu pudesse voltar...”. Ou seja, mesmo com esse breve período de efetivas práticas de Dança no contexto escolar das escolas públicas do RS, o “agora já não faço mais” das professoras atuantes podem se conectar com o “não sei por onde começar” de acadêmicas e acadêmicos de Dança, professores de escolas e universidades, gestores escolares, pesquisadores e demais pessoas que se interessam pela Arte na Educação Básica.

Outro aspecto importante a destacar do trabalho com as narrativas e histórias de



vida na pesquisa acadêmica é a perspectiva de ruptura do anonimato dos sujeitos que tornaram possível a existência do estudo, bem como da desmistificação da figura do pesquisador como alguém que “dá voz” às comunidades investigadas, em favor da ideia do mediador, cuja atuação propicia à comunidade falar por si mesma (Hernández, 2013; Martins; Tourinho, 2017).

O processo de criação

O convite a cada uma das cinco professoras participantes foi formalizado através de uma carta-convite enviada por *e-mail*, na qual foram expostos, resumidamente, os objetivos do trabalho. Como proposta inicial, cada participante recebeu uma solicitação de envio (em retorno ao *e-mail*) de cópias digitalizadas de nove fotografias, selecionadas do seu acervo pessoal, e que correspondem às seguintes legendas: 1) “Eu, professora de dança.”; 2) “Ensinar dança envolve...”; 3) “Quando cheguei na escola...”; 4) “Os alunos daquela turma...”; 5) “O lugar onde estou e suas peculiaridades...”; 6) “Nunca me esqueci do dia em que...”; 7) “Minhas inspirações, minhas invenções...”; 8) “A minha aula ‘dá certo’ quando...”; 9) “O antes e o depois de lecionar na escola...”.

As justificativas da solicitação, também explicitadas na carta-convite, eram: a opção metodológica da pesquisa por um modo alternativo de abordagem das questões de interesse e a perspectiva de contar com as imagens como forma de aproximação preliminar da nossa equipe com a realidade de cada profissional. O recurso da imagem fotográfica também foi escolhido porque Pesquisas Baseadas em Arte consideram que desenhos, histórias e vinhetas ou fotografias não só atuam como aparatos atrativos numa entrevista, como podem também ajudar a conectar abstrações ideológicas a situações específicas, ao utilizar tanto elementos pessoais como coletivos da experiência cultural (Hernández, 2013).

As imagens enviadas pelas professoras foram impressas em folhas de papel fotográfico, identificadas no verso com as respectivas legendas e entregues às professoras no momento da entrevista. Cada entrevista iniciava-se pela explanação, por parte da pesquisadora, da estratégia utilizada. A professora, então, dispunha as suas nove folhas numa superfície plana, com as imagens viradas para baixo, e, como numa espécie de jogo de cartas, escolhia uma a uma: lia a legenda escrita no verso da folha, mostrava a imagem (fotografia) correspondente e iniciava a narração de suas vivências, evocadas pelas memórias relacionadas à Dança no contexto escolar.



Figura. 2 – Imagem de uma sala de aula, com cartazes coloridos ao fundo e uma mesa redonda no centro. A pesquisadora está atrás da mesa, dispoindo as fotografias da professora colaboradora que seria entrevistada neste espaço. Crédito: Álvaro Bonadiman Aguiar.

A ideia era que as entrevistadas revelassem o motivo da escolha de cada fotografia e, desse modo, sua narração mobilizasse memórias que as transportassem a outros tempos, espaços e práticas. Isso possibilitaria, conforme Valeska Oliveira (2006, p. 186), “o deslocamento de sentidos individuais e coletivos na sociedade e de um grupo social específico”, no caso, as professoras de Dança atuantes nas escolas públicas estaduais do RS.

As entrevistas foram pautadas pela busca de fidelidade à concepção de entrevista narrativa, ou seja, tentando não interferir no decorrer das narrações das professoras. A relação com as participantes deu-se principalmente através de gestos, quando, por exemplo, uma professora perguntava se poderia virar a próxima fotografia e a entrevistadora acenava com a cabeça em sinal de afirmação.

No decorrer do trabalho de campo, em função das muitas imagens suscitadas pelas narrativas das professoras, identificou-se a necessidade de acrescentar outros elementos para além daqueles evidenciados no momento da entrevista, o que motivou a captação de imagens das professoras em ações cotidianas. Como proposta para a produção de imagens, foi solicitado às professoras que indicassem um lugar, um “cenário” que fosse significativo na sua constituição docente, que buscassem compor uma vestimenta, um “figurino” relacionado, de algum modo, a esse local, e que pensassem em ações que poderiam ser gravadas no momento do encontro. Como forma de respaldar esse processo de escolha e dirimir dúvidas sobre ele, a equipe colocou-se à disposição e em diálogo com cada uma das professoras.



Figura 3 – Imagem interna de uma escola de educação básica, com um longo corredor e janelas nas laterais, com uma professora caminhando no centro. Espaço escolhido por uma das colaboradoras para fazer a captação audiovisual da sua parte no documentário. Crédito: Josiane Franken Corrêa.

Ao longo do trabalho, a abordagem com cada profissional, no papel de produtores de um filme, configurou-se de forma singular, o que imprimiu uma característica de processo criativo bem marcante durante todo o desenvolvimento do documentário. A reduzida equipe técnica, por um lado, dificultou a produção, que tinha seus prazos limitados pelas diárias dos equipamentos (e bem sabia que o excesso de material incidiria no aumento de tempo no processo de montagem e na necessidade de envolver mais técnicos); por outro lado, favoreceu a relação de proximidade com as professoras entrevistadas.

O início do processo de montagem do documentário exigiu uma análise criteriosa do material gravado com as professoras, que possibilitou selecionar criticamente as passagens que dariam fôlego narrativo ao filme. No percurso criativo do projeto, as horas captadas foram contextualizadas em busca de uma única voz, sendo esta representada pelo modo de captação e colaboração com as participantes da pesquisa.

Como referência cinematográfica a esse processo, foram tomados filmes documentários com diferentes enfoques e abordagens. O documentário *Quando sinto que já sei* (2014), dirigido por Antonio Sagrado, Raul Perez e Anderson Lima, que aborda a realidade de escolas alternativas no Brasil, forneceu a base para a reflexão sobre as relações de complementaridade entre as narrativas das professoras, possibilitando a concepção de uma história em comum, além de favorecer a visualização de uma outra escola possível.

Outro trabalho apreciado foi *O que a dança te faz sentir?* (2015), dirigido por Airton

Tomazzoni e Débora Leal: um documentário curta-metragem que aproximou a equipe do contexto onde a pesquisa foi desenvolvida e de seu tema, pois trata do projeto Escola Preparatória de Dança, da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre. O filme traz depoimentos de alunos e professores que participam desse projeto, desenvolvido em escolas públicas municipais da capital gaúcha, com aulas gratuitas de Dança, proporcionando uma formação continuada na área.

Na seleção preliminar das cenas foram considerados, ainda no momento de captação audiovisual, os aspectos que já apresentavam potencial para a composição do filme, segundo a percepção da equipe. Como exemplo: cenas representativas das escolas ou de outros ambientes de trabalho de cada professora, focando elementos que, segundo elas, interferem em sua docência em Dança e que podem ser observados através das relações entre as particularidades e, ao mesmo tempo, semelhanças dos contextos.

Outro elemento envolvido nessa primeira “peneira” de cenas foi o momento em que três professoras, instigadas pela equipe da pesquisa, se dispuseram a improvisar movimentos de danças que executam ou executaram em algum momento da vida.

Desse modo, delineou-se um roteiro que não poderia ter sido previsto, dadas as características assumidas com a escolha pela produção de um documentário permeado pelas relações entre entrevistadas e realizadores, os quais são “atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto” (Comolli, 2008, p. 34).

Nessas vivências, foi desenvolvido um processo criativo comum a muitos artistas: a geração de um sistema de criação com determinadas características, que foi se modificando por toda a extensão da pesquisa, atribuindo apropriações, transformações, ajustes e ganhando complexidade na medida em que outras relações foram se estabelecendo (Salles, 2015).

Considerações

De forma resumida, é possível inferir que a opção por “bricolar” diferentes referências para o desenvolvimento da investigação favoreceu a criação de um caminho metodológico autoral. Com isso, foi possível a retomada de histórias docentes, gerando na comunidade a/r/tográfica processos de (auto)formação (Pineau, 2010), o que se mostrou determinante para a realização documental.

A escuta das histórias das professoras colaboradoras possibilitou capturar pedaços de tempo que precisam ser contados e encarados não como uma sombra do real (Novarina, 2009), mas como algo que por si só já carrega um sentido próprio. Poeticamente, Valère Novarina (2009, p. 17) refere-se à fala como “uma viagem da carne para fora do corpo humano pela voz, um *exit*, um exílio, um êxodo e uma consumação. Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de mais vivo que nós se transmite”.

A fala abre uma passagem e, em segundos de conversa, contamos segredos que não podem ser descontados. Nesses segredos: ações; nessas ações: saberes; nesses saberes: (re)conhecimento; e, nisso tudo, a indicação de novas possibilidades de ação.

Em *Nós, professoras de Dança*, narrativas orais unem-se a experimentos visuais e, numa perspectiva pedagógica, faz-se uma composição colaborativa quase coreográfica. Nesse sentido, considera-se a metodologia investigativa, por meio de uma abordagem *bricoleur* (Rodrigues *et al.*, 2016), como um elemento único, caracterizado pelo tempo e pelo contexto e, sendo assim, um processo que possibilita a união entre os anseios de investigação científica e de produção artística-pedagógica, por parte da comunidade envolvida.

A iniciativa de compartilhar alguns princípios e procedimentos desse processo numa publicação que envolve pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) é encarada pelas autoras como oportunidade de contribuir para a ampliação de possibilidades teórico-metodológicas. Além disso, visa a difusão de conhecimentos no campo da Dança, área de conhecimento à qual a investigação se vincula mais diretamente, e também junto a interlocutores de outros campos relacionados à Arte, à Educação, e às Humanidades.

Referências

BARONE, Thomas; EISNER, Elliot. Arts-based Educational Research. *In*: GREEN, J; GREGO, C; BELMORE, P. (orgs.). **Handbook of complementary methods in educational research**. Mahwah, NJ: AERA, 2006. p. 95-109.

BRANDÃO, Carlos R. A pesquisa participante e a participação da pesquisa: Um olhar entre tempos e espaços a partir da América Latina. *In*: BRANDÃO, Carlos Rodrigues; STRECK, Danilo Romeu. **Pesquisa Participante: a partilha do saber**. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2006. p. 21-54.

COMOLLI, Jean L. **Ver e Poder a inocência perdida**: cinema, televisão ficção, documentário. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.

DIAS, Belidson. *A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução*. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 21-26.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

EISNER, Elliot. What artistically crafted research can help us understand about schools. **Educational Theory**, United States of America, v. 45, n. 1, 1995. p. 1-6.


FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. A investigação baseada em arte: propostas para repensar a pesquisa em educação. *In*: DIAS, B.; IRWIN, R. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39-62.

IRWIN, Rita L. Comunidades de prática *a/r/tográfica*. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM,



2013. p. 155-167.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração das histórias de vida. **Educação**, Porto Alegre, v. 30, n. 3, p. 413-428, set./dez. 2007..

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (orgs.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015. p. 90-113.

LUPINACCI, Letícia G.; CORRÊA, Josiane F. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 29, p. 121-136, jan./jun. 2015..

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Des)arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência. *In*: SOUZA, Elizeu C. de; TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. p. 144-165.

MENESES, Sônia. Luto, identidade e reparação: videobiografias de desaparecidos na ditadura militar brasileira e o testemunho no tempo presente. **História Oral**, v. 17, n. 1, p. 135-161, jan./jun. 2014.

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Tradução de Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OLIVEIRA, Valeska F. de. Narrativas e Saberes Docentes. *In*: OLIVEIRA, Valeska F. de (org.). **Narrativas e saberes docentes**. Ijuí: Editora Unijuí, 2006. p. 169-190.

PINEAU, Gaston. A autoformação no decurso de vida: entre a hetero e a ecoformação. *In*: NÓVOA, A.; FINGER, M. **O método (auto)biográfico e a formação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 96-118.

PINEAU, Gaston; LE GRAND, Jean-Louis. **As histórias de vida**. Natal: EDUFRN, 2012.

RODRIGUES, Cicera S.D.*et al.* Pesquisa em educação e bricolagem científica: rigor, multirreferencialidade e interdisciplinaridade. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 46, n. 162, p. 966-982, dez. 2016.

SALLES, Cecília A.. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. 2. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

SASSO, Leísa. **Livro-Objeto A/r/tográfico**: Práticas de Pedagogia Cultural na periferia de Brasília. 2014. 252 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

SINNER, Anita; *et al.* Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em arte. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 99-124.

SOUZA, Elizeu C. de. História de vida e formação de professores: um olhar sobre a singularidade das narrativas (auto)biográficas. *In*: MACEDO, Roberto Sidney. (Org.). **Currículo e docência**: tensões contemporâneas interfaces pós-formais. Salvador: Editora da UNEB, 2003, p. 35-56.

WOLKMER, Juliana R. **Formação em Teatro na UFRGS (1960-1973)**: Memórias de Tempos de Ousadia e Paixão. 2017. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.


Filmes Citados

O QUE a dança te faz sentir?. Direção: Airton Tomazzoni e Débora Leal. Produção: Escola Preparatória de Dança de Porto Alegre. Brasil: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2015. (9 min 34 s).

QUANDO sinto que já sei. Direção: Antonio Sagrado; Raul Perez; Anderson Lima. Produção: Antonio Sagrado; Raul Perez. Brasil: Despertar Filmes, 2014. (78 min).

Para citar este artigo

CORRÊA, Josiane G. ; SANTOS, Vera Lúcia B. Bricolagem metodológica na pesquisa com professoras de dança: tramas, fazeres e percursos a/r/tográficos. *In*: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 16. p. 299-317.



UMA NOÇÃO DE RECEPÇÃO APLICADA EM DANÇA

Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.

Jorge de Lima. "O Grande Circo Místico". *A túnica inconsútil*, 1938.

Rubiane Falkenberg Zancan¹

Walter Lima Torres Neto²

¹ Rubiane Falkenberg Zancan é professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Membro do Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação da UFRGS.


² Walter Lima Torres Neto é professor titular de Estudos Teatrais no curso de graduação e pós-graduação em Letras na UFPR e integrante do PPGAC/DAD na UFRGS. Autor de *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), organizou *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).

Na esteira da palestra inaugural de Hans Robert Jauss (2010), em 1967³, disseminou-se um conjunto de reflexões que acabaram levando ao surgimento de muitos olhares sobre a recepção de uma forma geral. Desse arsenal crítico-reflexivo alemão, surgiram metodologias e procedimentos para que nos debruçássemos sobre o entendimento da experiência estética do leitor. Por extensão, essas reflexões foram adotadas no tratamento do espectador das artes cênicas, entre outros consumidores de obras artísticas ou eventos culturais⁴. E, se empregamos o substantivo consumidor, é para que não percamos de vista o caráter igualmente econômico presente nessa operação de fruição de obras artísticas. Nelas, os valores circulam entre o venal e o simbólico no interior de um determinado sistema, o qual demanda uma cultura e um mercado das artes. Centralmente, à luz dos preceitos da Escola de Constança, este conjunto de olhares sobre a recepção alude às disposições do “percepto” que emanam de uma obra poética, como observam Deleuze e Guattari (1992). É assim que se renova, ao ser alçada ao primeiro plano, nesta operação escópica, a noção de estética, segundo o trabalho de assistência do espectador.

A Sociologia da Arte, em particular a sociologia empregada nos estudos das Artes Cênicas, depois de aplicada pela comunidade de pesquisadores, acabou por ser assimilada, de maneira explícita ou não, aos estudos da recepção. Do estudo das obras e seus temas, dos repertórios e seus gêneros, dos coletivos de grupos sociais segmentados por critérios diversos, o espectador se individualizou e foi instado a manifestar a sua singularidade em relação à obra consumida. No programa desta associação, a emergência mais efetiva do perfil de um espectador no processo da criação artística (*poiësis*), na valorização da sua percepção quando da apreciação da obra (*aisthësis*) e ainda na fruição e nos efeitos do espetáculo nos limites da sua experiência estética (*katharsis*). O pressuposto da teoria da recepção era trazer para o centro do debate (ou da análise)

³ Remetemos o leitor para as páginas introdutórias escritas por Luiz Costa Lima (LIMA, 2001), para a coletânea de textos sobre a estética da recepção, no campo dos estudos literários. Verdadeira recepção da Teoria da Recepção, originalmente, esta edição é de 1979. Ainda no campo da literatura, sugere-se a leitura dos diversos estudos de Regina Zilberman, dentre eles (1989, 2008, 2017).

⁴ No campo dos estudos teatrais, há bibliografia específica sobre a recepção teatral, onde destacamos MOSTAÇO (2015), MASSA (2008) nas referências bibliográficas. E ainda: MASSA, Clóvis. Estética Teatral e Teoria da Recepção. Tese (Doutorado em Letras – PUC/RS). In: GUZINSKI, Maurício (Coord.). 1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul – Vol. III. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007, pp. 21-116.; CAJAÍBA, Cláudio. *Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. No plano da pedagogia, consultar as obras de Flávio Desgranges, com destaque para *Pedagogia do teatro: provocações e diálogo*. São Paulo: Hucitec, 2006. Já no plano de uma aplicação da recepção à história, consultar SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2017. Sugere-se consultar, ainda, as publicações do GT Teorias do espetáculo e da recepção no portal de publicações da ABRACE (<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/index>).



sobre as obras representacionais, abstratas, figurativas ou não, a pessoa do leitor, e, por extensão, a do espectador da dança, do teatro ou do cinema, do visitante de uma exposição de Artes Plásticas, do ouvinte de um concerto, do espectador de obra interativa, etc. Para além de suas relações com as instituições promotoras das artes e com a noção de formação do gosto, como os estudos da Sociologia da Arte preconizavam, agora, segundo a teoria da recepção, o cidadão se emancipa, tornando-se espectador-protagonista, sujeito-leitor, “que faz a existência” da obra segundo seu próprio gozo, condicionado por seu “horizonte de expectativa”.

Foi esse deslocamento epistemológico que primeiro ocorreu no campo dos estudos literários, na segunda metade do século XX. Como é sabido, os estudos literários se concentraram inicialmente na figura do autor ou no grupo de autores (tentando decifrar seu modo de conceber sua narrativa, seu estilo, sua visão de mundo e seu tratamento em relação aos referentes no real). Em seguida, detiveram-se sobre a obra propriamente dita, examinando-a do verso ao anverso, desde sua estrutura até suas relações dialéticas entre forma e conteúdo, seus modos de narrar, gêneros e estilos aos quais se filiava. Em um terceiro momento, esses mesmos estudos se consagraram a investigar o leitor diante da literatura. Escrutinava-se agora o desempenho receptivo do leitor em relação à obra lida, a partir do seu universo de referências. Como o leitor lê a obra: segundo seu repertório cultural, individual ou coletivo? Como o leitor intervém nessa mesma obra, conferindo-lhe novos sentidos e existência, graças ao seu ato (prazeroso) privado ou público de ler? “Leitor implícito”, “leitor ideal”, “leitor virtual”, “leitor possível”, leitor também de carne e osso... A leitura não perde jamais a sua materialidade. E a história da literatura também é a história dos corpos que leem. Ela passa a problematizar aquele ente que se encontrava no final da cadeia comunicacional, dentro de um sistema de produção e consumação de obras, a tríade autor-obra-público.

A seu turno, os estudos sobre as artes cênicas, igualmente, detiveram-se no exame do texto, da peça, do libreto da ópera ou do roteiro (argumento) da coreografia, ou da encenação (texto espetacular), ou do balé (coreografia). Contemporaneamente, atribuiu-se à crítica genética a exegese do próprio processo criativo da obra cênica⁵. Por sua vez, ao espectador se delegou uma posição de distinção no tocante às três principais etapas do trabalho coreográfico ou teatral (concepção/criação; execução/realização; fruição/recepção). Uma composição coreográfica ou uma encenação teatral são fatos criativos e simbólicos da cultura. O seu enunciado se manifesta coletivamente no compartilha-


⁵ Sobre a crítica genética sugere-se consultar os estudos promovidos e reunidos pela Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética, APCG. Destacamos como referência o estudo de Cecília Almeida Salles: *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

mento de um imaginário. Assim, essa enunciação no tecido da cultura é capilarizada de forma diferente em relação à história da leitura e dos “modos de ser leitor”.

Como se percebe, a teoria da recepção tornada disciplina procura rever o estatuto do fruidor-espectador de obras artísticas. Hoje, o sujeito é consumidor-espectador tanto de produções de puro entretenimento, que não cessam de emergir da indústria cultural globalizada, quanto de experimentações artísticas nativas ou estrangeiras radicais, que o convocam até mesmo a intervir fisicamente na cena. Ou seja, os estudos da recepção preconizam que se considere o ato (a operação) de fruição dentro do sistema comunicacional (ou de percepção). Entra em pauta o estudo das dinâmicas das relações recíprocas entre obra e espectador, desde a interioridade deste (sua produção de subjetividade) até a exterioridade daquela. Como o espectador transforma a obra e vice-versa, por meio do olhar de um sobre o outro. Quem olha quem? Nesse sentido, estaríamos aludindo a uma radical inversão do posicionamento, supostamente “passivo”, unicamente de “receptor” de obras da produção artística traficadas por atores ou bailarinos. Partindo do pressuposto de que o espectador cria, “receptor” seria uma denominação certamente fora de moda em tempos de um teatro pós-dramático e de uma dança abstrata.

Anterior à mediação reflexiva, conceitual e/ou linguística, atua sobre o espectador a experiência primeira, que é eminentemente corporal e envolve o funcionamento exclusivamente da atividade e do conhecimento perceptivo-motor. Até pouco tempo, acreditava-se que determinadas áreas do cérebro eram consideradas exclusivamente motoras. Hoje, com a descoberta dos neurônios-espelho, em 1994, pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti, sabe-se que estas áreas têm papel fundamental na percepção e reconhecimento das ações, isto é, “o mesmo neurônio que percebe é capaz de fazer aquilo que percebe e vice-versa” (Leal-Toledo, 2010, p.187). O modo como o cérebro processa as experiências estéticas tem sido foco de estudos da neuroestética⁶. O *entre* vivido na relação da ação provocada pelo objeto artístico e a percepção do espectador, oferece uma perspectiva de entendimento sobre como o trabalho artístico impacta a neurofisiologia do público. Na recepção em dança, que tem como matéria prima o movimento, pesquisas recentes ratificaram o entendimento de que “o espectador sente os movimentos e as emoções dos corpos dançantes” (Foster, 2011, p.11). Em medidas diferentes, espectadores e artistas da dança movem-se no momento do encontro físico no espaço teatral. O espectador ativo, vivo, atento, nesse lugar que não é lógico e coerente, coloca-

⁶ No Reino Unido, está sendo realizada uma pesquisa sobre a audiência por meio da neurociência. Trata-se de investigar como os espectadores de dança respondem e se identificam com a dança. O projeto tem um viés interdisciplinar, envolvendo colaboração entre quatro instituições: Universidade de Manchester, Universidade de Glasgow, Universidade York St. John e Imperial College London. O Projeto interdisciplinar “Watching Dance: Kinesthetic Empathy” é financiado pelo Arts and Humanities Research Council. Diversos resultados estão disponíveis em: <http://www.watchingdance.org>. Acesso em: 14 set. 2018.



-se a criar, interpretar, sentir, articulando intenções que buscam o sentido de apropriar-se daquela dança apreciada.


O ato da recepção em si, diante de uma obra coreográfica, não tem lugar, unicamente, no “aqui e agora”, no “corpo a corpo” com a obra no momento do encontro físico no teatro. O mesmo pode ser dito sobre um espetáculo circense, uma ópera, um show de MPB, uma performance. O ato da recepção vai além da duração da exibição, da mesma forma que pode começar antes do espectador chegar ao local da apresentação. O espectador está condicionado por um “antecedente da ação”, em que ele pode ter tido algum contato pregresso que advinha de programas, de críticas e de demais comentários, abalizados ou não, advindos da Internet, por exemplo. Alia-se à duração “no aqui e agora” a qualidade da arquitetura (para não falarmos da estrutura) desse ato de recepção, que não é o mesmo para todas as obras e linguagens artísticas. A recepção de um espetáculo de dança se opera de uma maneira, enquanto uma exibição cinematográfica se opera de outra. Da mesma forma que uma ida ao circo suscita ainda uma terceira chave, e assim por diante. O estudo do ato da recepção, portanto, deve levar em consideração as propriedades de cada manifestação artística, de cada linguagem estética (seus códigos e convenções), ou seja, as condições, os conteúdos e as formas de enunciação desta ou daquela obra.

Certo é que, o espectador, diante de um evento cênico, está sujeito às propriedades da obra, da mesma forma que ela está sujeita às suas expectativas. Relação paradoxal mas acima de tudo dialógica, em meio a um processo consciente e inconsciente que inaugura o ato receptivo. De imediato, pode-se notar os efeitos físicos de recepção que se inscrevem no corpo de cada integrante da audiência. Com que disposição corporal recebemos um espetáculo de dança? O espectador se mexe em sua poltrona, olha para os lados, bate o pé e acompanha o ritmo, avança e recua na direção da cena, cruza os braços, cruza as pernas, dá de ombros, vira de lado, pigarreia, tosse, boceja, pega na mão de seu/sua companheiro(a), tamborila os dedos nos braços da poltrona, faz considerações, reage interna ou externamente, se comove ou não, aceita ou rejeita determinadas passagens ao se confrontar com as propriedades desse evento espaço-temporal. O processo receptivo em dança pode, sem nos tirar da poltrona, fazer com que nos movimentemos com os bailarinos. Às vezes, podemos sentir o movimento incessante, ora como fluxo de energia produzido pela dança, ora como alteração do nosso estado corporal. Todavia, o processo de fruição, como dissemos, vai além desse encontro inaugural, que tem a duração do espetáculo. Ele não se reduz a esse momento, em uma reação imediata, singularizada e internalizada no ato de apreciação da obra. A recepção não é um processo mecânico, de causa e efeito contíguos. Trata-se de um processo que

se dá em velocidades distintas, dependendo de cada espectador. Um processo que se dá durante a execução e que sucede o “pós-exibição”. Às vezes, pode-se tratar de um processo receptivo em relação a uma obra ao longo de toda uma vida, considerando-se que o espectador leva consigo esse espetáculo que é continuamente lembrado, reelaborado, recontado. Não estamos insinuando que a compreensão de um roteiro coreográfico ou de uma intriga dramática não seja imediata. Queremos aludir aos processos mais profundos, estudados também pela psicologia da arte, acerca da cognição e da percepção, considerados estados inconscientes no tratamento de resíduos simbólicos, que muitas vezes não temos como dominar completamente. Esses são vestígios que se cristalizam em nosso espírito para se manifestar inesperadamente, retornando à consciência um pouco mais tarde. É a experiência desse gozo (prazer e/ou desprazer) que nos faz retornar, por exemplo, a determinadas leituras, voltar a ver certos filmes, visitar museus e rever determinadas coreografias. O estudo da recepção aplicada se interessa por descortinar o efeito mnemônico produzido pela obra em contato com o universo de referências do espectador. Assim, a percepção e a consciência sobre a fruição da obra cênica se revelam integralmente segundo a ação do tempo.

O espectador, após assistir a uma exibição de dança, consciente ou inconscientemente relaciona o que acabou de ver com o seu banco de memórias espetaculares e afetivas. Assim, tanto obra, quanto espectador estão presos a uma duração, uma extensão temporal. Esse tempo é o necessário para que, tanto o conteúdo, que emana da obra, quanto sua forma, seja convencional ou experimental, possam ser decantados no espírito e no corpo do espectador. No caso da dança, do ponto de vista da perenidade das suas obras, por serem imateriais é que querem garantir sua sobrevivência, inscrevendo-se na memória da audiência que as assistiu. Da mesma forma, cabe ao espectador fazer o seu próprio balanço e constatar o envelhecimento ou a perenidade de certas coreografias, em detrimento de outras.

As propriedades das dinâmicas escorregadias da matéria sensível na dança, nos levam a propor um procedimento experimental para uma pesquisa de recepção aplicada em dança (Zancan, 2018). Na tentativa de diagnosticar os sintomas do desempenho receptivo em um grupo de espectadores é que se organiza a perspectiva de recepção aplicada em dança. A escolha de “aplicado” se relaciona também àquela substância social “que foi posta em prática”, que foi também “experimentada” por este grupo de espectadores. A recepção aplicada é entendida como forma de acolher a experiência estética, sendo analisada em uma vertente pragmática. Como o espectador se relaciona com a dança? Como o espectador constrói narrativas a partir de sua experiência estética? Como o espectador se relaciona com os materiais produzidos pelos agentes criativos?




Uma obra coreográfica nos lega muito mais do que um bailado e sua temporada com número variável de exibições. Nos lega, também, um conjunto de documentos que constituem os vestígios de um processo criativo e outro que nos oferece o retrato da recepção da obra no seio da sociedade que a acolheu. O processo criativo, por sua vez, disponibiliza um aparato de textos especulativos e criativos que apresentam traços da gênese da coreografia, ao mesmo tempo que apontam os diferentes percursos do próprio processo criativo. Esses textos possuem finalidades distintas, mas são sempre atinentes às três etapas do trabalho coreográfico (criação, execução e recepção). São eles: caderno de marcações de partituras corporais, notações coreográficas, programa do espetáculo, material endereçado à imprensa, documentos de órgãos de censura, fotografias, vídeos, trilhas sonoras, roteiros musicais, croquis de cenários e figurinos, planos de luz, desenhos de movimentos e fluxos da coreografia, textos anotados, partituras, *bordereaux*, orçamentos, recibos de compras, anúncios, *clippings*, entre outros documentos-vestígios. Soma-se a esse substrato de expressão criativa e econômico-material toda a gama de comentários sobre o próprio evento. Trata-se de material disponibilizado pela crítica profissional de jornais, blogs, portais e sites mais ou menos especializados em crítica de dança. Quando da estreia de uma obra, observa-se que seu prestígio advém muitas vezes do quanto ela é capaz de mobilizar novos discursos de aprovação ou reprovação. É possível perceber o surgimento de uma intensa cadeia de discursos publicitários, resenhas, críticas, artigos reflexivos, opinativos, de teor polêmico ou não, que trabalham na promoção da obra. Esse conjunto heteróclito de discursos age muitas vezes sobre o espectador, vindo a se cristalizar como aquele “antecedente da ação”, condicionando sua predisposição ao espetáculo.

Um exemplo deste “antecedente da ação” foi revelado por nossos estudos sobre os programas dos espetáculos teatrais brasileiros, franceses e estadunidenses. Nossa pesquisa demonstrou como se pode especular sobre as três etapas do trabalho coreográfico ou teatral (concepção, execução e fruição). O estudo do projeto editorial desses paratextos teatrais, conforme suas ênfases discursivas (didascálica, histórica, estética e genética), revela as complexas relações entre conteúdos e juízos pré-estabelecidos e os mecanismos perceptivos do espectador, que podem ser induzidos nos processos cognitivos do seu desempenho receptivo diante das obras cênicas (Torres Neto, 2015). Aos historiadores da cultura e das artes, esse substrato, que se constitui, como mencionamos, nesse “antecedente da ação” espetacular, pode se tornar nas fontes que, em um futuro breve, promoverão o estudo daquele acontecimento específico. O trabalho descritivo e analítico sobre essas fontes é que designamos igualmente de recepção aplicada.

Já no tocante ao estudo do espectador, a definição de um conjunto de espetácu-

lo possibilita delimitar um escopo artístico que orienta o estudo do material produzido pelos agentes criativos. Ele aponta as informações prévias que podem atuar no ato da recepção, nos processos perceptivos, sendo útil, desse modo, em uma interface de mediação dentro da lógica de uma recepção aplicada. Podemos dizer que na perspectiva da noção de recepção aplicada, o cenário produzido pelo conjunto de espetáculos, no qual o espectador transita e articula informações no processo receptivo, pode ser estudado segundo as suas propriedades enunciativas, como: 1) o tipo de dança (dança de salão, dança contemporânea, ballet, jazz, dança do ventre, danças aéreas, danças afro); 2) o tipo de projeto coreográfico (cinestésico, visual, de ideias); 3) o estilo do coreógrafo/diretor (características poéticas recorrentes do agente criativo); 4) o espaço cênico (teatro, rua, sala) e suas características (localização, acesso, valor do ingresso); 5) a orientação do espaço cênico (orientação vertical de palco e plateia, orientação horizontal entre dançarinos e espectadores); 6) a atuação do espectador (se participa do espetáculo na sua poltrona ou atua com os artistas); 7) a categoria do espetáculo (amador ou profissional); 8) o tipo de material de divulgação (imagens, notícias, críticas); 9) as mídias de divulgação do espetáculo (jornais, redes sociais, blogs); 10) o programa de espetáculo.

Para a realização deste estudo de recepção aplicada, a seleção de um grupo de espectadores possibilita uma pesquisa prévia sobre o perfil individual de cada um, recolhendo-se as informações relativas às identidades sociais e trajetórias biográficas. Nesse ponto, vale o seguinte paralelo: certamente, você, leitor, já deve ter percebido como agem os supermercados e outras organizações comerciais, na tentativa de saber que tipo de comprador você é. Dentro do campo dos estudos da comunicação, sobretudo na Publicidade e Propaganda, estuda-se o nosso comportamento social e o nosso perfil econômico de consumidor. Procura-se conhecer os nossos gostos, as nossas preferências, os nossos hábitos, decifrando os nossos desejos, perscrutando os nossos fetiches para melhor descobrir o que se pode nos oferecer para que não recusemos. Dentro do universo capitalista, a publicidade deve nos seduzir, agindo sobre nossas emoções, sentimentos e sobretudo carências afetivas e materiais. A publicidade tenta nos identificar com objetos de interesse que custarão um determinado valor venal. Essas organizações comerciais procuram despertar nossos desejos adormecidos, nos fidelizando como clientes potenciais de seus produtos, fazendo com que nos esqueçamos de quem somos, projetando-nos em modelos ideais de pessoas bem-sucedidas e poderosas, personagens de um roteiro publicitário ideal. Esse processo é para assumirmos nosso papel de compradores regulares, ainda que consumindo pouco a pouco, mas todo dia. Na “modernidade líquida” ou na “sociedade do espetáculo”, no mundo capitalista e globalizado, essa lógica de sedução, graças à tecnologia, foi transferida para dentro dos nossos equipamentos eletrônicos de comunicação, tratamento de conteúdo e esto-



cagem de imagens. Você fala, pensa, pesquisa um determinado assunto ou notícia no Google e logo surgem anúncios e propostas acerca daquilo que você inocentemente procurou nesse site de buscas. O propósito de conhecerem nossos perfis nas redes sociais foi adotado para o direcionamento de *fake-news*, que se espalharam e continuam a ser propagadas. O capitalismo procura nos seduzir, oferecendo objetos de consumo que até então ignorávamos. Deles, no fundo, não precisávamos, mas com a força do trabalho persuasivo das mídias e graças à persuasão de formadores de opinião, esses objetos acabam desempenhando um papel central em nossas vidas sociais. Essa centralidade é reforçada por um efeito dominó no plano coletivo, e, uma vez que esses objetos se instalam, se acomodam ao nosso modo de vida, nos parasitam. Trata-se de uma reação inconsciente, recíproca, que nos torna apegados a esses mesmos objetos, e, a partir desse instante, não imaginamos mais nos separar deles.

Assim como o sujeito está exposto aos fetiches do capitalismo, nosso conjunto de espectadores também os aprecia, sendo possível coletar indícios disso a partir dos seus comportamentos recorrentes enquanto audiência. Outro destaque dessa abordagem é o controle das condições éticas da própria pesquisa em relação aos seres humanos. Nesse sentido, valorizam-se as relações entre espectador e obra, desde o momento da apresentação até a análise dos processos perceptivos capturados após a exibição, os quais envolvem aspectos do âmbito criativo, sensível e cognitivo. Observamos em nossas pesquisas que o registro dos depoimentos gravados, após a apreciação de cada espetáculo selecionado, produz novas narrativas sobre a percepção de cada espectador, revelando “hábitos” do seu desempenho receptivo. Como resultado da pesquisa experimental realizada (Zancan, 2018), a noção de recepção aplicada foi orientada, também, pela elaboração de um dossiê de informações, formado pela contextualização da escolha dos espetáculos, pela análise dos programas das coreografias, pela pesquisa do perfil de um grupo de espectadores e pela organização de um material com depoimentos sobre as percepções dos espetáculos assistidos, dando visibilidade às vozes que produzem subjetividade sobre o espetáculo.


Em nossas pesquisas, após inúmeras leituras e tentativas de categorização de um dossiê perceptivo memorialístico, emergiram alguns hábitos que se repetiram, delineando o desempenho receptivo, o qual compreende as atividades dos espectadores que carregam aspectos do âmbito criativo, sensível e cognitivo. Por isso, recorreremos às noções, mencionadas anteriormente, oriundas da filosofia da arte (*poièsis*, *aisthèsis* e *kátharsis*), aqui “recicladas” e aplicadas às interrogações sobre a experiência estética. Inerentes ao campo filosófico, ou da linguagem, ou do teatro, essas noções foram colocadas em diálogo com o campo da dança. Assim, em nosso estudo de recepção

aplicada, essas instâncias sofreram deslocamento de seus sentidos originais para que obtivéssemos três categorias de análise: a) dimensão criativa, b) dimensão sensível e c) dimensão conceitual.

Desse modo, a *poièsis*, originalmente baseada nas precondições receptivas no estudo, relativo aos artistas, dos aspectos criativos da obra de arte, foi deslocada para o ponto de vista do exercício criativo realizado pelo espectador. Esse foi considerado co-partícipe, à medida que realizava atividades de criação acompanhado por impressões a respeito do espetáculo ao qual assistia. A dimensão criativa congrega as seguintes atividades realizadas pelo espectador: 1) ele acompanha a criação artística e tenta se colocar no lugar do criador; busca imaginar e identificar quais foram as escolhas por trás da composição; 2) ele imagina e elabora outras possibilidades de criação a partir da proposta apresentada. O espectador é “tocado”⁷ pelo fazer artístico. Ele se aproxima do universo de quem faz e imagina, cria. O conhecimento sobre os aspectos da produção artística em dança atua com diferentes ênfases, resultando em efeitos variados de aproximação. Sabemos que estamos constantemente pensando, imaginando e criando. O que difere essas habilidades humanas cotidianas do fazer receptivo em dança é que agimos junto com as substâncias enunciadas pela dança. O material específico que molda a dança, ou seja, o refinamento do movimento em determinado tipo de dança, com suas características específicas e seus acompanhamentos com figurinos, elementos cênicos, sonoridade, cenário (os quais podem estar presentes ou não). Além disso, estamos diante de um corpo humano, que também se depara com aquilo que varia entre o que é frágil e o que é forte. Muitas vezes somos “tocos” pelo ser humano que está em cena. Assim, podemos nos perguntar: o que a presença do corpo humano produz em mim? A complexidade das respostas a essa pergunta indica os efeitos possíveis da recepção em dança.

A instância *aisthèsis* abarca as percepções sobre o espetáculo, através da sensibilidade aguçada pelas formas visuais expostas nas cores, nas texturas, nos volumes, assim como pelas luzes, pelas sonoridades, enfim, pelos elementos trabalhados na criação do artista. A estética, entendida enquanto percepção sensível, acontece no encontro entre o objeto artístico que incita a sensibilidade e o espectador que é afetado por ele, ao mesmo tempo que também o afeta. Nesse sentido, “a estética da recepção parte do pressuposto de que a arte é um fazer, uma construção e, como tal, infunde uma dada relação com o leitor/espectador” (Mostaço, 2015, p. 56). Desse modo, denominamos a segunda categoria de dimensão sensível, em que o espectador de dança é afetado pelo

⁷ O emprego das “aspas”, deste ponto em diante, é para ressaltar as palavras e/ou expressões empregadas pelos próprios espectadores integrantes do grupo que selecionamos para nossa pesquisa. Todas as palavras, expressões e trechos foram extraídos dos depoimentos desses espectadores voluntários (ZAN-CAN, 2018).



movimento do corpo dançante. Destaca-se o modo como a sensibilidade trabalha na percepção do espectador. Especialmente no caso da dança, o espectador se conecta com a presença de alguns aspectos ausentes no discurso: 1) ele percebe pela via da sensação da empatia cinestésica; 2) ele usa metáforas para poder dizer algo de que as palavras não dão conta; 3) ele experiencia a alteração da sensação do estado corporal e do senso de realidade. Ao saber que o espectador é capaz de sentir a empatia cinestésica, de elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam e de alterar seu estado de vigília, enfatizamos que a recepção em dança acontece no corpo de quem assiste. A dança é corporal porque pode fazer com que se sinta “um arrepio”, “uma vertigem”, “um aperto no estômago”, “uma vontade de dançar”, “uma ansiedade por não saber o que vai acontecer”. Pode-se também ser “tocada pela emoção quando sinto admiração, vergonha alheia, cansaço, frustração”. Pode-se, ainda, “torcer para que aconteça da melhor forma possível”, sentir “vontade de estar lá, tentando e experimentando”, sentir-se “integrado ao espetáculo ao prever o próximo passo” ou “entediado por saber o que vai acontecer”. Pode-se “perder a noção da passagem do tempo”, “não entender”, “ficar meio sem saber o que pensar”, ficar “mais introspectivo”, “mais eufórico”, ser “retirado da realidade comum”. O corpo se movimenta, vibra, pulsa. Somos convidados a sentir mais, ouvir mais atentamente, ver mais. Podemos nos dar conta do que acontece conosco em um estado de percepção ampliada.


A *kátharsis* é a noção que mais sofre uma reconfiguração de seu significado primeiro. Como é sabido, o termo está associado, principalmente, ao campo do teatro e ao campo da psicologia. No teatro, surge com Aristóteles, quando menciona, no capítulo 6 da sua *Poética*, os efeitos da mimese. Para o estagirita, é “por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (Aristóteles, 2019, p. 73). No caso da psicologia, uma das acepções associadas ao termo está relacionada ao processo analítico, quando “uma lembrança ou uma vivência no âmbito da transferência aflora à consciência, acompanhada por uma intensa descarga emotiva” (Galimberti, 2010, p. 185). Partindo, sobretudo, do sentido de jogo fictício que cria possíveis interpretações, temos a terceira categoria, que chamamos de dimensão conceitual. Dessa forma, propomos analisar as atividades do espectador diante de espetáculos de dança pelo viés daquilo que ele identifica como informações e percepções que produzem sentidos. Submerso nos pensamentos gerados pela dança a que assiste, o espectador inventa, fabrica conceitos: 1) ele produz sentido ao descrever o que assistiu; 2) ele ativa a memória e associa fatos vivenciados; 3) ele articula conhecimentos sobre o espetáculo a partir do tema, do tipo de dança e dos artistas envolvidos, do local e da política instituída; 4) ele atribui significado àquilo que assiste; 5) ele justifica seu ponto de vista e emite sua opinião.

Ao saber que o espectador é capaz de descrever o que assistiu, de associar cenas às quais assistiu com outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos), de contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos, de interpretar informações recebidas e de avaliar e emitir sua opinião, defrontamo-nos com cinco modalidades que contribuem para percebermos o processo de criação de sentidos. A capacidade intelectual é acionada no processo receptivo em dança. Estamos mais treinados para lidar com ela do que com nossa capacidade sensível. Realizamos diariamente o exercício racional, assim, estamos mais preparados e confortáveis para observar, interpretar, associar e avaliar.

Ao analisar a experiência estética do ponto de vista do espectador de dança, por meio das três dimensões propostas, exige-se muita atenção por parte do pesquisador para lidar com uma certa “movência”. Essas instâncias têm um grau de autonomia entre si, são subjetivas e intersubjetivas e podem acontecer concomitante ou sequencialmente. As atividades do espectador em processo de recepção estética em dança são marcadas por ações de ordem criativa, sensível e conceitual, que atuam de modo simultâneo no sujeito-espectador. Existe a variação das ênfases de uma em relação à outra, assim como a contaminação de uma sobre a outra e até mesmo a concomitância de ações.

As dimensões criativa, sensível e conceitual, orientam três perguntas: Como o espectador cria? Como o espectador sente? Como o espectador produz sentido? Cada dimensão exerce o papel de catalisadora de forças que atraem aspectos próximos do que cada dimensão compreende. Desse modo, o desempenho receptivo na apreciação em dança é capaz de: 1) acompanhar o processo criativo; 2) imaginar e recriar coreografias; 3) sentir compaixão por quem está em cena; 4) criar novas situações a partir daquilo que vê; 5) sentir a sensação de empatia cinestésica; 6) elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam; 7) alterar seu estado de vigília; 8) descrever o que assistiu; 9) associar cenas que assistiu a outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos); 10) contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos; 11) interpretar informações recebidas; 12) avaliar e emitir sua opinião.

Pautados nessas atividades e pensando nas capacidades que podemos exercitar, podemos trabalhar em um processo formativo de recepção em dança. Através do trabalho de apreciação orientado por essas habilidades, podemos oportunizar a experiência sensível acerca do fenômeno artístico da dança, bem como a produção de conhecimento no campo da recepção aplicada. As habilidades inerentes ao processo receptivo em dança possibilitam aos sujeitos-espectadores o exercício de diálogo sobre os procedimentos coreográficos e cênicos para, assim, aperfeiçoar o olhar sobre as motivações do



espetáculo. Esse conhecimento pode gerar um movimento semelhante ao de criação imaginativa proposto pela arte. Ao conhecer mais sobre os aspectos da criação coreográfica e do projeto artístico, os participantes atualizam suas percepções acerca do processo receptivo. Além disso, os sujeitos-espectadores podem falar e escutar a respeito das impressões sobre o espetáculo de dança, alargando o campo de conhecimento sensível, criativo e conceitual. Falando e escutando a respeito das impressões sobre a dança, ainda, podemos reconhecer interpretações semelhantes às nossas, assim como podemos ser surpreendidos por pontos de vista e leituras divergentes. Nesses exercícios, inicia-se o alargamento do campo perceptivo, à medida que se atualiza informações e se cria novas percepções. A mobilização de saberes entra em jogo com as imagens produzidas pelo movimento contínuo de realocação de informações, permitindo dilatar um pouco mais esse campo criativo presente na dança. A recepção aplicada abre um caminho para se pensar os processos educativos para os espectadores de dança. Por meio desse tipo de experiência, podemos delimitar um campo de estudo e atuação que atinge o processo de formação sensível. A noção de recepção aplicada dá voz ao espectador, visibiliza a possibilidade de identificação de formas de produzir sensibilidades e sentidos, ao evidenciar as potências criativas, sensíveis e conceituais existentes em suas experiências. Assim, reconhecemos um modo característico da dança, manifestado pelo fluxo-refluxo das intensidades propostas, as quais estão presentes e atuam na percepção do sujeito-espectador.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., intr. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto A. Munhoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FOSTER, S. L. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

GALIMBERTI, U. **Dicionário de psicologia**. Trad. de João Paixão Netto. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 2010.

LEAL-TOLEDO, G. Neurônios-Espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan./jun. 2010.

LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Sel., trad. e intr. de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.


MASSA, C. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 10 out. 2020.

MOSTAÇO, E. **Soma e subtração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: EDUSP, 2015.

TORRES NETO, W. L. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **Artcultura**, v. 15, n. 26, 26 fev. 2015.

ZANCAN, R. F. **O espectador na dança**: um estudo de recepção aplicada. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Áti-



ca, 1989.


ZILBERMAN, R. Memórias de tempos sombrios. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 52, p. 9-30, dez. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 out. 2020.

ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2020.



Para citar este artigo

ZANCAN, Rubiane F.; NETO, Walter L. Uma noção de recepção aplicada em dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 17. p. 318-332.



UM ESTUDO CARTOGRÁFICO DA CENA TEATRAL DO INTERIOR DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

Juliana Demori¹

Clóvis D. Massa²

¹ Juliana Demori é doutoranda pelo PPG em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), sob orientação do Prof. Dr. Clóvis D. Massa e Mestra em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bolsista CAPES/FAPERGS.

² Clóvis D. Massa é professor associado do Departamento de Arte Dramática e do PPG em Artes Cênicas da UFRGS. Doutor em Teoria da Literatura (FALE/PUCRS). Mestre em Artes Cênicas (ECA/USP). Líder do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo (CNPq).

Este artigo discorre sobre a aplicação do estudo comparativo como metodologia para análise da produção teatral de dois grupos de diferentes cidades do estado do Rio Grande do Sul. Tal análise é parte da pesquisa³ que vem sendo desenvolvida pela autora em seu doutorado acadêmico, com o título provisório de “Um estudo cartográfico sobre grupos de teatro do interior do Estado do Rio Grande do Sul”, que tem como objetivo investigar os fenômenos teatrais contemporâneos que acontecem em diferentes localidades, bem como perceber seus pontos de semelhança e diferença, e traçar um breve panorama sobre a cena teatral do interior do estado. Vale ressaltar que os estudos sobre a produção teatral gaúcha contemporânea se restringem, em sua maioria, a grupos localizados na capital Porto Alegre, ignorando o trabalho diverso e profícuo que é realizado nos demais municípios e regiões. Isso significa que o teatro gaúcho do interior⁴ é ainda pouco estudado dentro da Academia. Em contrapartida, o interior mantém um grande número de grupos e artistas dedicados ao fazer teatral.

No restante do estado pode-se destacar a importância de uma produção teatral amadora e semiprofissional presente em praticamente todas as regiões. Entretanto, ainda que a produção cênica no estado do Rio Grande do Sul exceda em muito as ações realizadas em Porto Alegre, pouquíssimo material bibliográfico faz referência a esta produção dos outros municípios do estado, minorizada nos escritos sobre teatro gaúcho. (Ferreira, 2014, p. 239).

Foi essa perspectiva que motivou o desenvolvimento da pesquisa, que tem como objetivo compreender os modos de produção, estruturação e manutenção de grupos de teatro de diferentes cidades do RS, bem como estudar suas poéticas. Dada a escassez de material bibliográfico acerca desse tema, recorreu-se à história oral como ferramenta para a coleta de dados, necessária para a escrita da tese, visando a realização de um estudo com caráter historiográfico e descentralizador, na medida em que buscou-se contar a história de formação de grupos de fora da capital, tida como o maior polo de produção cultural do estado.

A abordagem historiográfica diz respeito à construção de conhecimento histórico sobre determinados assuntos, situados num espaço-tempo específico. A historiografia considera a historicidade dos objetos estudados, pois sua prática entrelaça passado e presente, refletindo sobre o objeto já constituído a partir dos caminhos que o constituíram.

³ A pesquisa conta com a participação de quatro grupos. Para este texto, optou-se por trazer apenas dois deles, devido às normas de publicação que estipulam um limite máximo de caracteres. O estudo completo estará disponível na tese, que tem sua defesa e publicação previstas para o ano de 2021.

⁴ O termo “interior” é utilizado neste trabalho para fazer referência às cidades que não são a capital e que não estejam localizadas na região metropolitana de Porto Alegre.

Numa distinção preliminar, a historiografia tem a ver com construção e com interpretação, pois ela é o conhecimento historicamente localizado num contexto intelectual e numa estrutura sócio-econômica, política e mental. A historiografia é toda produção do conhecimento histórico (ou de outras áreas do conhecimento) referente a determinado tema e período. Não é história (processo), nem é somente conhecimento histórico, mas o conhecimento situado na historicidade do seu acontecer, sendo história-processo na dimensão da sua contemporaneidade. (Torres, 1996, p. 56).

Essa perspectiva historiográfica pode ser encontrada nos pressupostos metodológicos desenvolvidos por Jorge Dubatti em seu livro intitulado *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*⁵, no qual o autor propõe o estudo comparativo das poéticas⁶, a partir de uma série de categorias, sendo a historicidade social uma delas. Dentro dessa categoria são distinguidos três eixos – genético, alternativo e dialógico –, que dizem respeito ao modo como as poéticas se relacionam com o seu contexto de produção:

[...] o genético (a poética está “feita” com materiais que provém da situação histórica-territorial, discursos e experiências do mundo); o alternativo (a poética instala “um mundo paralelo ao mundo”, radicalmente diverso da experiência histórica do mundo); o dialógico (ambas esferas, a poética e a da experiência histórica extrapoética, se significam em mútuo diálogo, por vínculos, confrontação, fricção ou rejeição; a poética se ressignifica por seu diálogo com os discursos e as experiências do mundo). (Dubatti, 2008, p. 106-107, tradução nossa)⁷.


A partir de entrevistas realizadas com os membros dos grupos selecionados para a pesquisa, percebeu-se que suas poéticas se relacionam com o eixo genético, e portanto, analisou-se a produção dos grupos a partir de uma perspectiva historicista-genética. Para tanto, foi preciso compreender, mesmo que brevemente, a “situação histórica-territorial” vivenciada por cada grupo. Isso quer dizer que foi necessário abarcar aspectos históricos, culturais e geográficos na análise das poéticas, percebendo, a partir das falas dos sujeitos entrevistados, como esses aspectos influenciaram na concepção das poéticas.

Ao levar em consideração os contextos específicos de surgimento das poéticas, tem-se um olhar territorializado sobre o teatro. Isso quer dizer que nesse tipo de análise, cada fenômeno teatral é pensado como resultante dos traços geográficos, históricos e culturais que carregam os artistas em sua subjetividade e que acabam por delinear sua

⁵ *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. (tradução nossa)

⁶ Jorge Dubatti chama de poética “o conjunto de componentes e procedimentos organizados que tornam possível a concretude ou existência de uma obra” (Dubatti, 2008, p. 77, tradução nossa).

⁷ [...] el genético (la poética está “hecha” con materiales que provienen la situación histórica-territorial, discursos y experiencias del mundo); el alternativo (la poética instala un “mundo paralelo al mundo”, radicalmente diverso de la experiencia histórica del mundo; el dialógico (ambas esferas, la poética y la de experiencia histórica extrapoética, se significan en mutuo diálogo, por vínculos, confrontación, fricción o rechazo; la poética se ressignifica por su diálogo con los discursos y las experiencias del mundo). (Dubatti, 2008, p. 106-107, grifo do autor).



poética, no sentido amplo do termo, perpassando por todas as esferas de trabalho e não somente a obra finalizada. O estudo territorializado permite que se identifique, também, o que há de supraterritorial nos fenômenos teatrais, ou seja, aquilo que vem de fora do contexto do artista, mas que está igualmente presente na composição das poéticas. A síntese dos saberes provindos do comparatismo culmina na elaboração de mapas que nada têm em comum com aqueles políticos, por exemplo, mas, sim, demonstram os caminhos pelos quais percorrem determinados traços das poéticas estudadas. Dessa maneira, tem-se um modelo cartográfico de abordagem do teatro.

O teatro gaúcho contemporâneo tem um caráter múltiplo, com uma produção diversa que lança mão de uma série de linguagens, diferentes modos de organização e estruturação dos grupos e artistas e diferentes meios de subsistência e relação com as comunidades. Essa multiplicidade é reflexo, também, da diferença geográfica, histórica e cultural que as regiões e municípios apresentam entre si. Diferentes processos históricos de colonização desencadearam traços econômicos e culturais singulares em cada localidade, além de fatores como a geografia (relevo, clima, proximidade ou não de cidades grandes), que também influenciam no trabalho dos grupos e artistas do teatro.

Para a pesquisa que serve como referência para esta escrita, interessou abarcar, no estudo comparativo, os campos da Poética Comparada, Estudos Comparados de Gestão e Institucionalização e Historiologia Comparada⁸, culminando numa possibilidade de Cartografia para o teatro do interior do RS. A escolha por essas áreas serviu ao propósito de identificar os modos de estruturação, organização e manutenção dos grupos, bem como investigar suas trajetórias artísticas.

No campo da Poética Comparada, chama-se de Micropoética a poética de um acontecimento teatral específico e de Macropoética o conjunto de poéticas de diferentes acontecimentos teatrais. Nesse sentido, é correto afirmar que a Macropoética é formada por um conjunto de Micropoéticas. Portanto, a partir da coleta de dados realizada junto aos grupos de teatro escolhidos para a pesquisa, buscou-se estudar algumas de suas micropoéticas com o intuito de esboçar uma possível macropoética.

É importante destacar que as entrevistas realizadas com os grupos atenderam aos pressupostos necessários para a elaboração da história oral, ou seja, as entrevistas foram gravadas em meios eletrônicos e, posteriormente, transcritas e analisadas. A transcrição, no entanto, não visou somente dar conta do diálogo entre entrevistado e entrevistador, mas também das emoções, reações, enfim da dimensão física daquilo que foi falado pelo entrevistado, entendido aqui como um colaborador. A história oral se

⁸ Estas são apenas algumas das categorias de análise propostas por Jorge Dubatti, para a realização do estudo comparativo.

constrói no presente, a partir da memória do entrevistado, valorizando as narrativas e presentificando um tempo passado. Ela serve, também, para complementar, ou mesmo para contrapor, dados documentais, refletindo, dessa forma, sobre os processos sociais de uma comunidade, por exemplo.

De acordo com José Carlos Sebe Meihy e Fabíola Holanda (2007), existem três tipos de história oral: história oral de vida, história oral temática e tradição oral. A metodologia da pesquisa seguiu os preceitos da história oral temática, na qual entrevistador e entrevistado desenvolvem um diálogo a partir de assuntos específicos. Para isso, foram elaborados, previamente, questionamentos que abordassem assuntos que fossem relevantes para a pesquisa e que possibilitassem ao entrevistado colocar a sua versão ou opinião diante de determinado tema.


Além das entrevistas, outros materiais bibliográficos e documentais serviram para a elaboração do estudo comparativo que ainda está em fase de conclusão. Sendo assim, a seguir serão mostrados alguns resultados preliminares a partir da definição de três categorias. São elas: Grupos e territorialidade, Modos de estruturação e manutenção, Macropoéticas.

Resultados preliminares – possibilidades de um estudo cartográfico

Grupos e territorialidade

O grupo de teatro A Turma do Dionísio foi fundado oficialmente no dia 1º de janeiro de 1986, na cidade de Santo Ângelo. A cidade, que faz parte da região noroeste do Rio Grande do Sul, teve dois períodos distintos de colonização. O primeiro diz respeito às Missões, um conjunto de 30 povos fundado pelos jesuítas, com a missão de catequizar os índios guaranis, etnia predominante na região, durante os séculos XVII e XVIII. Esse período, que durou cerca de 150 anos, foi fundamental para delinear traços culturais que se perpetuam no município ainda hoje, seja através da arquitetura – composta por prédios históricos desenhados por artistas trazidos da Argentina pelos padres-jesuítas – ou mesmo de outras práticas artísticas, tais como o teatro – muito utilizado como ferramenta de catequização dentro das reduções jesuítas.

O segundo período de colonização ocorreu por volta de 1830, com a chegada de descendentes de imigrantes alemães, italianos e poloneses. Esse repovoamento ocorreu após um esvaziamento populacional, decorrente da Guerra Guaranítica (1759-1756), que destruiu a região, deixando-a abandonada por quase cem anos. Dos quase 30 mil indígenas presentes na região, restaram em torno de 2 mil. Além dos descendentes de



imigrantes, fizeram parte desse processo membros da elite rural brasileira através da ocupação de sesmarias. Sendo assim, depreende-se que a cidade é atravessada por traços advindos de diferentes culturas, o que possibilita uma prática artística diversa.

Com relação ao teatro em Santo Ângelo, Jerson Fontana, membro-fundador do grupo *A Turma do Dionísio*, entrevistado durante a pesquisa, relata que é possível “verificar, pelo menos, 50, 80 anos de atividade teatral ininterrupta mas talvez remonte a mais tempo e quando um grupo se extingue, na verdade é quase uma fusão, um grupo novo de ex-integrantes surge.” (Fontana, 2019). Sendo assim, a história de formação do grupo se inicia ainda nas décadas de 1950 e 1960, quando surgiram os primeiros grupos de teatro na cidade de Santo Ângelo, RS. Eram grupos universitários, que, aos moldes dos grupos que surgiam pelo resto do país, buscavam tratar de questões sócio-políticas através do teatro, com a intenção de renovar a cena teatral brasileira. Foi o caso do TUSA (Teatro Universitário de Santo Ângelo), surgido na década de 1980, advindo de dois outros grupos que atuaram na década de 1970, o *Teatro Vivo* e o *Cara e Coragem*.

O TUSA era formado por acadêmicos de diferentes cursos da FUNDAMES, atual URI (Universidade Regional Integrada). O grupo sempre foi numeroso, chegando a contar com 20 integrantes. Suas peças tinham temática social e criticavam o poder instituído. Vale destacar que nesse período o país ainda estava vivendo um regime ditatorial. Em função disso, os espetáculos do TUSA tinham que passar pelo crivo dos censores antes de serem apresentados e os atores eram acompanhados de perto pelos policiais da cidade. Jerson fala que o trabalho do grupo, nessa época, era calcado nos ideais de um coletivo. As decisões eram tomadas em conjunto e realizavam-se laboratórios extensos, valorizando as questões referentes à pesquisa e ao trabalho de ator. O grupo se preocupava mais com o processo do que com o espetáculo propriamente dito. O ator relata ainda que já nesse momento havia uma preocupação em se buscar pelo conhecimento acerca do fazer teatral e que, apesar da falta de bibliografia disponível na cidade, havia uma troca muito rica entre os grupos e artistas de outras regiões do estado e do país.

Após mais ou menos cinco anos de trabalho junto ao TUSA, por volta de 1985, Jerson e outros três integrantes – Celso Acker, Dalmir Ledur e Paulo Menezes – decidem fundar um novo grupo, com o qual pudessem se profissionalizar e viver do teatro. O TUSA tinha um caráter informal, as peças eram apresentadas poucas vezes e os recursos necessários para manter o grupo provinham dos próprios integrantes. Assim, após um ano de discussões e contato com outros grupos, nasceu, oficialmente, *A Turma do Dionísio*, com algumas premissas, dentre as quais destacam-se: realizar trabalhos qualificados; criar condições para que o grupo pudesse se apresentar não somente em sua região, mas em outros estados e países, sem que para isso precisasse estabelecer sua

sede fora de Santo Ângelo; e, por fim, buscar formação constante nas diversas áreas do teatro, das artes e das ciências humanas, realizando intercâmbios com profissionais e entidades que tivessem esse mesmo propósito.


Ainda na década de 1980, a *Turma do Dionísio* atuou na reestruturação da FETARGS (Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul), em conjunto com grupos de outras cidades do RS. A Federação havia tido uma importante atuação em solo gaúcho nos anos 1970, promovendo a descentralização do teatro pelas cidades do interior, através da realização de festivais amadores de teatro. Assim como a FETARGS, existiam outras federações espalhadas pelo resto do Brasil e todas estavam vinculadas à CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador⁹).

O objetivo da CONFENATA era fortalecer e disseminar o teatro amador por todo o território nacional. Para tanto, promovia reuniões, seminários e cursos, dos quais participavam os diretores de cada federação, que posteriormente levavam os conhecimentos adquiridos para dentro dos seus grupos. Além de discutir sobre o fazer teatral em si, esses encontros serviam para que os grupos conhecessem as realidades diversas de seus colegas de ofício.

Foi no ano de 1986 que os integrantes da FETARGS decidem criar o 1º Festival de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Jerson relata que o festival tinha um caráter formativo e não premiativo e contava com a participação de três artistas convidados para conduzir o debate sobre os espetáculos junto aos grupos. É importante destacar que esse formato de festival se perpetua ainda hoje no estado, cumprindo uma importante função de formação de público e renovação da cena teatral, o que contribui para o fortalecimento da cultura local. Alguns festivais oferecem *workshops*, além de debates sobre os espetáculos. Para ministrar as oficinas e conduzir os debates, são convidados artistas de fora da cidade, que tenham formação acadêmica e/ou uma trajetória consolidada no âmbito do teatro. Durante os anos 1990, no entanto, a FETARGS perdeu a força e acabou sendo extinta em meados da década de 2000. O mesmo aconteceu com a CONFENATA. Nesse período, quem passou a fomentar o teatro no interior foi o IEACen (Instituto Estadual de Artes Cênicas), através de verba pública.

O segundo grupo estudado está localizado na região oeste do estado, mais precisamente na cidade de Rosário do Sul. Assim como Santo Ângelo, o município de Rosário do Sul também surgiu a partir da concessão de uma sesmaria feita por um morador local, no ano de 1876. Antes disso, em 1816, o local onde se formaria o município serviu de quartel-general para a força imperial portuguesa defender seu território contra a inva-

⁹A nomenclatura “amador” nesse contexto, dizia respeito a um teatro feito “fora dos eixos” institucionais e comerciais.



são do caudilho José Artigas. Rosário do Sul é marcada pela atividade pecuária, sendo considerada o berço do gaúcho nativo. Foi a partir do século XVII que começou a se desenhar a figura do homem dos pampas, que se perpetua ainda hoje no imaginário dos habitantes da cidade.

O primeiro edifício teatral foi construído no mesmo ano da formação da cidade, tendo sido chamado apenas de Teatro Municipal. Em 1912, recebeu o nome de Teatro Municipal João Pessoa. De acordo com Lothar Hessel, “nessa magnífica casa de diversões atuaram artistas de renome nacionais e estrangeiros, especialmente no primeiro quarto de século de sua fundação.” (1999, p. 132). Já nos anos 1960, foram suspensas as atividades cênicas no Teatro Municipal João Pessoa, que passou a abrigar Câmara de Vereadores, além da Biblioteca Pública e outras associações. O espaço foi restaurado em 2006 e voltou a receber espetáculos promovidos, em sua maioria, pelas escolas locais. Durante as décadas de 1970, 1980 e 1990 as atividades teatrais na cidade eram escassas, restritas ao teatro escolar e ao circo-teatro¹⁰.

Foi uma dessas experiências com o teatro no ambiente escolar que motivaria o ator e diretor Paulo Evandro da Costa a fundar a *Cia. Art & Vida* no ano de 1997. Durante seu período escolar, em função de uma motivação pessoal e política, o artista decidiu organizar um Festival de Teatro dentro da escola. Nesse momento, início dos anos 1990, Paulo Evandro era presidente da União Municipal de Estudantes de Rosário de Sul e membro da União Gaúcha de Estudantes (UGES) e militava a favor da educação. Uma das funções da UGES era promover um movimento cultural nas cidades, em conjunto com as entidades municipais. Assim surgiu a ideia de realizar um festival de teatro estudantil em parceria com o CEAI (Centro de Artes Integradas), de Rosário do Sul – evento que foi organizado por Paulo Evandro. De acordo com seu relato, Paulo só havia assistido a espetáculos teatrais, mas nunca havia atuado em um antes da realização do mencionado festival, quando dirigiu e atuou em um espetáculo.

Já no ano de 1994, Paulo participou de um curso de teatro na cidade, ministrado pelo então responsável pelo Departamento de Cultura. Nesse curso, o diretor utilizou os princípios e procedimentos do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, para realizar a montagem do texto *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri. Paulo comenta que, na época, não entendia muito bem a metodologia de trabalho, porém sentia-se atraído pelo processo de pesquisa conduzido pelo diretor.

Influenciado pela temática desse espetáculo, no ano de 1997, Paulo decidiu formar um grupo com a ideia de valorização da cultura afro-brasileira. Assim nasceu o

¹⁰ Modalidade teatral que diz respeito ao teatro feito sob a lona de um circo. Era um teatro itinerante que circulava pelas cidades do interior do Rio Grande do Sul, apresentando melodramas. Teve grande força na década de 1980.

grupo *Cia. Art & Vida*, que estreou oficialmente em 1998 com o espetáculo *Aruanda, a criação de um mundo*, que conta a história da criação do mundo a partir de um mito africano. O espetáculo foi escrito e dirigido pelo próprio Paulo Evandro e contava com um elenco de 42 pessoas, jovens e adultos, membros da comunidade.


Ao analisar os processos de formação dos dois grupos, nota-se que ambos surgem com a preocupação de abordar questões de cunho social em seus espetáculos. Na *Turma do Dionísio*, essa premissa é herdada dos grupos antecessores, que passaram por um processo histórico de repressão e viram no teatro um meio de se manifestar contra a ordem vigente. No caso da *Cia. Art & Vida*, tem-se, também, a herança de um teatro político a partir da figura de Augusto Boal, que se manifesta na escolha por temas como a valorização da cultura afro-brasileira, ou mesmo, a temática homossexual, presente em outro espetáculo da companhia, que pode ser lido como um desejo do artista de ir contra o machismo da cultura gaúcha fortemente presente na cidade de Rosário do Sul.

Também percebe-se a relação entre o teatro e a educação, visto que os dois artistas entrevistados advêm de contextos acadêmico e escolar, sucessivamente. Além disso, ambos os artistas comentaram que tiveram contato com o teatro durante o período escolar através de apresentações de outros grupos, dando a entender que a prática do teatro na escola é comum nessas cidades. Ainda de acordo com os relatos dos artistas, a grande maioria das apresentações de seus grupos acontece dentro das escolas, demonstrando o grande potencial que esse ambiente tem para formar não somente público, mas também futuros profissionais da arte.

Pode-se supor que a circulação do teatro pelas escolas acontece em função de que, muitas vezes, o acesso a espaços formais para a realização de espetáculos em cidades pequenas e médias é bastante restrito, seja pelo valor do aluguel, ou por outras restrições impostas pelos órgãos que administram esses locais. Outra hipótese que pode ser levantada diz respeito à utilização do teatro como ferramenta pedagógica para abordar determinados temas de forma lúdica. De qualquer forma, o que vale ressaltar é que a presença do teatro no contexto escolar proporciona o contato dos estudantes com a arte, contribuindo para a democratização dessa linguagem.

Modos de estruturação e manutenção

Tanto o grupo *A Turma do Dionísio* como a *Cia. Art & Vida* relatam a preocupação com a formalização. Segundo Jerson e Paulo Evandro, o CNPJ e as DRTS representam o caráter profissional de seus grupos, diferenciando-os de artistas amadores. A formalização é fundamental para o contexto das políticas públicas de fomento, oferecidas a



nível municipal, estadual e federal, bem como para a venda de espetáculos para órgãos e instituições públicas e privadas. Ambos grupos garantem sua existência através desse tipo de negociação, que, por sinal, é a realidade da maioria dos grupos do interior do estado, o que demonstra que ir ao teatro não é um hábito comum a essa população, visto a inviabilidade de se realizar temporadas em função do baixo retorno financeiro. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que o teatro vai até o público e não o contrário. É, também, por esse motivo que os grupos acabam por desenvolver seus espetáculos para espaços não convencionais e, muitas vezes, para públicos específicos (crianças, idosos, adultos, etc.).

Outra questão comum a ambos grupos é a necessidade do artista de desenvolver habilidades referentes a áreas que não as artísticas propriamente ditas, tais como a de produtor cultural ou a de contador. Isso porque cabe a esses artistas as tarefas de escrever projetos, preencher formulários e notas, negociar valores, pleitear patrocínios, entre outras atividades que se equiparam ao trabalho artístico em nível de importância para a manutenção do grupo.

Atualmente, o grupo *A Turma do Dionísio* é coordenado por Jerson Fontana e Maristela Marasca, que são, também, o elenco. Eventualmente, outro ator ou técnico é chamado para participar de alguma apresentação, mas, de maneira geral, todas as atividades do grupo estão centradas na figura desses dois artistas. O grupo possui sua própria sede, com espaço para ensaio e confecção de materiais, além de possuírem equipamentos de som e luz e um veículo próprio, o que facilita a circulação por outras cidades do interior.

Já a *Cia. Art & Vida* é coordenada por Paulo Evandro, com auxílio de sua mãe, Dona Negra, que é também produtora do grupo. Além disso, a companhia conta com um elenco fixo de dez atores e não possui sede própria, realizando seus ensaios no espaço do Teatro Municipal João Pessoa. A circulação do grupo para outras cidades é mais pontual, acontecendo durante os festivais de teatro.

Apesar de algumas diferenças, percebe-se o quão semelhantes são as formas de estruturação e manutenção de ambos os grupos. Isso sugere que há modos específicos de organização do trabalho de grupo feito em cidades médias e pequenas do RS. Destaca-se nesse sentido, a figura do artista do interior como um profissional múltiplo que executa diversas tarefas que excedem o campo artístico. A partir da análise das entrevistas e de outros materiais cedidos pelos grupos, tais como imagens de seus espetáculos e programas, foi possível delinear possíveis macropoéticas para cada um deles, como será discutido na próxima seção.

Macropoéticas

Com relação à *Turma do Dionísio*, pode-se identificar diferentes níveis de desenvolvimento de sua poética ao longo dos anos. No início, o trabalho do grupo foi calcado, fortemente, na busca pela formação teatral. De acordo com Jerson, a primeira década de atividades do grupo foi marcada pela participação em eventos e cursos, pela criação de uma biblioteca e pela contratação de profissionais para conduzir suas montagens. A segunda década caracteriza-se pelo aprimoramento dos integrantes do grupo nos âmbitos da dramaturgia, pesquisa cênica e direção, e pela ampliação da área de atuação da companhia. Já a terceira década tem como característica a consolidação de uma linguagem própria que mistura ator, boneco e máscara na cena, com o qual o grupo trabalha ainda hoje.

O processo formativo do grupo se deu, principalmente, através do intercâmbio com artistas de outras cidades, estados e países. Essas trocas aconteciam durante festivais, encontros, oficinas, ou ainda quando o grupo convidava algum profissional “de fora” para participar de seus processos de montagem. Jerson analisa que, com o passar dos anos, o grupo foi desenvolvendo uma autonomia em seu trabalho, fruto das experiências formativas vivenciadas anteriormente, tanto no âmbito da organização e manutenção do grupo, como no que diz respeito ao trabalho artístico. O intercâmbio com outros artistas é uma premissa que segue presente no grupo ainda hoje.

Em entrevista, Jerson destacou o caráter múltiplo do grupo, seja no que diz respeito às linguagens trabalhadas, como nos espaços contemplados. Em seu repertório, o grupo conta com espetáculos para público adulto e infantil, teatro de atores, teatro de bonecos e teatro de formas animadas (sombra e máscaras), para serem apresentados em espaços convencionais ou alternativos. Sempre foi uma preocupação do grupo poder aproximar o público do teatro. Por esse motivo, os espetáculos, de um modo geral, são concebidos para poderem se adaptar a diferentes realidades espaciais. O ator ressalta, porém, que seu maior público está nas escolas, sendo que a maioria de suas apresentações são realizadas no ambiente escolar, através de contratações.

Os processos criativos do grupo costumam ser longos, durando em média um ano, e se organizam da seguinte forma: primeiramente se dá a escrita do texto, em seguida iniciam-se os ensaios, que acontecem concomitantemente à elaboração da concepção do espetáculo. Há mais de 15 anos o grupo mantém uma sede composta por uma sala de ensaio e um escritório; junto à sala de ensaio há um espaço para elaboração de material, com máquinas de costura e demais elementos necessários para a confecção de materiais cênicos. A estética do grupo possui a preocupação de evidenciar a região na qual desenvolve suas produções. Assim, a história local, o modo de desenvolver a narra-



tiva, o gestual, as cores, os materiais e o clima fazem parte das encenações.

A partir das características citadas, pode-se afirmar que a Macropoética do grupo está calcada no desenvolvimento de um trabalho autoral, o qual resultou na elaboração de uma linguagem própria, que mistura ator, máscara e bonecos em cena. Essa linguagem tem aspectos territoriais, pois se utiliza de elementos da cultura regional, mas também apresenta traços supraterritoriais advindos do contato dos integrantes do grupo com artistas pertencentes a contextos geográfico-histórico-culturais distintos. Além disso, o grupo tem em seu referencial grandes nomes do teatro, tais como Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski.

Com relação aos processos criativos da *Cia. Art & Vida*, foi possível depreender que eles se organizam em torno do texto, estabelecendo uma metodologia de trabalho que parte da escolha de um texto dramático ou literário, seguida de um estudo sobre o universo da obra (ano de publicação, contexto, vida do autor, entre outros). Posteriormente, surgem as ideias referentes à concepção do espetáculo e, por fim, realizam o trabalho prático de criação de cenas e personagens, apoiado nos conhecimentos teóricos e técnicos de Paulo Evandro, que assina a direção da maioria dos espetáculos.

Essa metodologia foi adotada a partir de 2003, quando Paulo entrou em contato com Hélquer Paez, ator santa-mariense e fundador da *Cia. Retalhos de Teatro*, através de uma oficina. Hélquer, nesse período, já havia concluído a graduação em artes cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria e trabalhava a partir exaustão física, proposta pelo pesquisador Jerzy Grotowski, e com o método das ações físicas desenvolvido por Constantin Stanislavski. Segundo Paulo, essa foi a primeira experiência consistente com teatro que ele teve, onde pôde perceber a importância da pesquisa e do conhecimento sobre diferentes técnicas teatrais.

Outro marco importante na trajetória artística de Paulo Evandro foi a realização do projeto SEMEAR, através do IEACen (Instituto Estadual de Artes Cênicas), que consistia em uma série de oficinas, ministradas por artistas gaúchos, para grupos de interior. Eram oficinas de dramaturgia, atuação, produção, entre outras, e o evento contou com nomes como Marcelo Ádams, Airton Oliveira, Sandra Loureiro e Daniel Lion, para citar apenas alguns. As oficinas eram longas, duravam meses, e, na opinião de Paulo, lhe possibilitaram uma formação consistente.


Desse modo, pode-se dizer que a Macropoética da *Cia. Art & Vida* tem como principal elemento o estudo do texto, sendo ele quem vai direcionar o processo criativo como um todo. O grupo busca valorizar identidades minoritárias em seus espetáculos, além de tratar de outros temas universais, apoiando-se nas técnicas de Stanislavski e Grotowski para chegar ao resultado almejado.

Apontamentos preliminares

A partir do que foi exposto até aqui, nota-se que a presença e influência dos cânones do teatro é algo comum aos dois grupos. Suas técnicas e preceitos teatrais são ressignificados tendo em vista o contexto de cada artista, resultando em poéticas distintas e territoriais. Portanto, pode-se dizer que o trabalho desenvolvido pelos grupos e aqui analisado tem características territoriais e supraterritoriais. O territorial reside no objeto final, que está imbuído de traços da cultura local e é pensado para o público específico de cada região. Além disso, os modos de organização e manutenção dos grupos também podem ser considerados territoriais, pois estruturam-se em função da realidade econômica de cada município. Já o supraterritorial diz respeito à parte prática do teatro em si, aos textos escolhidos, às técnicas seguidas e às linguagens utilizadas.

Ademais, é possível traçar um paralelo entre os dois grupos, apresentando a hipótese de que o teatro feito no interior do estado tem o amadorismo e o teatro político em sua gênese. Verifica-se essa hipótese ao comparar a trajetória dos dois grupos aqui citados. *A Turma do Dionísio* deriva de um grupo de teatro universitário que carregava em sua poética traços do teatro político. A primeira experiência teatral de Paulo Evandro fora do ambiente escolar foi com o teatro político, a partir de uma oficina sobre Augusto Boal, o que o motivou a formar a *Cia. Art & Vida* no final dos anos 1990. Nos anos 1980, o grupo *A Turma do Dionísio* participou da reestruturação da FETARGS, promovendo o primeiro Festival de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Posteriormente, nos anos 1990, Paulo levou a sua Companhia para um desses festivais, tendo contato com outros grupos e artistas, o que ampliou seus conhecimentos teóricos e técnicos acerca do fazer teatral, demonstrando a importância da pesquisa e do embasamento para o ofício do teatro. Já nos anos 2000, Paulo Evandro participou de oficinas de formação oferecidas pelo IEACen, através das quais teve contato com profissionais de outras regiões. *A Turma do Dionísio* também busca formação através da participação em festivais e aposta no intercâmbio com outros artistas para enriquecer seu arsenal. A partir dessas experiências, percebe-se que ambos os grupos desenvolveram uma metodologia de trabalho calcada na pesquisa e na experimentação com diferentes linguagens, conferindo um caráter múltiplo às suas poéticas.

Desse modo, destaca-se a importância de órgãos como a FETARGS e o IEACen no tocante à formação dos artistas do interior gaúcho, especialmente durante as décadas de 1980, 1990 e meados dos anos 2000. Foram esses órgãos que fomentaram uma



cultura de teatro através de festivais¹¹ e outros eventos formativos em cidades distantes da capital, abrindo um campo de trabalho nesses locais e inserindo os artistas no mercado cultural e promovendo, dessa forma, um movimento de profissionalização dos artistas do interior. Além dos festivais, fazem parte desse mercado as parcerias com a iniciativa privada e órgãos públicos, seja através da venda de serviços, ou por meio de editais. Portanto, fez-se necessário aos artistas do interior buscarem a formalização, por meio da obtenção dos registros profissionais (DRT). Tanto a *Turma do Dionísio*, como a *Cia. Art & Vida* se estruturam como pessoas jurídicas, funcionando como pequenas empresas solicitando ao profissional que desenvolva outras funções burocráticas, além do trabalho com o teatro propriamente dito.

Se o cerne do teatro feito no interior do RS está calcado no amadorismo, já não se pode chamar de amadora a produção contemporânea. A partir das entrevistas, percebe-se a batalha diária dos artistas para resistirem e existirem como profissionais da arte, dentro do mercado cultural gaúcho. Cabe destacar ainda a relação de proximidade que existe entre o teatro e o ambiente escolar nessas cidades. Foram apresentados aqui apenas alguns aspectos do estudo cartográfico, que serão tratados de forma mais aprofundada na escrita da tese, visando estabelecer um panorama do teatro contemporâneo feito no interior do estado do Rio Grande do Sul, demonstrando as especificidades desse campo e contribuindo para a historiografia do teatro nacional.

¹¹ Os festivais acontecem, ainda hoje, em diferentes cidades do RS e continuam nos mesmos moldes, contando com apresentações e debates sobre o fazer teatral. Alguns desses festivais, atualmente, têm caráter premiativo.

Referências

COSTA, Paulo Evandro. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Rosário do Sul, 06 set. 2018.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral** – Introducción al Teatro Comparado. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

_____. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. **Ometeca** (Corrales, N.M., EUA), v. 19-20, p. 238-260, 2014.

FONTANA, Jerson. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Santo Ângelo, 17 set. 2018.


HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia. **BIBLOS, Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, Rio Grande, v. 08, 1996, p. 56-59.

Para citar este artigo

DEMORI, Juliana; MASSA, Clóvis D. Um estudo cartográfico da cena teatral no interior do estado do Rio Grande do Sul. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 18. p. 333-347.



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS A PARTIR DE HISTÓRIAS DE VIDA

Vera Lúcia Bertoni dos Santos¹

Guilherme Conrad²

Philippe França Philippsen³

Thiago Pirajira Conceição⁴

Luciano Correa Tavares⁵

Daniel Silva Aires⁶

¹ Professora Associada do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do Grupo de Estudos em Teatro e Educação (GESTE) do CNPq. Doutora e Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); ator e bailarino.

³ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); ator e músico.

⁴ Doutorando em Artes Cênicas (UFRGS). Mestre em Educação (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); Membro do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE/CNPq); ator e diretor de teatro.

⁵ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Biblioteconomia (UFRGS); bailarino, coreógrafo e diretor.

⁶ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Especialista em Dança (UFRGS); Bacharel em Artes Visuais (UFSM); bailarino, coreógrafo e diretor.


Este texto reúne narrativas produzidas a partir de uma proposta de qualificação acadêmica desenvolvida na disciplina intitulada Seminário Avançado em Artes Cênicas, do Curso de Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC/UFRGS, por um grupo de seis pesquisadores: cinco estudantes, autores dos escritos e dos depoimentos em vídeo que os acompanham; e a professora da disciplina, responsável pela organização e introdução do texto.

A proposta em questão realizou-se no primeiro semestre letivo de 2020, desenvolvido excepcionalmente na modalidade de Ensino Remoto Emergencial, ou seja: com o Plano de Ensino da disciplina adaptado e suas unidades processadas de forma síncrona (em plataformas virtuais de videoconferência) e assíncrona (por envios e postagens de textos e vídeos).

Oferecida como componente curricular obrigatório à integralização dos créditos do Curso, a disciplina tinha por objetivo estimular os doutorandos a refletir sobre os seus objetos de pesquisa de forma criteriosa e cooperativa, a partir de uma proposta pedagógica subsidiada por diferentes referenciais teórico-metodológicos e mediada por relatos e debates.

No início desse atípico semestre, ocorrido em meio aos avanços da pandemia do Covid-19, o envolvimento dos alunos e da professora com a disciplina parecia significar um desafio a mais nos seus cotidianos impactados pelas medidas de distanciamento social e suas decorrências na vida de cada um, mas logo se revelou uma possibilidade terapêutica, de reativação do convívio, ainda que virtual, e retomada de uma rotina de trabalho em torno das pesquisas em andamento. Alheios às presenças corpóreas uns dos outros, convivendo num “aqui e agora” ilusório, intermediado por telas, os integrantes do grupo propuseram-se a assumir conjuntamente a responsabilidade por fazer a disciplina acontecer, travando uma relação de parceria e uma intensa troca de conhecimentos.

Como atividade síncrona introdutória ao trabalho pedagógico, os doutorandos foram solicitados a narrar suas trajetórias pessoais e profissionais, buscando destacar experiências fundantes dos seus interesses referentes aos campos de conhecimento e atuação nos quais as suas pesquisas se inserem, na perspectiva de identificar relações entre suas vivências e os projetos em andamento. Por possibilitarem um contato aproximado entre os participantes, as narrativas foram acolhidas pelo grupo de forma muito especial, o que favoreceu a relação de intimidade e confiança entre eles, mesmo entre aqueles que já se conheciam previamente. Dessa atividade desdobrou-se uma segunda proposta, realizada de forma assíncrona, que consistiu na recriação das narrativas por meio da produção de vídeos. O objetivo era oportunizar aos pesquisadores um ou-



tro tipo de composição sobre as suas trajetórias, no qual coubessem imagens, ilustrações, sonoridades, movimentos, objetos e corpos em espaços e tempos diversos, dentre outros recursos favoráveis à expressão do seu conteúdo.

No prazo de duas semanas as videonarrativas foram produzidas e compartilhadas no grupo através da rede social *YouTube* (em *links* de acesso restrito), o que propiciou que fossem apreciadas individualmente e avaliadas no coletivo, num debate norteado por critérios objetivos, tais como: o conteúdo e os elementos da narrativa em relação à proposta, a qualidade técnica (som e imagem) do trabalho e o limite de tempo de duração (cinco minutos) do vídeo. A ideia de desenvolver uma produção conjunta, que reunisse e compartilhasse mais amplamente as narrativas em vídeo, foi lançada nesse debate, no qual os participantes puderam trocar impressões sobre as videonarrativas e agregar sugestões de aprimoramento para uma segunda versão.

Concomitantemente ao trabalho com as narrativas iniciou-se um seminário envolvendo leituras de textos referentes a aspectos metodológicos da pesquisa, especialmente no campo das Artes, que, refletidos de forma articulada aos objetos das investigações individuais dos participantes, forneceram a base para a elaboração de resumos estendidos das investigações em andamento. A escrita desses resumos partiu de um roteiro estabelecido previamente, envolvendo aspectos como: a contextualização da pesquisa (considerando os campos que articula); a justificativa para a sua realização; a formulação do problema ou questão da pesquisa; os objetivos, geral e específicos, do trabalho; a(s) teoria(s) de referência e seus conceitos-chave; e os procedimentos metodológicos a serem adotados. O processo de elaboração foi acompanhado de forma sistemática e individualizada pela professora, com envios e retornos dos textos (por *e-mail*), com sugestões e ajustes até as versões finais, refletindo-se nos escritos aqui reunidos.

Dentre os diversos referenciais teóricos que subsidiaram as reflexões da disciplina, destaca-se o artigo intitulado *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*, da socióloga e antropóloga Marie-Christine Josso (2007), cuja abordagem é especialmente relacionada ao processo de conhecimento individual e social vivenciado pelo grupo. Situadas no âmbito da chamada Educação Continuada, as pesquisas de Josso (2007, p. 414) acerca dos processos de formação pessoal e profissional “ao longo da vida” desenvolvem-se “na perspectiva de evidenciar e questionar as heranças, a continuidade e a ruptura, os projetos de vida, os múltiplos recursos ligados às aquisições de experiência”, com vistas a “estabelecer a medida das mutações sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social”.

Fundamentadas no trabalho de Josso, as narrativas escritas e videográficas que

integram este texto realizam-se na perspectiva de propiciar aos seus autores refletir sobre as suas trajetórias pessoais, acadêmicas e profissionais, evidenciar eventos marcantes relacionados às origens das suas curiosidades investigativas e estabelecer relações de proximidade, continuidade, afastamento ou ruptura entre suas experiências formativas e os atuais objetos de pesquisa, no sentido da progressiva tomada de consciência e atualização dos seus propósitos individuais e coletivos.


“De cabeça para baixo” é a expressão utilizada por Guilherme Conrad para caracterizar a situação inusitada causada pela pandemia e suas medidas de contenção, que impõem o confinamento dos corpos, inviabilizando trocas sensíveis entre eles, e também para se referir ao que ele chama de “movimento acrobático de inversão”, objeto da pesquisa teórico-prática que ele desenvolve no campo da Antropologia Teatral, com foco nas técnicas corporais e no comportamento extracotidiano do *ator-bailarino*.

A segunda narrativa, da autoria de Philippe França Philippsen, é pontuada por perguntas norteadoras da sua trajetória como pesquisador no campo da arte, identificadas a diferentes atividades artísticas e interesses investigativos. Desse percurso ele destaca experiências formativas artísticas e acadêmicas filiadas à Etnocologia, ao trabalho de Jacques Lecoq e ao Grupo Cerco, das quais se originam as questões que o acompanham na pesquisa atual, que envolve um aspecto específico do trabalho atoral com máscara, tal seja, a “triangulação teatral”, que é compreendida no seu estudo de forma articulada aos conceitos de “artificalização” e “atenção conjunta”, da área da psicologia.

A terceira narrativa, apresentada por Thiago Pirajira Conceição, reflete sobre os conceitos de afrofuturismo e ancestralidades negras evidenciando suas relações com questões estéticas e éticas constituídas ao longo da sua trajetória pessoal e profissional a partir de vivências junto a expressões culturais negras, como as religiões de matriz africana e o carnaval negro de Porto Alegre (RS). Tais conceitos e experiências constituem a base de uma pesquisa acerca do coletivo Pretagô⁷, cujo trabalho cênico é compreendido pelo autor como exemplo de proposta pautada no protagonismo dos corpos negros, na produção de vida e na criação de futuros possíveis às existências negras.

Também articulada a discursos e práticas envolvendo ancestralidades negras, a quarta narrativa compreende uma investigação no campo da dança. A reflexão do seu autor, Luciano Correa Tavares, tem como ponto de partida experiências marcantes da sua trajetória pessoal e profissional, que evidenciam relações com a corporeidade do bailarino, processadas ao longo da vida através de atividades lúdicas, esportivas e artísticas, e com a identidade negra, assumida a partir de vivências comuns a indivíduos

⁷ Criado em 2014, por jovens artistas negras e negros, estudantes do Curso de Teatro da UFRGS, o grupo é um dos coletivos profissionais da nova geração da cena teatral do RS. Mais informações em www.facebook.com/grupopretago e www.youtube.com/grupopretago.



negros numa sociedade racista e preconceituosa. A meta da sua pesquisa é evidenciar a representatividade de corpos fora dos espaços hegemônicos de poder, com vistas a questionar modelos estereotipados de homem negro, convencionados por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

A narrativa que finaliza o texto, da autoria de Daniel Silva Aires, também se localiza no campo da dança, na interface com as artes visuais. Num terreno híbrido entre a arte e o design, a pesquisa envolve a criação em dança articulada ao seu registro, através de objetos escultóricos em duas e três dimensões. A sua perspectiva é desenvolver uma “outra materialidade” em dança, de natureza *hipercoreográfica*, na qual a presença do performer, a virtualização do corpo e a sua materialização em objetos escultóricos são ativadas necessariamente pela presença física do espectador/observador.

A diversidade e pluralidade de experiências, temáticas, teorias, posicionamentos e abordagens no campo das Artes Cênicas reveladas nas histórias de vida desses pesquisadores, por meio de narrativas escritas e depoimentos em vídeo (disponíveis em *links*, nas notas de rodapé), possibilitam estimar a riqueza e a relevância das pesquisas que atualmente se desenvolvem no PPGAC da UFRGS.

De cabeça para baixo: acrobacias da memória⁸

Como realizar uma pesquisa preponderantemente prática no campo das Artes Cênicas em tempos de isolamento social? De que forma dar seguimento a uma investigação sobre o corpo acrobático quando ele se afasta gradualmente dessa natureza? Num tempo pandêmico, em que o corpo se encontra cada vez mais confinado, reduzido, reto, duro, quadrado, mecânico, privado de espaços e tempos de experimentação e troca, o olhar sobre o movimento acrobático volta-se ao passado, entrega-se ao exercício das “acrobacias da memória”. Curiosamente, escrevo este texto no lugar de onde emergem as primeiras nostalgias da minha “*identidade evolutiva*” (Josso, 2007) referente ao corpo em movimento: a casa dos meus avós, onde vivencio esta situação mundial, “de cabeça pra baixo”.

Quando criança, nas brincadeiras no pátio da casa dos meus avós, eu comecei a realizar movimentos acrobáticos de forma autônoma. As cambalhotas, estrelinhas e bananeiras, consideradas travessuras por um olhar mais adulto e conveniente, estavam associadas a um estado lúdico, à criatividade dos jogos infantis, à superação de limites, à sensação de realização, à busca da novidade, do desconhecido, do desafio e da liberdade (Pizani; Barbosa-Rinaldi, 2010). Mais tarde, já na adolescência, esse prazer pelas atividades acrobáticas me levou a procurar um conhecimento técnico: ingressei na

⁸ Por Guilherme Conrad; videonarrativa disponível em: https://youtu.be/WaMx7_fhX6M


equipe de Ginástica Artística e de Trampolim do meu colégio, onde o meu corpo e seus movimentos foram sendo formatados às normas técnicas específicas dessas modalidades esportivas. Paralelamente, explorava a expressão corporal no clube de Teatro, o que me motivou minha escolha universitária.

No decorrer da formação em Teatro, ingressei no grupo de pesquisa de Iniciação Científica *As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino*, orientada pela professora Inês Alcaraz Marocco. Visando o desenvolvimento da presença física do ator, o sistema de treinamento era composto por variadas técnicas teatrais, incluindo as acrobacias. Assim, iniciei minhas investigações acerca do papel desta prática especificamente para o ator, cujas reflexões constituem a base dos meus trabalhos finais da Graduação e do Mestrado e, atualmente, da pesquisa Doutorado, ambos pelo PPGAC da UFRGS, sob orientação de Marocco.

Inserida no vasto campo da Antropologia Teatral, a minha tese traz como questão principal o estudo do comportamento extracotidiano do ator-bailarino (Barba, 1994) numa situação de representação com a presença de um movimento acrobático de inversão. O “comportamento extracotidiano” refere-se às formas de agir de um corpo “posto-em-forma” através de uma técnica codificada e tradicional que modela “a presença física e mental do ator segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana” (Barba, 1994, p.23). O *ator-bailarino* é aquele que age numa situação de representação organizada de acordo com esse comportamento, que se encontra “na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ‘ator’, deve-se entender ‘ator e bailarino’, seja mulher ou homem; e ao ler ‘teatro’ deve-se entender ‘teatro e dança’” (Barba, 1994, p. 23). O movimento acrobático de inversão diz respeito a uma variação postural em determinado espaço-tempo, que transita ou resulta na inversão do corpo.

A partir da noção de *técnicas corporais*, ou seja, as maneiras pelas quais os seres humanos “de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se dos seus corpos” (Mauss, 1936, p. 401), a tese investiga, em primeira instância, as técnicas corporais *de inversão* compartilhadas por práticas do corpo e expressões culturais de lugares e épocas distintas. Essa pluralidade de manifestações (sejam elas artísticas, esportivas ou ritualísticas) executadas por um *performer* (seja ele ator, bailarino, artista circense, atleta, capoeirista, *skatista*, xamã, dentre outros), são ainda articuladas a conceitos como “práticas corporais” (Silva, 2014) e “performance” (Schechner, 2004, 2013).

Tendo por base as reflexões produzidas na análise inicial, a investigação problematiza a sujeição do movimento acrobático a um acontecimento a ser contemplado por um público, a partir do conceito de “espetacularidade” (Pradier, 1995). A pesquisa então



transita do geral ao específico: a partir dos estudos socioculturais dos princípios das técnicas corporais de inversão, geradoras de espetacularidade para quem vê (espectador) e extracotidianeidade para aquele que realiza (ator), reflete acerca da utilização do movimento acrobático como um código expressivo que provoca mudanças perceptivas na ação teatral (narrativa). A dimensão acrobática está, portanto, justificada pelo drama, constituindo assim a noção de *acrobacia dramática*:

Quando Pantalone, raivoso, dá um salto mortal para trás, o público não deve dizer: “Que belo salto mortal!”, mas “Que raiva!”. Para chegar a um tal nível de comprometimento físico e justificar tal gesto, é preciso uma carga emotiva extraordinária e, ao mesmo tempo, um perfeito *savoir-faire*⁹ técnico de salto mortal (Lecoq, 2010, p. 177).

O estudo do movimento acrobático permite refletir sobre um estado psicofísico do ator-bailarino relacionado à agilidade, força, flexibilidade e equilíbrio, mas também a questões poéticas e por vezes ocultas, tais como, os limites do corpo, o risco, a perícia, a coragem, a astúcia, a destreza, a reviravolta, a peripécia, a surpresa, a criatividade, a mágica e a imaginação.

A pergunta que hoje trago comigo¹⁰

Costumo dizer que a jornada de um pesquisador é como “andar por aí com uma pergunta debaixo do braço”. A pergunta que trago comigo, como norteadora do meu percurso no Doutorado em Artes Cênicas da UFRGS, foi formulada assim que me despedi de outra pergunta, que me acompanhou na trajetória do mestrado na mesma instituição: “Onde há ritmo no trabalho do ator?” Aquele questionamento, formulado em função do desejo de aprofundar as relações entre Música e Teatro, motivou os meus fazeres de ator e de músico durante algum tempo, tendo como resposta reflexões e *insights* sobre as relações entre os dois campos artísticos, sobre suas convergências e divergências, além de novas perguntas.

Durante a investigação do mestrado, tomei conhecimento dos estudos da pesquisadora estadunidense Ellen Dissanayake (2014), referentes à presença de elementos da musicalidade comunicativa operantes precocemente, desde as primeiras interações entre mãe e bebê, e que são compreendidos pela autora como predisposições evolutivamente selecionadas para essa proto-musicalidade. Para além do campo da Música, Dissanayake apresenta a hipótese de que os mecanismos de interação pré-linguísticos entre mãe e bebê constituem rudimentos de ferramentas artísticas que passam por um processo de elaboração denominado “artificação”.

Ao relacionar estudos referentes ao fazer artístico a teorias acerca do desen-

¹⁰ Por Philippe França Philippsen; videonarrativa disponível em: <https://youtu.be/crc7oi43GGQ>


volvimento humano, da cognição e dos processos de elaboração dos comportamentos cotidianos em comportamentos extracotidianos, observei que a hipótese da artificação proposta por Dissanayake alinha-se, de certa forma, à perspectiva da Etnocenologia (Pradier, 1999), disciplina que estuda o comportamento espetacular humano, organizado a partir de uma abordagem interdisciplinar, lançando mão de aparatos teóricos de áreas como a Etologia, a Antropologia, a Neurociência, além da Etnomusicologia, da Antropologia Teatral e dos Estudos da Performance.

Minha filiação à Etnocenologia remonta experiências discentes e de iniciação científica no Curso de Bacharelado em Teatro da UFRGS e como ator do Grupo Cerco, ambas sob orientação da pesquisadora e diretora de teatro Inês Marocco, que culminaram na minha pesquisa de mestrado, também orientada por Marocco, na qual analisei a presença do ritmo nos exercícios oriundos do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq, utilizados no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco, no espetáculo *O Sobrado* (2008).

O trabalho investigativo a partir de referenciais do campo do Teatro numa perspectiva multidisciplinar fundamentou as minhas respostas às perguntas sobre o ritmo no trabalho do ator, entretanto, após finalizar o mestrado, percebi que algumas perguntas pareciam insistir em seguir comigo “por aí”, ainda que ressignificadas. Não mais situadas no domínio da musicalidade, pois diziam respeito exclusivamente ao fazer teatral, especificamente ao trabalho atoral com máscaras, minhas indagações passaram a abarcar o processo de artificação, o que me motivou a transitar também na área da Psicologia do desenvolvimento.

O estudo mais detido dessas relações levou-me a formular a hipótese de que as ferramentas do fazer teatral também podem ser entendidas como elaborações de mecanismos dessa comunicação pré-verbal entre mãe e bebê. Assim, na pesquisa de doutorado em Artes Cênicas da UFRGS, também orientada por Marocco, decidi debruçar-me sobre as práticas artístico-pedagógicas de filiação *lecoquiana*, mais uma vez, a partir da perspectiva da Etnocenologia, tensionando a hipótese da artificação de Dissanayake. Desta vez, a prática em foco é o trabalho atoral com máscara, e o objeto específico do estudo é a chamada “triangulação”. A partir da minha experiência prática como ator no treinamento com máscara, vivenciada conforme os ensinamentos de Lecoq, sob orientação e direção de Marocco e articulada a estudos teóricos multidisciplinares, envolvendo referenciais da Etnocenologia e da Psicologia, busco refletir sobre as relações entre os processos de triangulação teatral, atenção conjunta e artificação.

O termo “triangulação” é muito usual no vocabulário prático das Artes Cênicas, mas a sua noção é pouco explorada teoricamente. Carente de uma conceituação mais precisa, arrisco defini-la como um “mecanismo”, aparentemente simples, do ator, que,



em meio à ação cênica, dirige um olhar de cumplicidade ao espectador, em relação a algo ou alguém: uma espécie de “comentário velado”, sutil, pontual, que instaura uma comunicação não verbal, mas carregada de sentido para ambos. Já a noção de “atenção conjunta” (Tomasello, 2008) situa-se no campo da psicologia do desenvolvimento humano, e refere-se a habilidades cognitivas relacionais adquiridas nos primeiros dois anos de vida, principalmente a partir dos seis meses de idade, que consistem, resumidamente, na coordenação da atenção de dois indivíduos em relação ao mesmo objeto, que, mediante a troca de olhares, evidencia a consciência da atenção de ambos sobre o objeto.

Considerando, então, que a triangulação consiste na troca de olhares entre ator e público em situação extracotidiana, e que a atenção conjunta constitui uma das interações pré-verbais entre mãe e bebê, envolvendo a troca de olhares em situação cotidiana, trago a pergunta que atualmente me acompanha: a triangulação teatral no trabalho atoral com máscara pode ser compreendida como artificação da atenção conjunta?

Afrofuturismo: ancestralidade, histórias de vida e futuros possíveis¹¹

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas (Martins, 2002, p.69).

Nesta breve escrita são apresentados alguns apontamentos teóricos sobre o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado em Artes Cênicas, que trata dos processos de criação do coletivo Pretagô sob o ponto de vista do afrofuturismo. Tal conceito, cunhado nos Estados Unidos, no início da década de 1990, fundamentou criações artísticas que exploravam futuros possíveis para as populações negras a partir da literatura (ficção científica e ficção especulativa), alinhadas ao contexto da tecnocultura do século XX (Dery, 1994). Desde então, o conceito vem sendo reconfigurado, explorando sua complexidade e ampliando o debate sobre suas múltiplas acepções relacionadas às demais áreas artísticas e aos territórios africanos e da diáspora mundial (Eshun, 1998).

O tema “afrofuturismo” relaciona-se intimamente à trajetória do autor, na qual as estéticas e éticas negras revelam um artista pesquisador que se constitui a partir de vivências junto a expressões culturais negras. As religiões de matriz africana e os carnavais negros de Porto Alegre, vivenciados desde a infância, tornaram-se as bases da sua formação cultural. O carnaval, compreendido como experiência cosmogônica negra

¹¹ Por Thiago Pirajira Conceição; videonarrativa disponível em: <https://youtu.be/NQKKZuGxcjg>

(Conceição, 2019), para além da fruição, conota um lócus de consciência sobre o tempo e presença dessas existências, apontando caminhos de conexão com o passado, o presente e o futuro, entrelaçados pelo autor no seu percurso cênico.

As histórias de vida e de arte produzidas pelo grupo Pretagô carregam em seus processos conexões com um passado que pode ser tomado como ancestralidade (Martins, 2002). Para além de uma dimensão linear, aristotélica e ocidental, a ancestralidade pode ser compreendida como um conjunto de valores, símbolos, éticas e performances negras, que rompem o tempo comum e se fazem fundamento para processos do tempo presente. Podem assim dialogar com uma das proposições do afrofuturismo, que o toma como “uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais [...], uma intersecção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação” (Womack, 2015, p. 30). Deste modo, também é possível compreender a ancestralidade negra como performance, na medida em que as condutas de um passado se revisitam e atualizam-se como um pretérito contínuo (Martins, 2003a, 2003b).

As obras do grupo Pretagô, que são elaboradas a partir de dramaturgias e textos próprios, têm em suas criações as histórias coletivas e individuais de seus integrantes, permeadas pela junção das experiências, nas quais se dilatam as proximidades e deflagram-se as diferenças, amalgamadas nas possibilidades de desdobramento do que é vivido para a cena, ou não distante, do que é encenado, para a vida.

As narrativas de seus espetáculos trazem à cena não apenas o protagonismo dos corpos negros, mas condicionam, no próprio ato cênico, a criação de futuros possíveis que, pautados pela produção de vida, assentam uma contranarrativa aos discursos que o racismo imprime às existências negras. Elementos da ancestralidade, tais como, religiosidade, tecnologias do corpo, canções, danças, histórias de vidas de antepassados, dentre outros, operam como disparadores dos processos de criação do grupo e constituem as linguagens dos espetáculos, juntamente com proposições e invenções imaginadas sobre o futuro. Com efeito, essas interferências na criação do fazer coletivo – confluência do eu e do nós (Evaristo, 2016), reformulam-se e tornam-se, elas mesmas, formas de autorreflexão, ou seja, possibilitam “pensar as facetas existenciais da identidade através de uma abordagem multirreferencial que integra os diferentes registros do pensar humano” (Josso, 2007, p. 416).

Se o afrofuturismo carrega, em suas múltiplas definições, o consenso de que a busca por futuros positivos para as experiências negras é um caminho, a ancestralidade, manancial dos repertórios atualizados no presente, pode ser ela mesma uma fonte vital para que sejam retomados os conhecimentos na construção artística, tornando as práticas dos processos de criação do grupo Pretagô uma experiência temporal, ampla e múltipla.

Narrativas de práticas corporais dadas pelas experiências em dança: busca de ancestralidade de um corpo diaspórico¹²

A proposta de dissertar sobre as origens das minhas curiosidades investigativas sobre as relações entre dança e ancestralidade negra implica um movimento da memória: demanda lembrar, escolher e narrar acontecimentos, experiências, vivências, descobertas, aprendizados e rupturas que possibilitaram a chegada ao momento presente. “A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e ao processo de visão mapeada pelo olhar, aprendido como janela do conhecimento” (Martins, 2003, p. 64).

Compreendendo a narrativa memorial como reinvenção de si, observo, na minha trajetória pessoal, que o processo de criação em dança constitui-se como busca por respostas sobre ancestralidade. Alguns vestígios dessa busca estão no meu próprio corpo, como definidores da sua existência, como condição primeira das relações que estabeleço.

Minhas vivências da infância estiveram sempre muito relacionadas às atividades corporais: brincadeiras que envolviam saltar obstáculos feitos de gravetos, correr, subir em árvores, rastejar pelo chão e tantas outras formas de mover e explorar as possibilidades do corpo. O campinho de futebol rodeado por eucaliptos, onde essas brincadeiras aconteciam, configurava-se num lugar educativo não formal de aprendizagem prática da corporeidade; e o objetivo que guiava as minhas atividades não era a obtenção de uma técnica ou disciplina, mas o prazer do movimento, do jogo e da experimentação. Já a constituição e a percepção de um trabalho corporal sistematizado foram possibilitadas mais adiante, aos 12 anos de idade, na interação com a Ginástica Olímpica, modalidade esportiva que me foi apresentada pelo meu irmão, com quem, no decorrer da infância, estabeleci uma relação de espelhamento. Josso (2007, p. 430) refere-se ao “ser de ação corporal” como uma “dimensão de nosso ser-no-mundo, que permite tornar tangíveis com mais evidência as formas de laços e de realizações que ele envolve”.

A transição do esporte para a dança ocorreu por volta dos 14 de idade: como consequência do interesse crescente pelo trabalho corporal e pela busca da perfeição dos movimentos, passei a frequentar aulas de *Ballet Clássico*. O desenvolvimento de uma carreira sólida como bailarino foi possibilitado em grande parte pelas minhas buscas pessoais, mas também pelo acesso facilitado a ensinamentos e lugares de formação.

¹² Por Luciano Correa Tavares; videonarrativa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u35Vfr-mgG40>

Num tempo de expressiva disparidade entre a quantidade de meninas e meninos, cuja presença era inconstante no universo da dança, era comum a concessão de bolsas de estudos como forma de incentivo à formação dos jovens bailarinos.


Na minha trajetória pessoal e profissional, a relação com a cor da minha pele foi se construindo aos poucos, e um lugar marcante dessa construção foi a sala de aula, onde, além de mim, havia somente um aluno negro. Já a consciência dessa relação identitária processou-se na interação com diversas situações comuns a indivíduos negros numa sociedade racista como a nossa. O constrangimento do menino negro, que se sente vigiado ao entrar no supermercado usando touca, ou boné, a frustração do bailarino negro, a quem não cabe determinados papéis, por não possuir o corpo desejado, o horror do jovem negro, rendido contra o muro e revistado por policiais numa abordagem dita “de rotina”, são trazidos aqui como sentimentos constitutivos do homem negro que sou, que sente na pele o preconceito, a discriminação e a criminalização das pessoas negras.

Meu primeiro contato com homens negros em cena foi no espetáculo *Asé Zumbi* (1995), do qual participei junto com os bailarinos Aldair Rodrigues, João Filho, Tonny Marques e Robson Duarte. Esse espetáculo, que homenageava os 300 anos de Zumbi dos Palmares e narrava parte da história do negro no período de escravidão no Brasil colonial, constituiu o meu primeiro encontro com uma narrativa diaspórica.

No ano seguinte (1996) iniciei meus estudos em Dança Moderna e Dança Contemporânea, com a professora e coreógrafa Eva Schul¹³, o que me possibilitou uma crescente autonomia nos processos de criação. A partir daí, integrei algumas companhias de dança de Porto Alegre e participei de diversos espetáculos, encontros e festivais de dança, angariando experiências significativas ao meu currículo. Um acontecimento marcante da minha trajetória foi a conquista da segunda colocação no *9º Festival Internacional de Dança de Paris* (2000), em parceria com a bailarina Andrea Spolaor, que me motivou a desenvolver carreira fora do Brasil. Na temporada de um ano vivida na Europa, atuei em importantes companhias de dança, tais como o *Ballet Clássico de Madri* (Espanha) e a *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo* (Lisboa, Portugal), o que significou uma sensível ampliação da minha experiência pessoal e profissional. “Aprendizagens instrumentais reúnem os processos e os procedimentos em todos os domínios da vida prática em uma dada cultura e em um dado momento histórico” (Josso, 2007, p. 422).

No retorno a Porto Alegre, em 2001, passei a integrar duas companhias independentes, a *Ânima Cia. de Dança* e a *Eduardo Severino Cia. de Dança*, e participei do projeto *Usina das Artes*, que se revelou um celeiro de criação e difusão da dança em âmbito local, regional e nacional. No ano de 2009, quando ingressei no Curso de Bacharelado

¹³ Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/94458l>. Acesso em 8 set. 2020.



em Biblioteconomia da UFRGS, o meu interesse pela dança foi redirecionado, passando a assumir novos contornos, até culminar no meu Trabalho de Conclusão do Curso (2014), referente a uma pesquisa sobre as fontes de informação utilizadas para criar o espetáculo *Bundaflor, Bundamor*, da Eduardo Severino Cia. de Dança, sob a perspectiva da Crítica Genética.

Realizado na sequência, o mestrado em Artes Cênicas (2015 a 2017) na UFRGS, sob orientação da professora Suzane Weber da Silva, envolveu a análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepegoquedelícia*, ambos da Eduardo Severino Cia. de Dança. Para além da apropriação conceitual no campo da dança, o processo do mestrado significou a perspectiva de ruptura com o padrão normativo de masculinidade, ou seja, de um corpo negro masculino que dança. É dessa ruptura que se origina o meu interesse de pesquisa no campo da dança, desdobrado na criação do solo *Rito* (2017), que celebra o encontro de duas masculinidades: uma brasileira e outra nigeriana, representada pelo percussionista Ilú Akin. Esse solo alimentou o desejo de investigar o que denomino “masculinidades negras na dança” – no fundo, um desejo de saber sobre minhas origens.

Considerando que as minhas referências artísticas e escolares são preponderantemente eurocêntricas, pergunto: como compreender o legado afro? Como me entender na minha cor, no meu corpo diaspórico? Na busca de reflexão sobre essas questões, idealizei a mostra *Masculinidades Negras na Dança*, realizada no ano de 2018, com o objetivo de evidenciar a representatividade daqueles corpos fora dos espaços hegemônicos de poder. Para a mostra, criei um solo para mim, intitulado *Partituras Voodoo* e dirigi o solo *Kyrah Katrina*, para o bailarino Marcos Chagas. A efervescência de pensamentos, saberes, trocas e questões daquele encontro foi um disparador para alçar um voo maior: a pesquisa de doutorado, que parte de um olhar sobre a minha própria trajetória, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a minha experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros, cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Os dados acerca das trajetórias desses colaboradores serão produzidos mediante entrevistas narrativas; as análises levarão em conta aspectos geracionais dos processos de formação das suas identidades (bem como seus processos criativos e históricos, compreendidos a partir de teóricos dos campos da memória e ancestralidade negra), das masculinidades, das masculinidades na dança, das danças negras, da negritude, da identidade, entre outros.

Durante suas trajetórias artísticas e sociais, de que modo os bailarinos negros revelam questões advindas de gênero e do racismo? Apesar das barreiras sociais por conta de gênero e raça, de que modo esses bailarinos tornaram-se reconhecidos e referências no campo da dança? O que é um corpo diaspórico? A dança é um lugar de encontro com a ancestralidade negra? Pode a dança favorecer um espaço de arte para as masculinidades negras? Essas são algumas questões a serem abarcadas pelo estudo, através do qual pretendo contribuir para a construção de identidades artísticas negras no contexto brasileiro e para além dele, numa perspectiva de ruptura do padrão hegemônico conferido à masculinidade negra, bem como da visão estereotipada de homem negro, convencionalizada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.


Choreobox: outra materialidade de dança¹⁴

Na minha experiência profissional e acadêmica, tenho buscado estabelecer algumas relações entre fazeres e campos do saber em Artes, Visuais e Cênicas, tendo a dança como amálgama de um percurso que ultrapassa duas décadas. No cerne dessas linhas está o corpo, e com ele suas *autoquestões* sobre o andamento no córrego do tempo, do performado, do dançado, do vivido. Em algum momento dessa trajetória percebi que o corpo é portador de seus registros, seus mapas, seus históricos, suas tecnologias, e que as memórias precisam de atenção, de algum cuidado que enreda o si mesmo e o mundo. Vendo a mim mesmo desperto para as imagens das danças que dançava, projetei, distorci algumas possibilidades e pensei: o que resta do tempo e do espaço depois do gesto final?

Nesse caminho de produções de sentidos e formatividades acadêmicos e extra-acadêmicos, tendo construído alguns discursos sobre o corpo e sua virtualização na criação em videodança, que se refletem nas elaborações da minha Dissertação de Mestrado, defendida em 2018, no PPGAC/UFGRS, sob orientação da professora Mônica Fagundes Dantas, ingresso no Curso de Doutorado com o desejo de dar a ver os rastros do movimento dançado, materializando alguma coisa daquilo da dança que é da ordem do efêmero, seu movimento.

O projeto de pesquisa atual, também realizado em parceria com Dantas, parte da necessidade de percorrer por arquivos digitais de dança de duas e três dimensões, que possibilitam propor algum corpo que retorna de sua virtualização ao material, neste caso, o corpo da escultura, num procedimento que denomino *Choreobox*, com vistas a uma

¹⁴ Por Daniel Silva Aires; videonarrativa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHqko=-Y-NyY&t=6s>



proposição hipercoreográfica de dança. Tenho utilizado esse termo na pesquisa para definir as visualidades e as características dos arquivos digitais de dança que se ligam a um objeto escultórico, tornando possível sua visualização a partir de sua conectividade.

Essas esculturas em impressão 3D são engendradas pelo uso de tecnologias de captura de movimento, animação de dados e concepção da conectividade das esculturas através de *QR Codes*. O processo de criação de *Choreobox* compreende uma série de coisas: a coisa coreográfica, a coisa registro 3D, a coisa registro 2D e a coisa escultórica. A coisa que amarra e completa a poética do objeto escultórico e sua conectividade ao vídeo na *internet* é o *QR Code*, que, por sua vez, além de constituir um elemento compositivo da escultura, é o ponto que permite a interatividade de *Choreobox*, a partir do qual se ancora a discussão do hipercoreográfico como ponto de presença que ativa a percepção do todo que o compõe.

Além da descrição dos procedimentos dessa criação, que se reflete do objetivo principal do estudo, faz-se a fundamentação teórica do processo em torno da criação, da memória e dos arquivos digitais em Dança, tramando-os a partir do conceito de “efeito arquivo” (Costa, 2009, 20014; Freire, 2006). A partir da hibridação arte/design e de um primeiro levantamento de estado da arte, chego a seguinte questão: qual é a potência de *Choreobox* como dimensão poética dos arquivos de dança com e a partir da relação dança-tecnologia, naquilo que suscita enquanto apreciação e debate sobre a memória em Dança e seus arquivos digitais?

A busca por pistas e respostas a essa questão parte de uma inspiração teórico-metodológica de tese-criação (Fortin; Gosselin, 2014), e desenvolve-se, de forma mais específica, na observação de cada fase do processo de criação, abrangendo captura de movimentos e arquivos digitais de dança (Auslander, 2006; Dantas, 2019; Whatley, 2014), animação de dados e impressão 3D (Blades, 2015; Delahunta; Jenett, 2017; Hoskins, 2018).

Localizada num contexto híbrido e transdisciplinar entre as áreas de Dança, Design e Artes Visuais, a pesquisa justifica-se pela necessidade da criação de categorias de análise referentes ao próprio objeto hipercoreográfico, almejando contribuir com os estudos e debates no campo das Artes Cênicas.

Compactuando com as chamadas poéticas de arquivo, que se diferem de um acervo de dança ou de uma biblioteca de movimentos, compreendo essas esculturas como pontos de presença. Ou seja, os registros de dança bidimensionais e tridimensionais, que através de seus rastros compõem as esculturas, não podem ser acessados por plataformas separadas dos objetos escultóricos. Reivindica-se, então, o fator presencial e relacional dessa outra materialidade, que nasce de uma presença de dança, transita

pela virtualização do corpo, materializa-se num objeto escultórico e demanda a presença física do espectador/observador, imprescindível à ativação da composição hipercoreográfica.



Referências

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994. 280 p.

BLADES, Hetty. Scoring choreographic poetics. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 2, p.261-278, 2015.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval** (Porto Alegre, Brasil). 2019. Dissertação (Mestrado) – FACED, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202493> Acesso em 27 set. 2020.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

DELAHUNTA, Scott; JENETT, Florian. Making digital choreographic objects interrelate. **A focus on coding practices**. 2017.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. **Flame wars: the discourse of cyberculture**. Durham and London: Duke University Press, p. 179-222, 1994.

DISSANAYAKE, Ellen. A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis. In: **Art as Behaviour: an Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture**, eds. Christa Sütterlin, W. Schiefenhövel, Christian Lehmann, Johanna Forster and Gehard Apfelauer. v. 10, p. 43-62. 2014.

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. London: Quartet Books, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HOSKINS, Stephen. **3D printing for artists, designers and makers**. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, ano xxx, v. 63, n. 3, p. 413-438, set./dez. 2007.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras - Língua e Literatura**: limites e fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003a. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 8 jan. 2020

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003b.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org). **Performance, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69-91.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril, 1936.

PIZANI, J.; BARBOSA-RINALDI, I. P. Cotidiano escolar: a presença de elementos gímnico-nas brincadeiras infantis. **Maringá**: Revista da Educação Física UEM. V. 21, n. 1, 2010.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.



_____. Etnoscénologie, Manifeste. **Théâtre-Public**, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, mai/jun. 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 2004.

SILVA, Ana M. Entre o corpo e as práticas corporais. In: **Revista Arquivos em Movimento**, v. 10, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, 2014.

TOMASELLO, Michael. **Origins of Human Communication**. Cambridge: MIT Press, 2008.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, v. 5, n. 1, p. 121-138, 2014.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.



Para citar este artigo

SANTOS, Vera Lúcia B.; CONRAD, Guilherme; PHILIPPSEN, Philipe F.; CONCEIÇÃO, Thiago P.; TAVARES, Luciano C.; AIRES, Daniel S. Pesquisa em artes Cênicas a partir de histórias de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 19. p. 348-366.



FOREWORD

In 2020, the Postgraduate Program in Performing Arts at the Arts Institute of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul completed 14 years of activity and, since its implementation, the Program has gained strength as a reference in the production of knowledge and research in the Southern region of Brazil. The Program's proposal, since the foundation of the Master's course in 2007, which was boosted with the implementing of the Doctorate Program in 2015, has been designed to contribute to the training of research professors and artists. Also, with a practical-reflective outlining, the Program welcomes investigations on different expressions in theater, dance, performance, circus, and pedagogical proposals in Performing Arts.

This publication seeks to give visibility to the research developed at PPGAC, both nationally and internationally. It also seeks to raise questions about the momentum we have been living. In the year of the COVID-19 pandemic, we faced personal, collective, and structural weaknesses. We were forced to carry out our activities remotely, making virtual environments our work and meeting places. *Research in Performing Arts in Dystopian Times: ruptures, distances and proximity*¹ is thus an invitation to ponder over the power and limits of the current contexts of teaching, research, and knowledge production in Performing Arts, considering both the increasingly precarious conditions postgraduate studies financing in Brazil regarding the socio-economic realities that emerge from the current sanitary, ecological and financial crisis. We appreciate the contribution the authors who made this digital book possible.

The project expresses the commitment of PPGAC teachers, students and researchers to the production of quality knowledge in Performing Arts. Funding from the CAPES (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel) made it possible to publish the bilingual edition with open access to the e-book.

The pandemic and its dystopia afflicted the author's writing, in search of alternatives to deal with the current situation, or to share the fears and experiences at this moment of intense crisis and threat to human life. In *“Dialogues of reinvention in Performing Arts: remarks of astonishment and tension in intermedia creation”*², Silvia Balestreri and

¹Original: PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS: rupturas, distanciamentos e proximidades

²Original: Diálogos de reinvenção nas artes cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios

Márcia Donadel bring the example of the Italian artist Carmelo Bene (1937-2002) as an inspiration for artistic production because of Bene's ability to cohabit and recreate his works in theater, television, romance, cinema, radio and disco. With the same concern, the text "*Online Performing Arts and the nostalgia of Presence*" by the teacher and stage director Camila Bauer Brönstrup proposes to abandon the nostalgia for the presence that artists are used to, so that they can enjoy the power of the possibilities that the "here and now" brings to the virtual environment. In addition, the author sheds light on some intersections between theater and social networks, games and digital programming as a path to the artistic reinvention required facing the closing of theaters caused by the Coronavirus pandemic. Another approach to theater in the virtual environment is developed by the authors José Jackson Silva and Walter Lima Torres Neto in the chapter "*Staging on platforms: a reflection upon site-specific theater in cyberspace*". The authors problematize the artist's home as performance space in the virtual world, presenting reports of three performances in which the impossibility of presence arose as a catalyst for a new theatre approach.

Performance creative processes and the role of imagination are major issues for artists. They are the subject of reflection in different perspectives on the pages that follow. In the chapter "*Redesigning the real: the performer's solicitude*" Inês Alcaraz Marocco and Tatiana Cardoso da Silva reflect on the performer's sensitive approach to artistic creation in relation to the Yanomami and Apache indigenous worldview. Based on these propositions, the performer is sensitive to his or her interaction with the environment and the other beings around them. Thus, the performer realizes that the perception of the world from the establishment of the sacred by the imagination. In the text "Imaginary for our time" Patrícia Fagundes and Iassanã Martins propose that imagination takes on a political sense of resistance to stagnation resulted from fear, uncertainty and hopelessness from the current harmful Brazilian political scenario. For these authors, artistic creation has the important role of revealing multiple imaginarium possibilities in which diversity, networks, feminisms, festivities and love are possible strategies.

Teaching and research experiences during the social distancing are shared in this e-book in order to document the activities take place at the Program in this atypical period. Professor Flávia Valle reports her experience in Emergency Remote Teaching in the Dance Graduation and Post-Graduation in Performing Arts at UFRGS in the chapter "*Integrated relations: the four major themes of the Laban Movement Analysis / Bartenieff Fundamentals System (LMA / BF)*". According to the professor and artist, the four major themes of the Laban / Bartenieff system worked as propellers to reflect upon the movement of her student's body and life, both in face-to-face classes and in online

teaching. Regarding the virtual environment for teaching and research, the dancer and professor Luciana Paludo discusses her research supervision experience in the chapter “*Arts of the body, arts of the scene: exercises to access a state of research and life*”. The text reports the experience of development of the Authorial Language Research in dance in Postgraduate studies. In this process, metaphors and associations with trivial facts favored the production of a collaborative environment as a strategy to awaken a new meaning in the research path of the author’s students.

Accessibility in Performing Arts was brought to light by researchers and professors of the Program who developed their studies both on stage and in the teaching space. For Letícia Schwartz and Clóvis Dias Massa in “*Audio description for theater: the spectacle from a non-visuocentric perspective*”, audio description enhances the perception of the performance sensory elements for the visually impaired viewer. The study relates theories to practice based on the experience with the show *Inimigosna Casa de Bonecas*, directed by Camila Bauer (2018).

The body as a vulnerable, precarious, fragile element, the limit of pain and the fear of death overflows an intense, philosophical and sensitive account of the artists and professors AngeleneLazzareti and Mirna Spritzer in the chapter “*Body, precariousness and theater: between rest and tear*”. The authors go alongside the Antonin Artaud’s (1896-1948) insights, the French poet, director, author and actor, in order to share moments in the lucidity of madness and in the precarious body in the experience of one author. The body and the precariousness in the imminence of time are also covered in the chapter “*Dancing, acting and listening with new old bodies*” by the authors Suzane Weber Silva, Fellipe Santos Resende; ManoelGildo Alves Neto and Rodrigo Sacco Teixeira. They discuss the intertwining between dance, audio-drama, and longevity starting from the approach of both the biological and social body, and somatic practices. The reflection on the dancing body and its aging is developed from theories and records of creative processes at PPGAC in which the actions of new old bodies celebrate arts and life, while fighting for existence amid social distancing.

Feminist approaches challenge paradigms and normative standards, bringing to the fore taboos that permeate Brazilian society from the 1950s to the present. In the article-interview “*Eloína Ferraz, the Vedette and the body celebration at Revue*”, researchers Suzane Weber Silva, Gabriela Maffazoni Chultz and Elizabeth Medeiros Pinto interviewed the vedette and star of the Revue Eloína Ferraz. They found consonance with the obstacles that the artist faced in her time with the current ones, experienced by the dancer and tutor Gabriela Chultz in her trajectory in burlesque. In this report, the female body exposes the paradox between objectification and subjectivity. It questions the sensual versus

the intellectual feminine, leaving the question to the reader: when can female nudity be defined as art, and when can it be defined as objectification?

The woman's body, both in a leadership and a creativity position is addressed by the directors Patrícia Fagundes and Ana Paula Zanandréa in the chapter "*The body of the director as a dance*". Structural misogyny is compared to the understanding of destiny and inheritance developed by the philosopher Jacques Derrida. From this destiny-wandering, the woman director's creative and leadership strategies are reflected as a subversion of the normative patriarchal order.

In the chapter "*Performing in submission: overworked women and dramaturgical creation*" Celina Nunes de Alcântara and Maria Guadalupe Casal correlate dramaturgical creation to the lifestyle and resistance of these women performers to the exacerbated patriarchal oppression during the Coronavirus pandemic. Feminist studies are intertwined with the experience in two creative process laboratories developed only with women to question and break with the practices of oppression brought to the scene by these performers.

In "*Hybridizations in dance: from anthropophagic inspiration to amphibious dancers:*", Andréa Moraes analyzes her research trajectory on hybridization in dance, reporting the experience of choreographic composition of Raqs el Jaci in her Master's degree practice as research, a hybridization of belly dancing with the poetry of Eva Schul, until the development of the concept of amphibious dancers through the analysis of the hybridization processes of dancers from the Municipal Dance Company of Porto Alegre, in her Ph.D.. Eva Schul is also a central theme for the research group led by Mônica Dantas "*From the project to give meat to memory to the digital meat archive: about bodies and dancing avatars*" with the collaboration of Alyne Rehm; Daniel Silva Aires; Felipe dos Santos Resende; Thais Coelho da Silva, and Verônica Prokopp. The researchers discuss the trajectory and developments of research that has sought to systematize and celebrate contemporary dance repertoires, having Eva Schul's poetics as an object of study. Currently, the research proposes the elaboration of a digital archive in dance, called *Carne Digital: Eva Schul Archive*. In 2021 Eva Schul will complete 73 years of life and 58 active years in dance, in which her pioneering spirit in contemporary dance education stands out both in Brazil and abroad.

In "*Methodological bricolage in research with dance teachers: plots, works and a / r / tographic paths*", Josiane Gisela Franken Corrêa and Vera Lúcia Bertoni dos Santos share the methodological path undertaken to carry out the study prepared at PPGAC and which received an honorable mention at the CAPES prize for thesis in Linguistics, Language and Arts in 2019. The text describes the methodological bricolage proposed by Sylvie

Fortin (2009) and highlights the assumptions of A / r / tography from Rita Irwin (2013), and Research Narrative from Elizeu Souza (2003), which provided the basis for the production of a documentary on dance teaching in state public schools in Rio Grande do Sul.

In dance, professors Rubiane Falkenberg Zancan and Walter Lima Torres Neto develop the understanding of reception applied from a case study with a group of spectators facing a dance repertoire of the 2016 season in Porto Alegre. In the chapter "*An Understanding About Reception Applied To Dance*", the authors start from theoretical references about the reception theory to reflect the methodological organization of a study of works from the theatrical or choreographic repertoire from the point of view of an "applied reception".

Decentralizing research in theater, Juliana Demori and Clóvis Dias Massa approach the perspective of historical research in theater through a comparative study as a methodology for analyzing two theatrical groups in the inner cities of Rio Grande do Sul in the chapter "*A cartographic study of a theatrical scene in the inner cities of Rio Grande do Sul*". In the text "*Research in Performing Arts from Life Stories*", professor Vera Lúcia Bertoni dos Santos brings experiences shared as she taught the Advanced Seminar in Performing Arts, at the Doctoral course in Performing Arts at PPGAC / UFRGS, which resulted in the video production in which the authors Guilherme Conrad; Philipe França Philippsen; Thiago Pirajira Conceição; Luciano Correa Tavares and Daniel Silva Aires identify the intertwining between their experiences and their ongoing research projects.

Based on interactions between politics and society in the contemporary world, *Research in Performing Arts in Dystopian Times: ruptures, distances and proximity* shares part of its fruitful production reassuring the Performing Arts' relevance for society as production and embodiment of knowledge and a possibility of utopia.

Andréa Moraes and

Monica Dantas



ABOUT THE AUTHORS

■ Alyne Rehm

Ballerina, interpreter-creator, professor and proofreader. Alyne is a PHD student in Performing Arts (PPGAC / UFRGS) and a B.A. degree student in Dancing (ESEFID / UFRGS). She holds a M.A. in Letters (PPGLET / UFRGS, 2015) and a B.A. studies in Letters (IL / UFRGS, 2011). Researcher member of CNPq research group in Discourse Analysis: concepts in motion (PPGLET / UFRGS), overseen by Prof. Dr. Maria Cristina Leandro Ferreira as well as the Research in training, creation and documentation practices in dance and performance group - GPDP (PPGAC / UFRGS), overseen by Professor Dra. Mônica Fagundes Dantas, and Authorial Language in Dance research group (ESEFID / UFRGS), coordinated by Prof. Dr. Luciana Paludo, in which she investigates the intertwinings between body, dance and discourse analysis. Studying the body and the processes of developing body awareness through movement, she works as a yoga instructor, with hatha yoga, contemporary dance and somatic education as her work guidelines. She has been working with proofreading of academic assignments and cultural projects since 2010.

alyne.rehm@gmail.com

■ Ana Paula Zanandréa

Director, theater producer and performer. Since 2019, she has been a direction and production assistant at the *UFBA* School of Dance. She was a collaborating professor (CRES) of the B.A. in Theater Education at Faculty of Arts of Paraná in UNESPAR (2018) and substitute professor at the Department of Dramatic Art at UFRGS (2014-2016). PHD (2020) from the Post-Graduate Program in Performing Arts at UFRGS, M.A. (2012) in *Etude du Spectacle Vivant* from the Université de Nice Sophia-Antipolis, in France, and from the Université Libre de Bruxelles, in Belgium, as an Erasmus Mundus fellow. She holds a B.A. in Theatre Directing by UFRGS (2009), with an interuniversity exchange program period at the Universidade de Trás-os-Montes and Alto Douro, in Portugal, through the Luso-Brazilian Scholarship Program of Santander Universities (2008). She also has work experience in Norway, Pakistan, France, Belgium, Australia and Italy.

anazanandrea@yahoo.com.br

▣ Andréa Moraes

Andrea is a Belly dancing teacher, as well as a dancer and a choreographer. Postdoctoral researcher in the Performing Arts Post-Graduate Program in at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, holding a PNPD / CAPES scholarship. PHD in Performing Arts (PPGAC / UFRGS), with an interuniversity exchange program period at the Dance Research Center (C-DaRE), at University of Coventry, United Kingdom. She holds a M.A. in Performing Arts (PPGAC / UFRGS), a Specialization course in Dance (PUC-RS) and a B.A. in Media Studies (PUC-RS). She also develops investigations with great emphasis on hybridization in dance, creative processes, decolonial feminism, orientalism and cultural studies, power relations in society and dance as a political manifestation of the body in the contemporary scene. deadasofi@gmail.com

▣ Angelene Lazzareti

Angelene Lazzareti is an artist, teacher and cultural producer. PHD in Performing Arts from Universidade Federal do Rio Grande do Sul, M.A. in Performing Arts from the same University and a B.A. in Performing Arts from Fundação Universidade Regional de Blumenau. She is a professor at the Universidade Federal da Integração Latino-Americana, based at the Latin American Institute of Art, Culture and History. Her work is primarily focused on: Artistic creation processes; Body studies; and Poetics of “between”. She is a researcher at the CNPq research group Word, Vocality and Listening skills in the Performing and Radio Arts. She is also the coordinator of the Research Project Poetics of Between: Body, Listening and Artistic Creation, an ongoing project at the Universidade Federal da Integração Latino-Americana. angilazzareti@gmail.com

▣ Camila Bauer Brönstrup

Director and theater researcher, professor at the Department of Dramatic Art and at the Post-Graduate Program in Performing Arts from Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD by University of Seville and the Free University of Brussels (2010). She directs the theater group *PROJETO GOMPA*. Through this group, she has developed different shows and piloting projects in both scenic and dramaturgical language. camilabauer@yahoo.com.br

▣ Celina Nunes de Alcântara

Actress and professor of the Department of Dramatic Art from the Institute of Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Also, a professor at the Arts Post-Graduate Program (Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGAC). Member of the Afro-Brazilian,

African and Indigenous Study Center (Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas, Neab/Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Besides, she has coordinated the Intersectional Research Group on Blackness, Gender and Arts (GINGA), from CNPq and is a member of GETEPE - Study Group on Education, Theater and Performance / CNPq. Celina is an associate editor of the Revista Brasileira de Estudos da Presença. As an actress, she is a founding member of the Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) group and, since 2018, she is a crew member of the A mulher arrastada show. celinanalcantara@gmail.com

▣ Clóvis Dias Massa

Director and actor. Associate professor in the Department of Dramatic Art and in the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD in Theory of Literature (PUCRS), with the thesis Theatrical Aesthetics and Theory of Reception. He holds a M.A. in Performing Arts (ECA / USP) and B.A. in Theatre (DAD / Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Clóvis did his Postdoctoral Research at the Institut de Recherche en Etudes Théâtrales, at Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, in France. He was a fellow student, holding a CNPq Grant in the years of 2017 and 2018. clovisdmassa@gmail.com

▣ Daniel Silva Aires

Artist-researcher of Dances and Visualities. PHD student, Daniel holds a M.A. from the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dance specialist by Universidade Federal do Rio Grande do Sul and B.A. in Visual Arts by Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). His research concerns intersections between dances and technologies. For his PHD studies, he investigates intersections between Visual Arts, Dance and Design in the creation of Choreobox, hyper-choreographic sculptural objects involving Motion Capture and 3D Printing. He started his studies in Dance in Santa Maria, Rio Grande do Sul, in the 2000s and is currently the director-proposer-dancer at Cubo1 Cia. de Arte in Porto Alegre-Rio Grande do Sul, where he is also an active member of GEDA Cia. de Dança and Eduardo Severino Cia. De Dance. daniel_airess@hotmail.com

▣ Elizabeth Medeiros Pinto

Actress, playwright and teacher. PHD student, Elizabeth holds a M.A. in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and is a specialist in Contemporary Theater (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul). She holds a B.A. in Acting (DAD/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a B.A. in Physical Education

(ESEF Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Since 1995, she has been working as a theater, physical education and computing teacher at Escola Especial Educandário São João Batista.

bethamedeiros@uol.com.br

■ Fellipe Santos Resende

Dance artist. PHD student, Fellipe holds a M.A. in Performing Arts from the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Also, he has completed the specialization course in Dance (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and a B.A. in Physiotherapy at the Universidade Federal de Goiás (UFG). His current research interests are about the intersections between Dance and Technology, dance training and organizational principles of movement, technical and poetic reverberations between generations of artists, and dance archives in their digital, face-to-face and hybrid developments. He is a contemporary dance teacher and instructor of the Pilates Method. He works as a dancer at Muovere Cia. de Dança Contemporânea (RS), Cia H. Dança (RS), GEDA Cia. de Dança (RS) and at Cubo1 Cia. de Arte (RS), in which he is an artist-manager.

fellipe-resende@hotmail.com

■ Flavia Pilla do Valle

Associate Professor at the Dance Graduation course and in the Post-Graduation in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD in Education from Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Master in Dance from New York University (NYU) and Specialist in Analysis of Body Movement from Laban / Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS). Her dance studies cover Classical Ballet, Creative Dance, Modern and Contemporary dance. For 10 years, she worked as a body techniques tutor (ballet, jazz and contemporary) in dance schools in Porto Alegre. She has also worked as a dance tutor for eight years at Universidade Estadual do Rio Grande do Sul and nine years at Universidade Luterana do Brasil.

flavia.valle@ufrgs.br

■ Gabriela Maffazzoni Chultz

Dancer, teacher, choreographer and actress. Researcher in dance, master in Performing Arts (PPGAC- Universidade Federal do Rio Grande do Sul), with the dissertation memorial “*Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante*”. B.A. in Theater (UFRGS). Gabriela is finishing her Doctoral research entitled *O Prazer do Paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco*. Founder of the Sensual Hip Dance brand and also the founder of the My House Group.

gabriela_chu@hotmail.com

▣ Guilherme Conrad

Actor, dancer, teacher and researcher of Performing Arts. B.A. in Theatre, with emphasis on Theater Interpretation, at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. M.A. in Performing Arts from the Post-Graduate Program in Performing Arts at the same university. PHD student in Performing Arts by the same program, actively working on the research group called Artistic Practices and Cultural Elements, according to the Theater Anthropology and Ethnology. B.A in Physical Education student at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He has experience in Arts, with an emphasis on Theatrical Interpretation, mainly focused on the following themes: Theater Anthropology, Acting Training, Body Preparation and Body Language, Body Techniques, Drama Acrobatics, Physical Theater. guilherme.conrad@ufrgs.br

▣ Iassanã Martins

Actress, illuminator and teacher. PHD student, Iassanã holds a M.A (2017) from PPGAC at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. B.A. in Theater Studies (2013) by the Department of Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Collaborating Professor in the Department of Performing Arts at Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. She actively takes part in the Research Group called Meeting Practices: the politician in the contemporary scene. Besides, she collaborates at the Cia. Dramática. She has experience in Arts, with an emphasis on Theater, more specifically in the following scopes: theater, creative processes, education, feminist theater. iassana.teatro@gmail.com

▣ Inês Alcaraz Marocco

Show director, pedagogue and researcher. Professor at the Department of Dramatic Art and at the Post-Graduate Program in Performing Arts at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul Institute of Arts. Doctorate (CAPES scholarship) and Master in Esthétique Sciences et Technologies des Arts having chosen the Etudes Théâtrales et Chorégraphiques (1997) at the University of Paris 8, in France. Part of her artistic training is the Mime-Théâtre-Mouvement course (1983/85), as well as the L.E.M Course (Movement Study Laboratory) (1993/94), held at the Jacques Lecoq International School in Paris, France. She has been the director of Grupo Cerco de Teatro since its creation in 2008. maroccoines@gmail.com

▣ José Jackson Silva

Director, actor and illuminator. PHD in Performing Arts by the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Master in Performing

Arts from Universidade Nova de Lisboa (UNL); B.A. in Performing Arts from Universidade Federal de Bahia (UFBA); His research in Performing Arts has an emphasis on theatrical creation on *site-specific*. He is currently a substitute professor in the B.A. in Theater Studies course at Universidade Regional do Cariri- (URCA).

jacksontea@gmail.com

▣ Josiane Gisela Franken Corrêa

A / r / printer. Professor of the B.A. in Dance course at Universidade Federal de Pelotas (UFPel). PHD in Performing Arts from Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), having received a thesis awarded an Honorable Mention in the CAPES Thesis Award, in 2019, in Linguistics, Letters and Arts. M.A. (CAPES scholarship) in Performing Arts (UFRGS). Specialist in Body and Culture: teaching and creation by the Universidade de Caxias do Sul (UCS). B.A. in Dance from the Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ). Leader of the CNPq research group Observatory of Memory, Education, Gesture and Art - OMEGA (UFPel). Josiane is in charge of a project called *Unified Contemporary Dance Education Project in Basic Education: possible pedagogies* (Arts Center / UFPel). Besides, she develops research on Dance teaching, Dance at school, teacher training and a / r / tography.

josianefranken@gmail.com

▣ Juliana Demori

PHD student at the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. She researches contemporary theatrical manifestations by artists located in different regions of the state of Rio Grande do Sul, from the comparative study of poetics, contributing to the historiography of the *gaucho* theater. CAPES / Fapergs Fellow student. She has a M.A. (CAPES fellow student) through the same program, with the dissertation entitled *Poéticas Singulares:: um estudo territorializado sobre o grupo de teatro Miseri Coloni, from Caxias do Sul / Rio Grande do Sul*. Juliana has a B.A. in Performing Arts from Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), with a specialization in Theater Interpretation.

jujucdemori@gmail.com

▣ Letícia Schwartz

Actress, audio-writer and legendist. She holds a M.A. in Performing Arts at PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, with the dissertation entitled *Através do Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual*, under the guidance of Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. She holds a B.A. in Theater (DAD / IA /

Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and a specialization in Audio Description (UFJF).
leticia.tz@gmail.com

▣ Luciana Paludo

Ballerina and choreographer, she is a professor at the B.A. in Dance studies and at the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD in Education (FACED / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), M.A. in Visual Arts (IA / Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Language and Communication Specialist (UNICRUZ); B.A. in Dance Studies (PUC / PR / FAP-UNESPAR). Founder and director of the Mimese dance group, since 2002. Luciana develops research in choreographic composition and dance authorship. She seeks to weave bondings with the community, for example, with the project called *Projeto Degustação de Movimentos com o Mimese*, which is supported by the Department of Cultural Diffusion at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. In addition to her solo work, she also collaborates as a dancer and dance creator with companies and artists in the contemporary scene.

lpaludo07@gmail.com

▣ Luciano Correa Tavares;

Dancer, choreographer and director. PHD student, Luciano holds a M.A. in Performing Arts at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC) with CAPES scholarship from 2015 to 2017. Luciano has a B.A. in Library Science from Universidade Federal do Rio Grande do Sul, under a scholarship from the BRAMEX Program in the B.A in Media Studies at Universidad Autónoma Metropolitana (Mexico city). He works as a creative dancer-performer at Eduardo Severino Cia. de Dança. He is the founder and organizer of the *Masculinidades Negras na Dança* show. His artistic work focuses on black dances, rituals and ancestry.

lucianocorreatavares@gmail.com

▣ Manoel Gildo Alves Neto

Dancer and choreographer. Professor of the B.A. in Dance Studies and a collaborator in the Lato Sensu Specialization in Arts at the Arts Center of the Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Besides, he holds a M.A. in Performing Arts by the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019) and a B.A. in Physical Education by UNIP (2013). Besides, he coordinates an unified project called *Laboratório de Decolonialidade em Ações e Investigações Artísticas - LADAIA* (CAI UFPel). Member of the OMEGA research groups - Observatory of Memory, Education, Gesture and Art (UFPel / CNPq) and DC-3 Dance Diffusion, Science, Communication,

Culture (UFBa / CNPq). Founder and organizer of the Black Dance Seminar in Rio Grande do Sul. He works with a focus on Artistic-Pedagogical Practices in Black Dances; Anti-racist Education and Diversity; Decolonial Epistemologies in the Arts; Educational and Cultural Policies. He undersigns his artistic work as Manoel Luthiery-Timbaí.
manoelalvesrso@hotmail.com

▣ Márcia Donadel

Actress, researcher, teacher and translator. PHD by the Performing Arts Program at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015-2019), interuniversity doctoral exchange program at CAPES / Coventry University, United Kingdom. She has worked as a Substitute Professor in the scene practice field at the Faculty of Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014-2015). She holds a M.A. by the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012) and is a CAPES fellow. She attended the Lessac Intensive Workshop (2011) at the Lessac Institute, Greencastle, USA. She has a Post-Graduate Degree course in Art, Body and Education-ESEFID / Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010) and a B.A. in Theater-Theatrical Interpretation-Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007). Besides, Márcia has a B.A. in Media Studies - Advertising by PUCRS (2003). She has attended Shakespeare Summer School at the Royal Academy of Dramatic Art - RADA (2001), in London, United Kingdom. Her main research interests are primarily on acting and body and vocal practices with a somatic basis focused on the scene.
mdonadel@gmail.com

▣ Maria Guadalupe Casal

Actress, director, producer and theater teacher. M.A. student in the Post-Graduate Program in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul) in which she investigates feminist pedagogical processes. B.A. in Acting by the Department of Dramatic Art at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participates in GETEPE - Study Group on Education, Theater and Performance. She has been part of the *Teatro Sarcaustico* group since 2005 and is a founding member of Cia T.O.D.A.S.
guadalupe.casal@gmail.com

▣ Mirna Spritzer

Actress. Retired Associate Professor at the Department of Dramatic Art at Universidade Federal do Rio Grande do Sul where she also did a B.A. in Performing Arts - Theater Interpretation. Mirna holds a M.A. and a PHD in Education from Universidade Federal do Rio Grande do Sul. She is an Invited professor in the Post-Graduate Program in

Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mirna oversees the CNPq Research Group *Palavra, Vocabulidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*. She has worked as an actress in theater, radio, cinema and television establishing bondings, based on languages, between artistic practices and pedagogical practices. Mirna has taken part in numerous publications, in particular the books *Bem Lembrado*, *Histórias do Radioteatro* in Porto Alegre, co-authored with Raquel Grabauska, by Editora AGE and *A Formação do Ator*, of his authorship, by Editora Mediação in Eighth edition.

mirna.spritzer@gmail.com

■ Mônica Fagundes Dantas

Ballerina graduated in Modern and Contemporary Dance. Associate Professor at Universidade Federal do Rio Grande do Sul, in the B.A. in Dance courses, as well as in the Post-Graduate Program in Performing Arts. Monica did her Postdoctoral studies at the Center for Dance Research / Coventry University (United Kingdom), in 2015, under a CAPES scholarship. PHD in Studies and Artistic Practices (UQAM / Montreal-Canada) and M.A. in Human Movement Sciences (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

monica.dantas@ufrgs.br

■ Patrícia Fagundes

Director, stage artist and associate professor in the Department of Dramatic Art and in the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD in Humanities - Ciencias del Espectáculo from Universidad Carlos III (Madrid), with the thesis entitled *A Ética da Festividade na Criação Cênica* (CAPES scholarship). M.A. in Theater Direction from Middlesex University (London), B.A. in Performing Arts - Theater Direction (DAD / Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Director of the Theater group called *Cia Rústica de Teatro*. She develops investigations with an emphasis on the creative processes of the scene, staging, scene in the urban space, creation of dramaturgy, encounter practices, festivity and the political in the contemporary scene.

patfag26@hotmail.com

■ Philippe França Philippsen

Actor, musician, producer, teacher, storyteller and street artist. PHD student in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), M.A. in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), B.A. in Theater - Theater Interpretation (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and a B.A. in Dance Studies (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). He works in the Cerco Group, in which he has been a member of since its foundation in 2008, alongside other theater groups in Rio



Grande do Sul to which he collaborates, such as Teatro Ateliê and Grupo de Pernas Pro Ar.
philipefp@fmail.com

▣ **Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira**

Actor, drama teacher and audio-writer narrator. M.A. student (CAPES scholarship) by the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rodrigo has a B.A. from the Department of Dramatic Art at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He develops research that focus on the intersections between performing arts, diversity and cultural accessibility.

rsaccoteixeira@gmail.com

▣ **Rubiane Falkenberg Zancan**

Dancing Course Professor and the Graduation Committee of the Dance Degree Coordinator at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD and M.A. in Performing Arts by Universidade Federal do Rio Grande do Sul, specialist in Interdisciplinarity and Languages. Rubiano also holds a B.A. in Dance by Universidade de Cruz Alta. In research, teaching and extension, she works with the study of dance production and reception and its confluences with pedagogical practices. Member of the *Grupo de Pesquisa em Arte, Corpo e Educação* (GRACE) and the *Grupo de Pesquisa Avaliação Institucional* (GEPAI).
rubianezancan@hotmail.com

▣ **Silvia Balestreri**

Professor in the Department of Dramatic Art and in the Post-Graduate Program in Performing Arts at the Arts Institute of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PHD in Psychology by the Center for Studies on Subjectivity at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC -SP). Her research seeks the intertwinings between Psychology, Philosophy and Performing Arts.

silvia.balestreri@ufrgs.br

▣ **Suzane Weber da Silva**

Ballerina, actress and professor of the B.A. in Theater Studies and the Post-Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. CAPES / PRINT postdoctoral scholarship fellow at the Center for Dance Research at Coventry University (UK) in 2019. PHD in Art Studies and Practices Université du Québec à Montréal, in Canada (UQAM), with CAPES scholarship (2004- 2008). She holds a M.A. in Human Movement Sciences and a B.A. in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ssuzaneweber@gmail.com

▣ Tatiana Cardoso da Silva

Professor, researcher, actress and director. PHD, M.A. and B.A. in Performing Arts by Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Adjunct professor in the B.A. in Theater Studies at the Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Actress at the international group Vindenes Bro, coordinated by Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Denmark). Tatiana is also a coordinator of the research group Gesta (UERGS) and member of the International Presence Studies Network (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
tatianacardoso8@gmail.com

▣ Thais Coelho da Silva

Dancer and researcher. PHD student in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), she holds a M.A. in Cultural Studies in Education (PPGEDU / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008) and is a specialist in Pedagogy of Sports / Dance Training (PPGCMH / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000). Thais is also a member-researcher of the CNPq research group *Pesquisa em práticas de formação, criação e documentação em dança e performance* - GDPD (PPGAC/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul), coordinated by Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas. She is a Dance and Body Practices teacher at the Municipal Secretariat of Sport, Leisure and Youth (SMELJ) of Porto Alegre / Rio Grande do Sul city hall, where she oversees the Dance Research Group and organizes the Annual Dance Festival. She studies Scenic Creation Processes in Contemporary Dance with an emphasis on the choreographic work of Eva Schul in the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC).
thscoelho@gmail.com

▣ Thiago Pirajira Conceição

Actor, performer, producer, curator and show director. PHD student in the Post-Graduate Program of Performing Arts (PPGAC-Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Thiago holds a M.A. in Education (PPGEDU-Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and a B.A. in Theater - Theatrical Interpretation (DAD / IA / Universidade Federal do Rio Grande do Sul). He is a researcher member of the GETEPE / Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Study Group on Education, Theater and Performance. Artistic director and co-founder of the Pretagô group. Thiago is also an actor and producer of the group *Usina do Trabalho do Ator* and a co-founder artist of the carnival theater group *Bloco da Laje*. Director and curator of CURA - Black Arts Exhibition in Porto Alegre.
thiago.pirajira@gmail.com

▣ Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Associate Professor and researcher at the Post-Graduate Program in Performing Arts and at the Department of Performing Art at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul Institute of Arts. PHD and M.A. in Education by Universidade Federal do Rio Grande do Sul; B.A. in Performing Arts - Theater Interpretation and B.A. in Arts Education - Performing Arts by Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vera is the Research coordinator for the *Professor de Teatro e Construção de Conhecimento* (Professor of Theater and Knowledge Construction). Leader of the CNPq Theater and Education Study Group (GESTE). Author and member of editorial commissions of publications in the field of Pedagogy of the Performing Arts and coordinator of the Education and Art collection of Editora Mediação (Porto Alegre). Advisor of the Thesis which has been awarded with Honorable Mention in the CAPES Prize of Thesis 2019 in the Linguistics, Letters and Arts Area.

bertonica@gmail.com

▣ Verônica Prokopp


Dance artist-researcher, dancer, interpreter-creator, choreographer, artistic director and producer. PHD student in Human Movement Sciences (PPGCMH / Universidade Federal do Rio Grande do Sul); M.A. in Performing Arts (PPGAC / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Specialist in Teaching in Higher Education (Centro Universitário Barão de Mauá / SP); B.A. in Visual Arts from Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) and also holds a B.A. in Dance Studies (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). In her artistic career that surpasses 21 active years, she has studied with: Eva Schul (Rio Grande do Sul-Brazil), Adilso Machado (Glasgow-Scotland), Luciana Paludo (Rio Grande do Sul-Brazil), Wald Oliveira (Santa Catarina), Ricardo Scheir (São Paulo), Fabrice Ramalignom (France), amongst many others. She joined *Mimese Cia de Dança-Coisa* under the direction of Luciana Paludo (2016-2017). She received the 2017 Azorean Dance Award in the Choreography category for the Vincent show. She has currently been living in the city of Porto Alegre / Rio Grande do Sul. Verônica is an artist-manager and producer at *Cubo1 Cia de Arte* and a Producer at *GEDA Companhia de Dança Contemporânea*.

vprokopp@gmail.com

▣ Walter Lima Torres Neto

Walter holds a PHD and a M.A. (DEA) from the Institut d'études théâtrales - Sorbonne Nouvelle-Paris III. B.A. in Theater Direction and Interpretation at UniRio. He used to be a professor in the Theater Direction Course at the School of Communication at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (ECO / UFRJ, 1996-2003). Nowadays, he is in charge of lectures for the Letters Course and in the Postgraduate Program in

Letters at the Federal University of Paraná (UFPR), as well as in the Postgraduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). He did a postdoctoral internship at The City University of New York (CUNY) for research on theater programs. He translated translated *Conversas sobre a encenação* (7 Letras, 2001). He has published *Ensaaios de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), and also organized the collection *À sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) and *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem* (Editora da UFPR , 2018). For 2021, a collaborative work called: *A modernidade em cena: 50 anos de teatro em Curitiba* (Kotter Editorial, 2021) is scheduled to be launched.
gualter20@gmail.com



DIALOGUES OF REIVENTION IN PERFORMING ARTS: Remarks of astonishment and tension in intermedia creation¹


Silvia Balestreri²

Márcia Donadel³

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Professor at Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Ph.D. in Psychology at Núcleo de Estudos da Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ Performer, researcher, translator, and educator, Ph.D. in Performing Arts at Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Doctoral Internship at Coventry University, UK, CAPES Doctoral Internship Grant.



We live in such unprecedented times in the recent history of humankind, affected by a pandemic which, on the one hand, tests our resistance to measures of restrictions that must be adopted collectively, and on the other, reveals the serious limitations of the political-economic system which has been, in the vast majority of western countries, unable to support a decent survival for the population. This is the most direct way of expressing the reality that has affected us all at the present moment. Our bodies and our writings are marked by many impossibilities inflicted on our daily lives. This tension provokes the search for existence beyond the already known. Besides, artists urge remaining in artistic creation when reality becomes unrecognizable because of catastrophe and trauma. In order to understand this very extreme situation, Birman (2020, p. 8) states that:

The concept of catastrophe refers directly to the lines of force and flight that outline the real constitution of the world in the coronavirus pandemic, in its multidimensionality. The concept of trauma alters the coordinates which constitute the subject and are inscribed in the real space of the world. The world has, however, changed drastically through pain and suffering, which, like noisy *folds*, modulate the interstices of the traumatic experience, which has a unique effect on concrete individuals (Birman, 2020, p. 8, own translation, emphasis from the original).

Despite the comfort brought by vaccine campaigns, there is still uncertainty on how long this emergency period will last. We initially expected this text could be read in a few months as a reflection on the events of a moment in time and its repercussions. However, given the developments at the time of this writing, we are certain to review these insights in the near future while still facing a deep crisis. As time goes by, as the outlines of the crisis redesigned, new arrangements are required.

With the restrictions on performing face-to-face with an audience and the impossibility of in-person classes, the few presentations where performers and audience share the same physical space either take place in a drive-in format or have been burdened to work with a reduced 20% capacity. Performers from all over the world have been compelled to reimagine their art. They have pivoted live productions to be performed in other media, digital experiences such as live audio-visual performances, to continue creating and reaching the audience within the constraints, transformations and adaptations to online streaming.

The longing for the warm congregation in groups has generated anguish, melancholy and regrets. It is difficult to avoid the feeling of longing for times before the pandemic while engaging in creative processes. This feeling of discomfort, which many people portray as a type of incompleteness because of social isolation enormously impact Brazilian citizens. According to Birman (2020):

The prohibition of touching, kissing and caressing, and all bodily proximity which characterizes our style of existence in ethical and aesthetic records affects us much more than individuals in countries guided by Anglo-Saxon, Nordic and Asian traditions, where body distance is culturally and socially established for a long time (Birman, 2020 p. 81).

The pain of loss and the nostalgia for a convivial art (Dubatti, 2003) set the tone for the work of many artists and Performing Arts students. Several artists remain working, as public funds destined to support artistic projects are gradually admitting digital productions. However, these funds are insufficient. Within this context, astonishment and melancholy underlie the current events.

We referred the fragments of text that we exchanged, during this writing process, as “remarks of astonishment and tension” because of the content we were devising: not only did these words describe accurately how we felt, but they also fit well for the general picture during this pandemic. We found that our astonishment was close to that mentioned by the Hungarian-Brazilian philosopher Peter Pelbart, in his most recent book, on the never-ending “war” that has been evident in recent years in Brazilian macro-politics, and that has indeed aggravated the precarious survival conditions during the current health crisis. Pelbart (2019) states that:


When the past claws its way back into the present, as we have seen in recent years, there is no denying it: we are assaulted by an ancestral evidence that has hurt our most elementary belief in the world. It is from this *astonishment* that the present book was born. (Pelbart, 2019, p. 9, own translation/emphasis from the original)

Later on, he mentions that at the edge of the abyss, one cannot speak of today's life without a certain astonishment (Pelbart, 2019, p. 15). Thinking about biopolitics and necropolitics, based on Foucault's and Mbembe's thoughts, one wonders about the status of life on the present day⁴.

On the flip side, Canclini (2008) approaches astonishment in a contrasting way that also proved useful to what we have discussed. As he explains, *astonishment* is considered by scholars from different eras - Plato, Jaspers, Latour - as the condition for knowledge. He explains that, for decades, the artistic avant-garde movements mentioned *astonishment* to specify the aesthetic effects provided by their work, differentiating it from the effects caused by tradition, cultural industry, and mass projects. He adds, however, that at the moment art stopped self-referring as avant-garde, it allowed the market, the galleries, the editors and the advertising to cause astonishment and appeal to the audience” (Canclini, 2008, p. 122).

We believe that both definitions of the word astonishment refer to our reflections.

⁴ Further discussion and details on the author's references, refer to the original text, written and published shortly before the Covid-19 pandemic breakout.



Indeed, there is an advantage in the array of definitions previously described in relation to melancholy. Differently from the latter, astonishment is an effect or reaction that activates the senses and awakens the body. Without denying the challenges of the moment, we establish a dialogue between us and the developments of our respective researches, seeking lines of creation in times like these when obstacles prevent us from following the well-known path. We know that several of our thoughts converge, or that we recognize in each other flows of congruent ideas, even though our starting points are different. The processes that interest us and involve us have singularities that sometimes disengage us and at times bring us together as authors and creators.

We therefore called on some aspects of the work of the Italian artist Carmelo Bene, on the one hand, and, on the other, discussions about the human manifestation mediated by technology, considered mind-shifting with regard to previous experiences. We seek to understand the performers' current perception of human attributes and interactions as dissolving, including Deleuzean becoming-animal, becoming-vegetable or becoming-mineral, considering the underlying sensations, emotions and singularities, while performers experience creative flows through digital interaction.

The chemically, mechanically and surgically modified human manifestations integrate everyday life and are well perceived in artistic interactions. Nonetheless, human contact through digital experiences strains the artists' understanding about cohabitation and connection between participants in creation processes. The artists who did not choose to experience these interactions as a form of expression, the ones who are positive that digital interactions and intermedia creation would not be part of their choices for the immediate future, now feel compelled to. Are we, as artists, able to shift our comprehension of these experiences from breaking or dissolving to a progressive transformation process?

If we consider the human manifestation through digital media as hybrid and dynamic (Camilleri, 2015), how can we welcome these ever-changing creative flows with the interference of non-human agents/elements/effects? Is the intermedia creation as limited and strange as it has seemed to be? Lively and engaging intermedia creation provides us with some clues and gives rise to surprising and effervescent deterritorializations.


Territory, deterritorialization and reterritorialization are terms used by the militant-therapist Felix Guattari, taken up by his Brazilian ally, the psychoanalyst Suely Rolnik. Guattari and Rolnik (1993) explain that existing beings are organized according to territories that delimit and articulate them to other beings and cosmic flows. The territory can be related both to the lived space, and to the functioning system where an individual feels "at home" (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323). Further on, they mention that the territory

can deterritorialize, which means to open up, engage in a flight line and even go off course and self-destroy. Reterritorialization is an attempt to recompose a territory that previously went through a deterritorializing process.

Carmelo Bene was one of the most important Italian artists of the 20th century, having worked as an actor and as a theatre, radio and cinema director. He wrote two novels, two works of poetry, and several essays. Philosophers, journalists, artists and the public celebrated his work. He was famous for being controversial and original. Bene's career developed primarily in Italy, where he performed in theatres across the country, from his debut in 1959 to his death in 2002. From the beginning, he was worshiped by a select group of spectators belonging to the Roman intelligentsia of the 1960s. He became famous after receiving an award for his first feature film in Venice in 1968 and later on, for his solid theatrical career, TV works, and appearances, in addition to recurring controversies.

The disposition to experiment in different media of creation and the way he established relationships between different activities – as he was passionate about sports, he became, at one point, a sports chronicler, for example –. He inspired us to look at intermedia creations in the present moment, when we consider the challenges he faced and his capacity to overcome them. He used the same “motive” – for example, Hamlet, Pinocchio, etc. – to create and recreate work over the years for the theatre, the art to which he dedicated most during his life. Still, he created performance works in different media, such as cinema, radio, and television.

He rewrote novels – that made a good impression on critics –, and besides them, he rewrote classics and recorded long plays, such as *Manfred*, *Maiakovski*, *Hamlet Suite*; TV shows, such as *Otello*, *Un Amleto di Meno*, *Riccardo III*, etc., and over 10 radio broadcasting shows, such as *Amleto*, *Pinocchio* and *Salomé*, to mention a few. The variety of versions of the “same” work spread through the different media in which he envisioned his art. In addition, he performed recitals such as *Maiakovski*, in addition to different versions of *Nostra Signora dei Turchi – Our Lady of the Turks* – a romance, a stage play and a film; and Collodi's *Pinocchio* by Bene, which became a book, three editions of a stage play, a radio show, and other projects that never got off the ground. He neither filmed a stage play, nor “adapted” a novel. There never was a direct transposition from one medium to the other. He always reinvented both the work and the environment in which it was (re)born. Bene's words about producing cinema can be mentioned to describe these variations: “Why not? We can write one thing, then put it in music, speak it, drink it, everything ... And what you've eaten for three years, you may drink one day (...)” (Bene,1977, p.125). As an example, we paraphrase his words:



I begin to sketch, two hundred meters above the cliff, the Ionian Sea, which later, still untitled, will correspond to *Nostra Signora dei Turchi* [Our Lady of the Turks] in the form of a novel. I have already said elsewhere that everything that is unrepresentable in the theatre, therefore possible, when transferred to the written page is impossible. The possibilities are not open. The written page is, however, a mere representation. (Bene, Dotto, 2008, p. 209, own translation)⁵

Franco Quadri, in a text entitled *Do Teatro ao Rádio (Passando pelo Cinema)*⁶ analyses one of these “rearrangements” of a work for a different medium, Oscar Wilde’s *Salomé* by Bene. This work had already been a film, a play, and in 1975, a radio show. Quadri emphasizes the apparent impossibility of such an achievement, considering the importance of visual elements in Bene’s performances.

We use this example to highlight the extrapolation of an element as a clue to think about Carmelo Bene’s intermedia movement. Quadri says that, in fact, its definition is closer to a movement from film to radio than from theatre to radio, due to the setting and the technical solutions used in the show. While speaking of “transitioning” from one medium to another, Quadri ends up revealing that it was, in fact, a (re)invention. He says that Bene had great insights as a director and explored the new medium entirely. We highlight this passage as a hint to perceive how Bene seems to cling to something very fleeting or subtle, an insight, perhaps, that evasively escapes or leaks between openings pierced by persistent looking and embodied experimentation:

(...) working on the sound element, playing with overlays of voices, changes of tones, overlays of dialogues, approaching and distancing microphones, with absolutely arbitrary mixtures of classical songs and popular songs. (...) It cannot be said exactly that Carmelo Bene did a literary reading. On the contrary, he triumphantly won the battle with the medium. (Quadri, 1995, p. 1493, own translation)⁷

In October 1973, Carmelo Bene stopped making films and returned to the theatre with the second edition of the play *Nostra Signora dei Turchi*. His recognition as a filmmaker broadened the general interest in his stage work and, as Manganaro (2015) observes, “the taste for the ‘speed’ that Bene manifests in the editing of his films; the colourings and cuts borrowed from his own cinema work are also powerful experiences for the constitution of his theatre work”. On his return to the big theatre houses (“because

⁵ Original in Italian: Comincio a stilare, duecento metri a picco sulla scogliera, mare Jonio, quello che poi, ancora senza titolo, corrisponderà a *Nostra Signora dei Turchi*. In forma di romanzo. Ho già detto altrove che tutto quanto è *irrappresentabile* a teatro, dunque possibile, trasferito sulla pagina scritta è *impossibile*, non si apre a un possibile. La pagina scritta è comunque mera rappresentazione.

⁶ *From the theatre to the radio (Going through cinema)*.

⁷ Original in Italian: (...) lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su comissioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. (...) Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria, bisogna dire invece che la scommessa col mezzo è trionfalmente vinta.

they are now offered to me”), he intensified his sound experiments with music, voice amplification and playback. Bene wondered why there is so much investment in lighting, for example, while the sound element of the pieces is hardly worked on, and there is not much experience with it.

Ugo Volli, in the preface to the book *Nostra Signora dei Turchi*, wrote:

Above all, it is important to underline the relative autonomy of the three versions (literary, cinematographic, theatrical) of *Nostra Signora dei Turchi*, which deserve to be studied precisely as examples of a particular intuition of the filmic, theatrical and literary “specific issues” ... (Volli, 1978, p. 4, own translation)⁸


There are many other examples that show Bene in this intermedia movement and how he looked at art in each. One of his most famous quotes: “you can’t make theatre with theatre, you can’t make cinema with cinema, you don’t make a masterpiece, you are a masterpiece”. In fact, Bene always seemed to be “in creative motion”, either in his appearances on television talk shows, or in his sports chronicles. When speaking and acting, he gave the impression that he was accessing another dimension of sensations and perceptions. He did not speak in common language, he rather created his own philosophy based on what he saw and the questions that were addressed to him.

Gilles Deleuze, on some of Bene’s shows, mentioned that he removed from the plays the characters connected to power – such as kings, queens and nobility – to conjure virtualities. Deleuze (2010) called this subtraction of the elements of power a very precise “surgical operation”, a loving criticism on stage. Through these unintended intensities, Carmelo Bene resonates with Nietzsche. Likewise, it is such an inspiration that these resonances, as Deleuze asserts in the same essay, occur as alliances rather than affiliation. He observed no subordination to ways of proceeding, creating or thinking; in contrast, he observed a free exercise, however painful, of creating problematization, inventing questions, as opposed to returning answers⁹.

The reason we mention this Italian artist who used to self-declare Arab to look at present-time creative processes in different media is a question to be addressed. The fact that one of us has Carmelo Bene as research theme is one reason. However, considering the increasing impact of decolonial ideas, the debates dispute a change in perception and urgent practices. Another reason leads us to the type of thought that Bene’s work brings to mind, and his type of practice and experimentation. It reveals unrest and courage to establish

⁸ Original: Soprattutto è importante sottolineare l’autonomia relativa delle tre versioni (letteraria, cinematografica, teatrale) di *Nostra Signora dei Turchi*, che meriterebbero di essere studiate proprio come esempio di una intuizione particolare degli “specifici” filmico, teatrale e letterario.

⁹ Kastrup (1999) included time and collectiveness in cognition studies and proposes learning as invention of problems, rather than problem-solving.



unlikely dialogues. Practice and experimentation stand out in his movement of revisiting, merging and (re)writing through versions, editions, and (re)invention. The intensification of experiments to the limit of the available time and exceeding the alternatives one can devise reveal his taste for the elastic processes that experience breaks out, or “leakages”. The investment in reinventing the work results in intense experimentation in the medium in which it is (re)born. The variations and insights are linked to the experimentation with the virtualities of the medium. The apparent impossibility of an occupation – in the sense of inhabiting or creating new territory –, and the intense experimentation elude and surround the impossibility leading to an extrapolation.

Bearing in mind the current demand for artistic reinvention in digital cohabitation, creative flows seem to move:

Shifting the focus to “practices and performances” that negotiate between matter and meaning through “actants” - irrespective of their human status.[...] These actants are (1) material entities or “materialities”, which “represent the world of matter, things, and non-dynamic (socio)materialities”; and (2) immaterial entities or “immaterialities”, which “incorporate the world of thoughts, imaginations, memories, feelings, (shared) meaning(s), concepts, social conventions, ideologies, instincts, and [...] virtual reality (Heike, 2006, p. 573 *apud* Camilleri, 2015, p. 114).

The key to Bene’s cohabitation in different media is extensive or intensive experimentation. He pierces the well-known conventions and seems to interpose the medium as “actant”, regardless of its non-human status, entering into a process of creation with it – the medium and the media are here understood as artistic manifestation. In the thoughts cited by Camilleri (2015), hybrid dynamics have a propensity to “create connections through flows and processes between the different elements and components, thus serving to ‘socialize materialities’ and ‘materialize immaterialities” (Camilleri, 2015, p. 114). Interactions, as processes and mutual relation of interference, are mediated “as an assembly, in relation to the environment and technology” (Camilleri, 2015, p. 114). Does Bene take hold of the “leakages” from one medium to another and hold on to these movements? The continuous experimental exercise of cohabitation in different media pierces the well-known conventions and seems to capture the improvements of this moving relationship, regardless of non-human “actants”. It seems to be about acceptance and lively investment in the condition that the medium exerts. The perception of these “leakages” boosts the creation process.

The relationship with technology, considering the ideas examined by Camilleri (2015), helps us to understand Bene’s fluid movements in intermedia creation. The current deterritorialization is possibly a unique way of understanding his intermedia creative functioning.


When we are cut off an important or pregnant way of functioning because of an urgent health and survival measure, our disposition and focus are redirected to having back the previous ways of living together as urgently as catching a breath. The feelings about the pandemic have changed and continue to change, month by month, day after day. The tension now is on the vaccine and the continuity of care when everyone feels exhausted. This discomfort proves to be full of impossibilities to have our lives back and leads us to surrounding the improbable. The times we live now seem more porous to welcome some of Bene's experiments and his ways of creating.

Human complexity is already open to another type of environment, due to this borderline and uncomfortable situation. We may look at ourselves as hybrid in digital and embodied interactions and therefore blur previously recognizable perceptions of cohabitation and bodily three-dimensionality. Different boundaries between body and interaction are not constrained by the skin¹⁰, "the human as a dynamic hybrid in critical post-humanist thought focuses not on borders [for example, between the human and non-human] but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system." (Nayar, 2014, p. 10 *apud* Camilleri, 2015, p. 118). Such movements pierce the skin and cause leakages, or multiple relationships and engagements.

In the 20th century the performer's work was intertwined with his or her humanity. Currently, the conditions of intermediality interfere with human abilities and perceptions, such as bodily three-dimensionality and cohabitation, transforming the psychophysical condition into dynamic and hybrid. Such a condition is not divorced from its interiority, sensations and expression, it is imbued by the urgent crossing lines of a world with different conceptions of body and interaction affected or even conditioned by technology. Regarding the theatrical performance, Isaacson (2013) highlights the peculiarity of this relationship:

It is necessary to recognize that the presence of technology alone does not give the theatrical performance an intermedia feature, as there is not always a mutual interference between the images constructed by the performance and those produced by the technology. In fact, it is necessary to think of intermediality as an interaction that awakens the viewer to a third possibility that is not that created by the performer or that of the image constructed by the technological device, but one that emerges from the relationship. (Isaacson, 2013, p. 1-2, own translation)

The thought of compulsory coexistence with the digital media supports the understanding that creative leakages emerge from the relationship with the medium as an "actant". Therefore, the ways of doing in Performing Arts urge for significant relationships with the medium, as in Carmelo Bene's views and ways of doing, considering the



transversality he experienced.

There are several artists, including pre-digital ones, who have moved through various media, for example, the easily identifiable Beckett and Artaud, with works in writing, theatre, cinema and radio. In view of radical and deterritorializing transversalities on Brazilian soil, we may refer to Estamira and Stella do Patrocínio who inhabited, the latter very intensely, territories crossed by lines of madness and psychological conditions. A - crazy - alliance between Carmelo Bene and these artists can be observed through the radicality of having been, each and every one, in their time and territoriality, a masterpiece.

But what do these artistic delusions tell us at the present moment, when we are survivors in a pandemic under a government that promotes micro and macro-fascisms? The boldness that Nietzsche (2011) spoke of can turn us into more than survivors, creators with this context, from astonishment and tension, becoming work with the means that are given to us or with those that are created.

The modes of interaction through digital media do not allow the well-known in-person interaction in Performing Arts. This discussion points to a piercing of the medium through experimentation, integrating it as a dynamic and active “actant” and clinging to creative leakages. The excerpts from Carmelo Bene’s speeches and his movements through different artistic expression, mentioned here for inspiration, explain, exemplify, and encourage the strength or the need to invoke him now: he created and dug furrows, either underground tunnels or very visible pathways in the western culture he was immersed in; he had his own erudition. And he had no qualms in destroying it, he deconstructed it by creating it, he was mercilessly criticized by the press; he faced it head-on and continued creating, creating, creating. Apparently, he always dug an Outside inside the institutions, as the rhizome of rodents, as a tuco-tuco at the beach¹¹.

This strength helps us to shamelessly invoke the strength that comes to us in new creations. The paths and movements are not stiff, despite the confinement. The continuous state of deterritorializing disorientation and the incessant search for reterritorialization, given the impossibility of continuing as before, calls for investment in the medium as an “actant” with an active perception of leakages and movements opened by experimentation.

¹¹ Tuco-tuco is a wild rodent on the verge of extinction that digs underground dens in the sands of Brazilian southern beaches.

References

BENE, Carmelo; DOTTO, Giancarlo. **Vita di Carmelo Bene**. 3.ed. Milão: Bompiani, 2008 (1998).

BIRMAN, Joel. **O Trauma na Pandemia do Coronavírus**: suas dimensões políticas, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMILLERI, Frank. Of Hybrids and the Posthuman: performer training in the 21st century. **The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology**. v. 59, n. 3, 2015, p. 108-122.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. Trad. Fátima Saadi. IN: _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

DUBATTI, Jorge, **El convivio teatral**. Teoría y práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel, 2003.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

ISSACSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia.

Anais ABRACE, v. 14, n. 1, 2013.

Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2838/2975>. Acesso em dezembro de 2020.

QUADRI, Franco. Dal teatro alla radio (passando per il cinema). IN: BENE, Carmelo. **Opere**. Milão: Bompiani, 1995. pp. 1461-1465.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo de do coletivo no estudo da cognição. Campinas, SP: Papirus, 1999.

MANGANARO, Jean-Paul. Aquele que penteia cometas. **Cena**, n.17, 2015.



NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.


PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

VOLI, Ugo. Prefazione. IN: BENE, Carmelo. **Nostra Signora dei Turchi**. Milão: Sugar, 1978.



How to quote this article

BALESTRERI, Silvia; DONADEL, Márcia. Diálogos de reinvenção nas artes cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 1. p. 385-396.




ONLINE PERFORMING ARTS AND THE NOSTALGY OF PRESENCE¹

Camila Bauer Brönstrup²

The year 2020 ravished the planet with a Pandemic that spread in such speed and proportions unprecedented up to now to most generations. The new coronavirus (Covid-19) has caused a significant part of the Brazilian population to have their daily lives greatly affected by the steadfast fear of death and contamination (yours or from those closely related to you), as well as the fear of being a virus-carrier when it comes to the disease virus. Their daily routines were drastically changed due to health security measures that included social distancing and confinement, resulting in the closure of public and private spaces. Performing Arts spaces were the first ones to close down and they will certainly be the last ones to be reopened. Unable to run their errands the way they were used to, artists

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Camila Bauer is a professor at the Departamento de Artes Dramáticas (Department of Performing Arts) and at the Graduate Program in Performing Arts at UFRGS. PhD from the University of Seville and the Free University of Brussels (2010). She directs Projeto GOMPA, a Performing Arts Collective.



were led to a state of profound rethinking about their art, their ways of making, creating and sharing their work. After an initial time of being shocked by it, artists looked out for ways to continue working, creating, living and surviving. Throughout this adaptation process, some areas encountered more challenges, given the very specificity of their doing, as it is certainly the case with live performing arts, face-to-face performances.

Svetlana Boym in her article *Mal-estar na nostalgia*³, when analyzing nostalgia in the 20th century, she highlights some issues that we can clearly identify in 2020, even though her work is primarily focused on a different context from the current one. When rescuing the epistemology of the word nostalgia in the Greek roots *nostos* (returning home) and *algia* (yearning), the author points out nostalgia as “a desire for a home that no longer exists or never existed. (...) Nostalgia is a feeling of loss and displacement, but it is also a fascination with fantasy itself ”(Boym, 2017, p.153). In an analogy with love, Svetlana points out that “nostalgic love can only survive in a distance bonding” (2017, p. 153). Bearing that in mind, this desire to return home translates into two spheres: 1) the impossibility of being at home, distanced from the world, given that the arts of the scene occur in the encounter with the other; 2) the desire to return home-stage, so that the broken bondings can be restored. This still leads to a third tinge of *algia* being “yearning”: when I return to the home-stage, will it still be there? Or, better said, will it still make sense?

In this reorganization and vector displacement, many artists turned their houses (in sense 1) into their home-stage (sense 2), seeking to avoid the shock of this return or, still, to maintain a bonding between the face-to-face interaction - space-time - and the feasible presence, established only in time and mediated by a virtual space for sharing one’s own presences. The home that no longer exists, which Boym speaks of as this place which is the other, the physical and soulful presence of the other, beyond the physical walls of the Performing Arts building. Nostalgia operates here as a symptom of an era and of the very intuition that what has been lost will never recover. There is, therefore, a mourning facing the recognition of the death of a world that no longer exists, like a river that is not entered twice.

The “new normal”, as the period of confinement that has not yet ended has been commonly known as, demands from artists the ability to “reinvent themselves”, to adapt, to create in even more precarious conditions than usual. It demands the artist to write, produce, rehearse, film, edit and distribute himself, in addition to needing to develop strategies for survival and mental health. The commitments increased with the premise that we are at home and available every day, anytime. There is no time to rest, after all, we are already at home. Bearing that in mind,

³ Uneasiness in nostalgia

nostalgia is a revolt against the modern idea of time, the time of history and progress. (...) Thus, the past of nostalgia, to paraphrase William Faulkner, is not even a past. It may just be a better time, or a slower time - time out of time, not overloaded by busy schedules (Boym, 2017, p. 154).⁴

For the author, nostalgia:


is not always retrospective; it can be equally forward-looking. Fantasies about the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future. The consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic fables. (...) If futuristic utopias may be out of fashion, nostalgia has a utopian dimension - which is just no longer directed towards the future. Sometimes, it is not even directly directed to the past, but tangentially. The nostalgic feels suffocated within the conventional limits of time and space (Boym, 2017, p. 154).⁵

Nostalgia outlines an anguish about both the present and the future that can shift our perception about the past. It can make us believe that the state of affairs of most things were good when, as a matter of fact, perhaps they were not so utopian. There is, therefore, a dystopia with regards to the idea of what the future holds. Also, with regards to the very meaning of the past itself, driven by both the loss of certainties and the lack of perspective on the future. Nostalgia can create a false idea of an ideal place that was in the past, functioning as a refuge for when the present is too painful, even if this understanding of the past is distorted. In other words, we take refuge in a safe, utopian and unreal past, which keeps us away from the unsustainable present, waiting for a future that recalls the illusory past and not the real past. In the end, wherever we look, we see nothing more than mirages.

In this process, the speed in which things developed was quite disruptive for a large number of people. When we talk about the past, it is not for centuries or decades that we refer, but only months. Few months away are enough to produce a crack not only soulful, but also creative and operational. A fissure that generated new aesthetic approaches or, at least, an intensification of different elements that were already hovering in the creative universe and that are now no longer a specific choice and have become one of the few possible avenues.

⁴ Original according to reference given: a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. (...) Assim, o passado da nostalgia, parafraseando William Faulkner, não é sequer passado. Pode ser apenas um tempo melhor, ou um tempo mais lento – tempo fora do tempo, não sobrecarregado por agendas repletas de compromissos. (Boym, 2017, p. 154)

⁵ Original according to reference given: nem sempre é retrospectiva; pode ser igualmente prospectiva. As fantasias sobre o passado, determinadas pelas necessidades do presente, têm um impacto direto nas realidades do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossas fábulas nostálgicas. (...) Se as utopias futuristas podem estar fora de moda, a nostalgia tem uma dimensão utópica – que apenas não é mais dirigida ao futuro. Algumas vezes, nem sequer é diretamente dirigida ao passado, mas sim tangencialmente. O nostálgico sente-se sufocado dentro dos limites convencionais de tempo e espaço. (Boym, 2017, p. 154)



Taking that into account, it is worth mentioning that the bonding between Performing Arts, Media Network and the Internet is not something new, as Fabiane Lazzaris (2019) points out when speaking of cyberspace as a stage. The author makes a tour of the intersections between Performing Arts, technology and the internet since the 80s of the last century, bringing concepts such as cyber performance, cyber Performing Arts, intermediate performance, cyber drama, hyper performance, among other names given to the researches that are located in these border areas. In this way, cyberspace would be “an inter-place, a non-place, without space, where participants are present and absent at the same time, devoid of their bodies, in a mediatized and live experience, but absent” (Papagianouli apud Lazzaris, 2019, p. 141). In the examples mentioned by Lazzaris, ranging from RPG to Shakespeare’s adaptations for IRC (Internet Replay Chat), we see intersections between Performing Arts, social networks, games and digital programming. These were specific cases of intermediary research that are now multiplying in the networks due to the impossibility of a face-to-face Drama Performance.

Moreover, the transition from the concept of telepresence (virtual presence) can be observed, as developed by researcher Renato Cohen (2003), in which an aesthetic choice and a certain type of investigation of the possibilities of bondings that occurred in different places at the same time are identified, for a virtual presence mediated almost by the absence of choices. The virtual becomes real or, as Larissa Hobi defines when speaking of the presence of actors and spectators, “a virtual presence in the real” (Hobi, 2018, p. 53).

Therefore, we are at a crossroads, using the expression developed by Leda Martins; in the midst of a place where new ways of creating and operating can develop. For the researcher,

the crossroads is the radial place of centering and decentering, intersections and deviations, text and translations, confluences and alterations, influences and divergences, mergers and ruptures, multiplicity and convergence, unity and plurality, origin and dissemination. (...) In this conception of discursive crossroads, the kinetic and sliding nature of this enunciative instance and the knowledge instituted there is also highlighted (Martins, 1997, p.25-26).⁶

Although Leda Martins brings this notion into another context, it seems to be fruitful when applied to today’s Performing Arts phenomena, since the network becomes the place of encounter, of intersection, of crossing. In this context, the theatrical space

⁶ Original: encruzilhada é o lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (...) Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. (Martins, 1997, p.25-26)

becomes a place of crossroads, fragmenting into other spaces that overlap and generate new threads. Thus, the period we are living in also marks an era in which the auric aspects, problematized by Walter Benjamin, acquire another type of relief, since it is the very presence of the artist and the spectator that comes to be questioned. In this case, the crisis that the Performing Arts faces (one more) continues to force it to reinvent itself and redefine itself, even if immersed in great tension that makes us think of the (virtual) medium itself as a work.


As a result, some types of spectacle, such as the ones through Zoom, mostly base themselves upon the idea of an event, of sharing the complexity of the present time, than of representation itself - although there may be evocation, or the construction of a fictional universe. In that matter, a bonding between actors and viewers is built based on the possibility of a shared gift in the face of nostalgic experience, in which the event management aspect is more important than the fictional support itself. They are different faces of interventions of the real that seek a link with this lost world whose disappearance causes vertigo.

We have outlined ways of signing up for the present individually, but also as a collective. “Unlike melancholy, which is restricted to planes of individual consciousness, nostalgia deals with the bondings between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memories” (Boym, 2017, 154). Thus, we can speculate that the event in a virtual Performing Arts show puts tension between the real and the fictional, evoking these individual biographies, as well as those of the collectives in which these artists belong, since even their homes and their private worlds are revealed and shared. Furthermore, the specificity of the context in which we are living produces and restores a kind of memory that is not only individual, but also collective.

In contrast to our fascination with cyberspace and the virtual global village, there is a global epidemic of nostalgia, and an effective yearning for a community with a collective memory, a desire for continuity in a fragmented world (Boym, 2017, p. 156).⁷

Taking all of that into perspective, the body and presence are extended in telematic networks, looking for what Cohen defines as “navigation of presences and consciences in the network and creation of inter-scriptures and collaborative texts” (Cohen, 2003, p.120), insofar as the evenemencial character is a producer of meanings and powers, in scriptures characterized by hypermedia. The expansion of media and this virtualization process drives the creation of new forms of expression. In this process of updating and

⁷ Original from the reference given: Em contrapartida à nossa fascinação com o ciberespaço e pela aldeia global virtual, há uma epidemia global de nostalgia, e um anseio efetivo por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo de continuidade em um mundo fragmentado. (Boym, 2017, p. 156)



adapting, we deal with spectators who were not always used to going to the Performing Arts events. As Larissa Hobi points out when talking about the “new presences”:

It is no longer a matter of relativizing, but of perceiving it as a possible presence. Among young people, treated in the literature as digital natives, who are individuals who have been born in contact with all kinds of possible and imaginable technological devices, this presence is as real as other possible presences. We can see that the consequences of these discussions have had repercussions in the different areas of human knowledge, finding in Artone of the fertile fields for these questions (Hobi, 2018, p.53).⁸

The author also points out that

this projection in the future is present inside and outside human beings, becoming part of our reality and helping to reconfigure the perception we have of it, as an example we can point out these new presences that appear in contemporary times and that are affected by their power and dynamics adopted by groups that conceive it as such (Hobi, 2018, p.52-53).⁹

In this matter, the virtual presence, which was already forming itself as an increasing scale, seems more and more like a path of no return whatsoever. If we carefully take a look into the history of Performing Arts in different contexts and cultures, it is made clear that Art has, for several times, used the mechanisms and technologies available in its context, from physical and architectural structures such as Greek *mékhané*, Renaissance panels or electric light, passing for the mythological and religious representations of specific civilizations with their rites and ways of understanding and representing the world, even psychological constructions of characters and fables that portray concrete social situations. Thus, it seems predictable that the Art made today incorporates technologies and also the anxieties of its time.

As we search for other organization standards, Performing Arts return to looking at its virtual potential. For Marco Catalão (2016, p. 95), the virtual Performing Arts manifests itself in different spheres, from the potentialities and possibilities of the not completely realized - as is the case of possible works that authors did not manage to produce in life, but that we can imagine - going through analyzes of the theatrical phenomenon (which generate different views and modify the event itself from the perspective of reception), or

⁸ Original from the reference given: Não se trata mais de relativizar, mas de percebê-la como uma presença possível. Entre os jovens, tratados na literatura como nativos digitais, que são os indivíduos que já nasceram em contato com todos os tipos de aparatos tecnológicos possíveis e imagináveis, essa presença é tão real como outras possíveis presenças. Podemos perceber que os desdobramentos dessas discussões têm repercutido nas diversas áreas do conhecimento humano, encontrando na arte um dos campos férteis para esses questionamentos. (Hobi, 2018, p.53)

⁹ Original from the reference given: essa projeção no futuro está presente dentro e fora dos seres humanos, tornando-se parte da nossa realidade e auxiliando na reconfiguração da percepção que temos dela, como exemplo podemos apontar essas novas presenças que surgem na contemporaneidade e que se efetivam por sua potência e dinâmica adotada por grupos que a concebem como tal. (Hobi, 2018, p.52-53)

Performing Arts without actors or with actors mediated by technologies. It is in this last category that we want to focus, as it is this type of practice that has enabled artists to continue working. In this field, it is worth highlighting the split between Performing Arts as a form of presence shared in time and space, whose event occurs in here and now, and which is replaced by the presence located at the same time, but not in the same space (as it is the case of the Performing Arts done through Zoom). There is also the filmed Performing Arts, which was used mainly as a record of the ephemeral and which now operates as a vestige of an event located in the same time and space, which can be shared and distributed in different times and spaces. In both cases, these are variations of presence mediated by digital support.


Thus, “The new devices promote other agencies of simulation, interaction, online communication as an event, deconstructing the scenic models of representation” (Cohen, 2003, p. 120). In this way, when dealing with a virtual presence, there is still the risk that characterizes the live face-to-face theater. When dealing with the live, we can still feel at the Performing Arts’s domain, since the risk of the unrepeatable now is still there: if there is no light, if we lose the internet connection, if there is a helicopter flying over the city, if the city was flooded under a heavy storm, we can still share the noise of rain and feel connected in some way. The synchronous still maintains the link of the ephemeral *now* of the Performing Arts, even if the one *here* is dismantled.

If we lose the feeling of sharing, of perceiving the breathing of the other, the smell of the other, the presence of the other, we can also think about what characterized this presence of the actor on the stage, how intrinsic their presence is to their physical existence in a given place and context. In this case, would the stage be a definer of presence per se? When we are mediated by technology, do we lose presence or can we still feel the other there, behind the screen in a virtual communication? The spectator is remote from that performance space, but knows that there is someone there, there is a human being on the other side (or do they only feel the machine?). There is a kind of materiality of the bodies, even though a fragmented presentation of them is perceived, which perform live, in telepresence, to several places at the same time.

Luiz Fernando Garrocho in his article *Materialidade cênica como linguagem*¹⁰ explores the idea of an event as “*an act of sharing a duration. What can only happen through two consciences that observe each other and from the invitation made by one of the parties, in this case, the actor or performer*” (Garrocho, 2009, p. 200).¹¹

¹⁰ *Scenic materiality as language;*

¹¹ Original: “*um ato de compartilhamento de uma duração. O que somente pode se dar através de duas consciências que se observam mutuamente e a partir do convite realizado por uma das partes, no caso, o ator ou performer.*” (Garrocho, 2009, p. 200);



In the case of virtual Performing Arts, this observation that Garrocho talks about does not always occur in a two-way street, modifying the very idea of scenic materiality, since, when dealing with the technologies of presence, this axiom of poetic act is inevitably modified.

The act of sharing a duration would therefore not change in its intrinsic sense, with the entry of technologically mediated landscapes. As long as you do not forget to refer to a meeting in which connections press the bodies in a state of creation and live reception. And a duration, following Deleuze's reading on Bergson, is the tendency of one thing, that is, its modification (Garrocho, 2009, p. 200).¹²

In cases such as these, it is possible to notice the body that performs in another type of dimension of materiality, since, although it is complete, its presence is shared in pieces, through cuts and editions. The same occurs with the voice, since the use of microphones and electronic devices demands another type of projection and vocal work.

Thinking about materiality has nothing to do, therefore, with a possible "list of materials", whether of bodies or objects arranged in time-space, but rather with the idea of an operative and expressive flow, a kind of material-modulation energy (Garrocho, 2009, p. 200).¹³

We then think of the extended body, defined by Cohen as "a term used to designate telepresence, a presence made possible at a distance for audiences segmented in time and space" (Cohen, 2004, p. 161). There is a performance in the present, solitary, that is opposite to the world of screens and that can cause an anachronistic sensation, even if there is someone on the other side. The play ends up being made, at some level, for the camera, which is often turned on and off by the actor himself; although it is known that there is someone on the other side, this spectator is, during the presentation, an invisible spectator; he sees the actor, but the actor does not see him. The actor loses the reference of the communicational system, to the extent that he does not receive the reactions of the viewer. The viewer can be there 100% with him or he may not even be there anymore. And yet, the actor remains present, remains an actor.

In these events, artists present from their homes while spectators also watch from

¹² Original: *O ato de compartilhar uma duração não se modificaria, assim, no sentido que lhe é intrínseco, com a entrada de paisagens tecnologicamente mediatizadas. Desde que não deixasse de se remeter a um encontro no qual as conexões pressionam os corpos em estado de criação e recepção ao vivo. E uma duração, seguindo a leitura de Deleuze sobre Bergson, é a tendência de uma coisa, ou seja, a sua modificação.* (Garrocho, 2009, p. 200)

¹³ Original: *Pensar a materialidade não tem nada a ver, desse modo, com uma possível "listagem de materiais", seja de corpos ou objetos dispostos no tempo-espaço, mas antes com a idéia de um fluxo operatório e expressivo, uma espécie de modulação material-energética* (Garrocho, 2009, p. 200).

their homes. There is an exchange mediated by technology that breaks out at a distance, at the same time that artists and spectators seek to be together in the ways that are possible for them. In this sense, the virtual Performing Arts ends up speculating between the real and the fictional, between what is proper to the conception of the show (where it takes place, what it spatially evokes within fiction) and what is the context in which it presents itself (often artists' homes). In this way, the virtual Performing Arts becomes concrete, a new form of reality in which the actor moves between the theatrical and the performative. The symbolic space of the Performing Arts gives way to the real space, the house, just as the symbolic time of the Performing Arts gives way to a real-time experience. As Cohen puts it with regards to experiences in which there is a change from the face-to-face to the virtual interface, "There is a return to the 'real-time' of experience, time of contact - even if virtual - between multiple possibilities of subjectification" (Cohen, 2003, p. 123).¹⁴

The virtual Performing Arts loses its bonding with the public space, characteristic of Performing Arts in different cultures, and moves to the private space. Time sharing is maintained, the spatial bonding is lost. The *théatron* as a "place where you can see" (in a simplistic approach) that was public, becomes also private, in tune with the place where it is made. Thus, actors and spectators find another form of spatial organization, in which the house becomes the stage, aisle, dressing room, audience and the Performing Arts foyer, while watching or waiting for the beginning of the show. In the case of filmed Performing Arts - another type of nostalgic manifestation of Art in 2020 - time sharing is lost, as we have already indicated above. We then moved to a nostalgic time when the shared presence in the same space was possible, rescuing the political bonding of the space, given that the work evokes this place of sharing that is now dormant. The now is lost and, in a way, also here, which starts to be inscribed as a place of memory.

Nevertheless, we see in 2020 the uprise of the virtual theater performed on live sessions through the use of audiovisual aids, digital platforms and social networks as language. Indeed, these practices were carried out for decades by specific collectives that researched this type of aesthetics have become common within the new context. Although we could attempt to draw some parallels to it, the fact is that, if we take into account the proportion of events, we are facing a quite unique phenomenon, with all that this brings as implications. What is happening today is outside our usual field of sight. The proliferation of pieces through Zoom and similar platforms means that we need to expand our perspective of Art in order to assimilate, create and enhance these new languages, with all the criticisms, complexities and ambiguities that the present demands. Thus, we will see below some examples of this type of creation and the instruments used in them.

¹⁴ Original: "*Há um retorno ao 'tempo real' da experiência, tempo do contato - mesmo que virtualizado - entre múltiplas possibilidades de subjetivação.*" (Cohen, 2003, p. 123)

About forms and resources in virtual theater

In the theatrical forms developed during the pandemic, there is an important change in the resources used in terms of staging. Although most of them have existed for many years, such as the use of videos and other digital elements, we see other forms of organization and intensification of them. In spite of this, and paradoxically - when dealing with a society of a spectacle like ours -, we can observe an important part of the virtual theater works seeking their breath in simplicity, in the centering of the actor and the text as a nodal axis. This has occurred quite frequently, causing some critics to speak of a “return to the text”, as the report entitled *Performing Arts made in the pandemic marks a return to the era of authors and playwrights*, published in May 2020 by *Folha de Pernambuco*:

(...) Writers have been exploring ways to create and supply a new performing arts network. Without having to think about renting spaces, complex scenarios or expensive lighting systems, the pieces that emerged during the pandemic started to be based on ideas and dramaturgy.¹⁵

The more spectacular the virtual experiments are, the more they seem to succumb, since the technology that artists, in general, have in their homes, is unable to cope with the demand that spectacularity brings, causing the stage vector to shift frequently for the actor's bonding with the word. This is the case of experiments carried out in the *Em casa com SESC* project, for example, which brought the actor's place and the text as the main focus of the meeting, with live transmission and later sharing of the experience record on Youtube.

In this project, the audience can contemplate from adaptations of stage works, just like the case of the performance *Processo de Concerto do Desejo*, de Matheus Nachtergaele,, which was adapted to digital format (*Desconcerto*), or the case of *Alma Despejada*, in which we see actress Irene Ravache in a minimalist environment, centering the play on her performance. There were also creations made exclusively for the virtual project and that are not a closed show itself, as it is the case with *Frequência 20.20*, in which Grace Passô gathers excerpts from theatrical performances that she developed as an actress and playwright, presenting them live and in fragments; or *Em Companhia*, by Renata Sorrah, carried out in the *Dramaturgia Encena* project, in which the actress resumes important texts from her career with *Companhia Brasileira de Teatro*, directed by Márcio Abreu. In general, in this type of work (and we could mention many), the artists are in their homes and choose simplicity and flirtation with the real, demonstrating the

¹⁵ Original: (...) escritores foram explorando formas de criar e de abastecer uma nova rede das artes cênicas. Sem precisar pensar em aluguel de espaços, em cenários complexos ou em sistemas de iluminação caros, as peças surgidas durante a pandemia passaram a se sustentar na ideia e na dramaturgia.

sophistication of what is essential.

At the crossroads between real, fictional and technological, the place of encounter and presence is inscribed. We see this markedly in some works performed through Zoom, as it is the case of *Paranoia Live*, by actor Marcelo Drummond, performed by Teatro Oficina. In this work, which had always been presented in live performances since 2011, in a show format, with live music, projection of images and lights, the actor now performs alone, accompanied only by soundtrack and remote images. The language in this type of work moves and transits in shifting terrains, at a crossroads with the audiovisual.


In face-to-face performances, mostly open plans are dealt with, leaving the process of choosing and editing in the hands of the viewer, while in a performance mediated by the camera, the actor/director already chooses the frame, what he wants to reveal, how and when, the technology being often operated by the actor himself, who turns the camera (or cameras) on and off during his performance. We can notice these effects in works like *A Arte de encarar o medo*¹⁶, by Cia Teatral Os Satyros, whose action takes place in a dystopian future, where the population has been in quarantine for 5,555 days, or in works like *Tem alguém que nos odeia*¹⁷, by Cia Teatro Enlatado, which already existed in a stage version and which this year has been adapted for the internet. In this work, the actresses choose what we should see, moving around the spaces of their homes and operating the cameras that are positioned in different places.

In any case, the viewer's perception is restricted to the small rectangle in front of them. This happens with most in-person theater performances and also with virtual platforms, corroborating the theories of space dramaturgy by Ramón Griffero (2002), who points out that our perception is already quite framed, especially by the use of machines. The machine limits and selects the look, be it cell phone, computer, television or projector. Although it is possible to propose elements of simultaneity on different platforms, its resources remain limited and standardized, making the aesthetic object, in most cases, reach the viewer framed and edited, leaving its reception in a more passive and dispersed place. This can lead to a greater poorness of aesthetic experiences. Running away from this is yet another challenge that artists and viewers face.

Performing Arts have been flirting with technology for a long time, but now it has been immersed in the network, which is visibly not prepared to receive it. As much as we can perceive attempts at democratization and access, as Muniz and Rocha already

¹⁶ The Art of Facing Fear.

¹⁷ There is Someone Who Hates Us.



pointed out in their analysis *A relação entre Teatro e Internet*¹⁸ (2016), as well as the wide public reach that digital culture provides to the power to encompass viewers from different cities and cultures, there is still a marked limitation on platforms, causing communicational noise and little variation in terms of language. In this perspective, the speed with which the pandemic spread and everything happened demanded new dynamics of creation and presentation in a sudden way, punctuating the limitations of the theatrical language itself in face of the needs of digital adaptation. How to navigate these networks in a critical and powerful way remains a question with no definitive answer.

In this search, we want to highlight the experiment of the Recife collective Magiluth, *Tudo que coube numa VHS*¹⁹, directed by Giordano Castro. In this work, the group explores resources ranging from whatsapp, instagram, email, youtube, spotify and telephone contact, in presentations made to just one person each session. One by one, Magiluth has already reached more than 2,400 spectators, who had the opportunity to watch a unique show, made exclusively for them, mixing pre-recorded resources with elements performed live. In this work, which starts with a phone call made by one of the group members, it is possible to notice the actor recording an audio on whatsapp, marking his presence in different ways. We don't see him, but we know he is there. Actor and spectator separated, but together, in experiments and hybridizations of language.

It is also worth mentioning works like *Coalas: Cenas de um Confinamento*, directed by Marcos Contreras, an artist who transits between theater and cinema and whose work investigates different resources of light, transparency and color. In this show, we seek to establish bondings between characters who sometimes are in the same fictional space, and sometimes they are in different places, making characterizations through colors or a ticket that tells the audience where the character is and with whom. Or *12 Pessoas com Raiva*²⁰, from the Pandemic collective, where we found two signatures: that of Juracy de Oliveira, as general director, and that of Luiza Fardin, as Art director. The team consists of artists from São Paulo, Rio de Janeiro and Natal. In this sense, the virtual Performing Arts also made us aware of the possibility of collaborations at national and international levels, which before were scarcely existent (although economic issues, mainly, make this still reality on a small scale). In any case, we can see other types of bonding with creation and other states of exchange and encounter, carried out at a distance.

Amid so many provocations and searches, there are also purist artists and critics who bring up the debate about whether or not virtual theater is actually theater. In this sense, Patrick Pessoa points out that "it may be possible to think 'Performing Arts in

¹⁸ *The bonding between Performing Arts and Internet;*

¹⁹ Everything that fits into a VHS;

²⁰ *12 angry people;*


Zoom' not as a 'zombie Performing Arts', but rather as a prosthesis, a mechanical leg capable of, in some way, 'replacing' or 'transforming' the function of the lost leg" (PESSOA, 2020)²¹. In this context, the use of technology gains prominence. According to Lazzaris, " If Performing Arts is the Art of the presence of the body, and, assuming McLuhan was right, the means (and the technology) are extensions of the body and the senses, so the bonding between Performing Arts and technology is inherent " (2019, p. 135). Also, if we consider the definitions of Art that are associated with Greek *techné*, a conception of technique related to the way of producing and creating, and uniting the idea of logos as knowledge and science, we can conceive of technology as the Art of knowledge, or as knowledge of art. This perspective seems fruitful for us to think about the Performing Arts that are mediated by technology, as that the technology mediator is incorporated as part of the Art object itself, as Lazzaris already pointed out. Like this,

While the technique is know-how, whose intellectual nature is characterized by skills that are introjected by an individual, technology includes the technique, but advances beyond it. There is technology wherever a device or machine is able to incarnate, outside of the human body, technical knowledge, scientific knowledge about specific technical skills. To this extent, technological Art occurs when the artist produces his work through the mediation of mechanical devices, devices that materialize scientific knowledge, that is, that already has a certain intelligence embodied in themselves (Santaella apud Hobi, 2018, p. 55).²²

The virtual performances need to deal with technology as something beneficial to them, although in many cases we see it as an opponent that needs to be circumvented. The theatrical work and the lands of creation are limited by the resources of the platforms themselves, which are not designed for this. It adapts to Zoom, instagram, facebook, youtube, when, in fact, none of this seems to meet the needs of the Performing Arts. If we think historically, theatrical buildings have been modified in order to follow the transformations of the scene and the political interests of assimilating Art as a social and aesthetic regime. In the case of virtual Performing Arts, everything is still embryonic and the artist is having to adapt to what exists, creating works that fit within the limits of the platforms. Therefore, a fractal communication is established that contemplates different stages of the bonding, including the context and the instruments of cybernetic

²¹ Original: "Talvez seja possível pensar 'o teatro no Zoom' não como um 'teatro zumbi', mas antes como uma prótese, uma perna mecânica capaz de, de algum modo, 'substituir' ou 'transformar' a função da perna perdida" (Pessoa, 2020).

²² Original: *Enquanto a técnica é um saber fazer, cuja natureza intelectual se caracteriza por habilidades que são introjetadas por um indivíduo, a tecnologia inclui a técnica, mas avança além dela. Há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas. Nessa medida, a arte tecnológica se dá quando o artista produz sua obra através da mediação de dispositivos máqunicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já tem uma certa inteligência corporificada neles mesmos.* (Santaella apud Hobi, 2018, p. 55).



communication, even though there is a significant amount of noise in this communication. Everyone is constantly trying to put the pieces together. Network signals, connection speed, delay, space in the house, noise from the outside world, among other interferences that can impair the communication that the virtual show demands. These are some of the reasons why viewers prematurely leave the show. On the other hand, if the temptation to abandon is overcome, these same failures can build a purposeful aspect, as they place the viewer in a state of production in which he needs to complete what the technical failure has caused. Concerning these productive noises, new meanings can be generated, drawing a paradigm of connectivity.

One realizes, especially among performing arts artists, a great fear that the idea of technology could kill the very concept of Art when, in a virtual form of theater - which is one of the few found that goes according to social distancing measures - technology (and its advances or limitations) are definers of the possibilities and creative powers. In these cases, there is a nostalgia for the so-called stage play, also known as face-to-face theater, those in which actors did not need mediators and their presence was enough. Therefore, the presence of absence is evident, the presence of absence of presence. We hardly imagined that we would, at some point, be unable to be physically close. The sudden shock ended up arousing in the artists a sort of nostalgia for the presence. Like this,

(...) Technology and nostalgia have become codependents: new technology and advertising have stimulated artificial nostalgia - for the things we never thought lost - and anticipatory nostalgia - for the gift that eludes at the speed of a click. (...) Nostalgia reappears inevitably as a defense mechanism in a time of drastic historical changes and accelerated rhythms of life. But this defense mechanism has its own side effects (Boym, 2017, p. 156).²³

If we manage to move the issues that have currently been into this place of lacking to everything we lose when we lose the physical interaction of the face-to-face theater, to the place of what exists, of everything that these other forms of Performing Arts are capable of producing, it is very likely that we have increasingly rewarding experiences. It would be necessary, therefore, to abandon the nostalgic experience for a while so that new paradigms can emerge from what exists - amid ambiguities, social chaos and paradoxes - shifting the specialty of the here and now as it was understood in the Performing Arts, to what is possible in our "here and now moments", resignifying both the presence and the means of creation themselves. Perhaps we could then enter into some new form of

²³ Original: (...) *tecnologia e nostalgia tornaram-se codependentes: a nova tecnologia e a propaganda estimularam a nostalgia artificial – pelas coisas que nunca pensávamos perdidas – e a nostalgia antecipatória – pelo presente que foge na velocidade de um click.(...) A nostalgia reaparece inevitavelmente como um mecanismo de defesa em um tempo de mudanças históricas drásticas e ritmos acelerados de vida. Mas esse mecanismo de defesa tem seus próprios efeitos colaterais (Boym, 2017, p. 156).*

power capable of transforming reality, which, as Ferreira Gullar already pointed out, has not been enough.



References

BOYM, S. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 23, 4 julho 2017. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236>>. Access on Sept 28 2020.

CATALÃO, M. A. P. Teatro virtual: teoria e prática. **ARJ – ArtResearch Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 1, p. 92-106, 17 maio 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8203>>. Access on sept 12. 2020.

COHEN, R. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. **Sala Preta**, 3, p. 117-124, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57123>>. Access on Sept 22 2020.

COHEN, R. Performance e telepresença – comunicação interativa nas redes. **Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ** no. 6, julho 2004. Available at: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44492>>. Access on Sept 20 2020.

FOLHAPRESS. Teatro feito na pandemia marca retorno à era dos autores e dramaturgos. **Folha de Pernambuco**, 25/05/20. Available at: <<https://www.folhape.com.br/cultura/teatro-feito-na-pandemia-marca-retorno-a-era-dos-autores-e-dramaturgos/141653/>>. Access on Sept 20 2020.

GARROCHO, L. C. Materialidade cênica como linguagem. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.7,p. 198-206,out.2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/812>>. Access on Sept 20 2020.

GRIFFERO, R. La Dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo. **Revistes Catalanes am Accés Obert**. N. 33-34, p. 79-87, 2002. Disponível em: <<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/issue/view/11684>>. Access on Oct 01 2020.

HOBBI, L. Da Cena Contemporânea e as Tecnologias Digitais. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 52-65, 26 mar. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/15006>>. Access on Sept 20 2020.

LAZZARIS, F. O Ciberespaço é um palco: como os ambientes digitais criaram novos protocolos para performances online, em FRITSCH, V. H. (org.) **Dramaturgia: poéticas do moderno e do contemporâneo**. Rio de Janeiro, Bonecker, 2019, p. 135-145.


MARTINS, L. M. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MUNIZ, M. L. e ROCHA, M. A. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242-254, nov. 2016. Available at: <<https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/474>>. Access on Sept 15 2020.

PESSOA, P. O paradoxo da existência virtual (do teatro). Crítica da peça Onde estão as mãos esta noite? **Questão de Crítica. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. Rio de Janeiro, 9 de junho de 2020. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2020/06/o-paradoxo-da-existencia-virtual-do-teatro/#more-6732>>. Access on Oct 12 2020.

How to quote this article

BÖNSTRUP, Camila. Teatro virtual e a nostalgia da Presença In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 2. p. 397-413.



STAGING ON PLATFORMS: A reflection on site-specific theater in cyberspace¹

José Jackson Silva²

Walter Lima Torres Neto³

¹ Text translated by Joyce Nunes.

² José Jackson Silva holds a PhD in Performing Arts from the Postgraduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS); Master in Performing Arts from Universidade Nova de Lisboa (UNL); Bachelor of Performing Arts from the Universidade Federal da Bahia (UFBA). José has experience in the Arts field, with an emphasis on Theater Direction, as well as an Actor and Illuminator. He is currently a substitute professor in the Performing Arts Degree Course at Universidade Regional do Cariri- (URCA).

³ Walter Lima Torres Neto is a professor of theater studies in the undergraduate and graduate courses in Letters at UFPR and a member of PPGAC / DAD at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He is the author of *Ensaios de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), and organized the *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) as well as the *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).

Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleje

Gilberto Gil. *Pela internet* (1996/1997)⁴

Estou preso na rede
Que nem peixe pescado
É zap-zap, é like
É Instagram, é tudo
Muito bem bolado
O pensamento é nuvem
O movimento é drone
O monge no convento
Aguarda o advento
de Deus pelo iphone

(Gilberto Gil. *Pela internet 2* (2018)⁵

Every Performing Arts person is fully aware that one of the matrixes of Western theater comes from a shared social space. Inscribed from the Greek polis, the theater was intended to bring society together in the face of a narrative of common ground, evoking values ranging from religious to political. This building, such as the Ágora, were public places distinguished for discussion on notorious themes genuinely pertaining to the community, as opposed to the private space of houses, which were reserved for household demands, the homes.


Over time, a second matrix started to act alongside space. It was associated with the Judeo-Christian imagery, seen in the narratives, which are built over time. Throughout the ages, the imaginary makes new fables, while recycling many others. He summons characters, renews plots and, above all, spreads ethical and moral values.

From the bonding between imaginary and space, at least four narrative modes or dramatic forms emerged until the 18th century and began to guide what we commonly call dramaturgy patterns, or scenic narrative - tragedy, comedy, medieval actorial forms and the drama.

The first two genres are Greco-Roman inventions. With regards to medieval forms,

⁴ Translation: Create my website, Make my homepage, how many gigabytes, if you make a raft, a boat that sail - Gilberto Gil. *Through the internet* (1996/1997)

⁵ Translation: I'm stuck in the net, like fish, it's zap-zap, it's like, it's Instagram, that's all
Very well thought out, thought is cloud, the movement is drone, the monk in the convent awaits the advent of God through an Iphone - Gilberto Gil. *Through the internet 2* (2018)



we are, truly, underestimating heterodox narrative forms, both serious and comical, to the same set, which include even the manifestations of an exacerbated low-comics through advantageous body expression.

Bringing back to our minds the invention of drama, it was due to the fact that this format ended up becoming one of the most important sediments for Western dramaturgy. The bourgeois drama that was consolidated in Romanticism (as historical drama) became the mainstay of narrative, the foundation on which a whole Western dramaturgical expression of narrative composition for the stage was built. This tradition was subsequently subjected to a review by naturalism and its descendants, undergoing a deconstruction, which marked the trajectory of the very conception of this dramatic narrative.

Still with regard to Western dramaturgy, in the second half of the 20th century, a divergent creative behavior emerged, the post-war European theater. This includes the authors of the so-called “theater of the absurd”, as well as the epic theater by Bertolt Brecht. The radicalness of the aesthetic and political assumptions and the changes that operated in the theatrical narrative form, made both political theater and this “new theater” to become inducers of new theatrical forms. This time, the art of staging, as an autonomous art, was also stimulated and promoted the condition of the author of a scenic narrative.

The walking actor, on the other hand, moving away from the religious imagery of the Middle Ages, took his first steps towards professional independence. He gained his autonomy at the same time that he assumed the platform as his creative territory, his exhibition space, his showcase for his work. The temporary platform, assembled and disassembled in the open, from city to city, from fair to fair, in the wanderings of the troupe themselves, are opposed to the building solidly built in the manner of the architectural tradition inaugurated with the Olympic Theater of Vicenza (1580-1585).

From an architectural point of view, this building was one of the starting points for adjusting the conditions of visibility in the relationship between spectator and actor. The conditions of creation and execution of a narrative work, provided by this space, immersed the creative agents in an illusionist environment. With its perspective and its scene frame, associated with the scenic machinery, this space configured for theater theatrical a new parameter of audiovisual framing to appreciate the staging and the performance of the actors.

In the 18th century, Denis Diderot drew attention to the autonomy of the theater scene. The philosopher advocated an operation to close the scene on itself, making his considerations about the staging and its properties in relation to the painting.

Diderot, who anticipated the very understanding of the fourth wall fond of illusionism and a whole Western theatrical tradition, is considered by Serguei Eisenstein (1984) as someone who, with his theories about drama, would have actually anticipated fundamental assumptions for cinema, the moving image. The Soviet filmmaker refers, among other aspects, to issues related to “frame by frame”.

Eisenstein was attracted by Diderot’s thinking regarding the dramatic unity capable of being elaborated (isolated) by the delimitation of a physical action “framed” for the eye. Evidently, for the cinema, the understanding of framing would become one of the most relevant guidelines because it gives a foundation to cinematographic narrative and its aesthetic language. Also, with regards to assistance, the gaze of the cinema viewer is still conditioned by the border edges of the screen, which act just like the frame of the scenic painting.


As a matter of fact, with the consolidation of the cinematographic narrative, soon after the cinema stopped being a scientific curiosity and started giving birth to its own stories, the cinema referred to experiences coming from the theater. What was used in the theater needed to be adapted to fit this new framework, this new way of creating and seeing.

In order to cinematographic narrative find its own autonomy, to emancipate itself from the theater and reach its own language as a cinema medium, it had to leave behind what could be excessively theatrical. Especially what was concerning space features, the play of the scene and the performance of the actors who were subjected to the work of assembling the plans that are in fact the framed units of this new narrative.

In Brazil, since the 1960s, it was the soap operas that ended up incorporating the legacy of a cinematic aesthetic generated by the studios of our pioneering filmmakers — Cinédia (1930), Atlântida Cinematográfica (1941), Cinematográfica Vera Cruz (1949), Produções Amâncio Mazzaropi (1958).

From the cinematographic production, at least of these four great producers, the teledramaturgia contracted a whole inheritance, nothing negligible. The television stations recycled, nobody ignores, the popular theme, the taste for the booklet narrative, the musical theater, the good-humored tone, translated into several manifestations of the criticism of social and political customs.

In the organization of their nascent programming grid, the broadcasters articulated their production according to four areas, which evoke these narrative modalities. Television journalism is partly a transposition of print, radio and newsreels. The line of musicals and shows was supported by the tradition of magazine theater and musical cinema, especially chanchada.



The Television soap opera techniques assimilated the experience of theatrical dramaturgy, but, above all, it added the image to the sound, which did not exist in the radio soap opera. At the same time, the comedy programs adapted what were the satirical pictures of the magazine theater, the circus, the comedy of customs and the pictures of the radio programs of various hues, with a comedy inherent in the variety show.

This landscape of our theatrical culture, woven with extreme brevity and reductionism, is to lead us to the set of products distilled by the cultural industry today. Indeed, these new spirits are the outcome of the improvement reassured by the technology of the globalized digital universe. Empowered by the internet and its social networks, new dramaturgical formats have emerged as a result of significant ease of access to portable equipment and means of production.

Without the pressure of large corporations and conglomerates in the field of communication, lighter and independent of these traditional paths of legitimation, many creative agents (in groups or individually) decided to create a dramaturgy for the internet space. This fact has been perceived since long before the advent of the pandemic that plagues us, and has confined us all, and has mobilized us to carry out this work that the reader has in hand.

This independence, lightness, speed, and ability to synthesize and at the same time connect with the world via the Internet, induced a new wave of content production associated with both the dissemination of information (fakes or not) and narratives aimed at entertainment. The spectrum here of these narratives is very extensive and varied, ranging from individual narratives or self-narratives, whose content is almanac, to narratives of the most spicy, due to the fact that they are carriers of an explicit pornographic narrative.

Certainly, it is in this wave that new formats were also given birth among us (short forms of dramaturgy, sketches, mini sitcom...). The exact denomination or classification of these narrative forms for our purposes here does not matter so much. What we would like to emphasize is that these shapes are created to be viewed in the palm of your hand.

It is by framing the screens of our computers and / or portable phones and when there is time on television, if connected to the internet, that these narratives reach us wherever we are, without needing to move.

We observe that the brief narrative forms, present today on the Internet with an important prominence, are the channels *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014), *Embrulha pra viagem* (2016) which mainly recycle and update a repertoire of comic and critical dramaturgy related to customs and politics. Focused on a wide spectrum of comical procedures, these short narrative forms reach a wide spectrum of audiences on the Internet.

They employ social types, dramatic situations, themes and motifs based on the reality of everyday life or the imaginary of our cinematography. These formats have gained notoriety and, in the spirit of some internet users, are confused with theatrical production, as in the past the soap opera itself was also confused with the staging of a play.

In the case of these brief narratives, the dramatization of a case, of a joke related to the present time, stands out almost always, the anecdote takes care of the dramatic situation, the dramatization of the “story” or the playful event. The social or political fact is quickly distilled and fictionalized as quickly as possible so as not to lose the relevance of its effects before the referents extracted from the world of news.

These brief narrative forms among us are related to a converging dramaturgical tradition, that is, easily recognized by the viewer-navigator. And within the reception processes, whether due to the empathy of the actors’ game or the theme treated, these narratives quickly gained loyalty to their audience of spectators-navigators. Just check the number of subscriptions in each channel.

With the advent of the pandemic and the consequent seclusion, which led to the closing of theatrical buildings and the suppression of face-to-face meetings, whoever did theater properly associated with a more authorial language had to reinvent itself. This situation mainly affected the so-called “group theater”, an expression that in itself refers to a certain mode of production and a certain aesthetic predisposition. And this reinvention has taken on the challenge of also appropriating the space of the smartphone or computer screen as the privileged setting.

The assumption of a theater made on and by the internet seeks, in the first place, to disengage itself from these brief narrative forms mentioned above. There is the assumption of another set of narrative procedures that emphasize the theatrical language within the framework of the internet as a connection platform between creative agents and the public. Taking this seclusion times into perspective, many spaces where the creative agents were inmates ended up being the frame of their narrative action.

Theater in Cyberspace

Although this reality appears as a random novelty for many of us (theater people), research in the performing arts reveals that for at least three decades there have been studies that address cyberspace as a theatrical possibility. This perspective can be seen in the doctoral thesis entitled: *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*⁶, by Clara Margarida Gonçalves Gomes (2013), where the researcher rubs

⁶ Translation: Cyber performance: performance in virtual environments and universes



physical reality and virtual reality as a propitious space for scenic performances.

Also, even if his interest consists in the liaison between the virtual world and the dematerialized human interaction (disincarnated), in which the actor immersed in this virtual regime can become embodied in various inhuman or even superhuman figures (cyborgs) and carry out various actions, they are not possible to be performed by the human-actor in the material world. It is important to highlight her understanding of the foundations of scenic language in this spatial configuration. Also according to Gonçalves Gomes (2013), cyberspace is the existing place in the world of internet communication that manages to relate individuals, creating networks that are increasingly connected, which makes information sources increasingly accessible.

With regard to the pioneering work of William Gibson (1984), cyberspace does not only include subjects, but also institutions that interconnect and interconnect with people, machines and documents to share communal experiences, with well-structured access and permanence codes to establish interrelationships that will configure the virtual world.

According to Milton Santos' perspective (1988), space can be understood as a set of representative forms of social relations from the past and the present. This means, a structure represented by relationships that are happening and manifesting themselves through processes and functions, in cyberspace. In this way, men inhabit the place through virtual interrelations, each time they activate a platform that gives access to cyberspace. And it is from them that they manifest a diversity of behavior (not always healthy and ethical) that mediate social behaviors through digital media.

When focusing on observing human interaction in cyberspace, we understand that the observations pointed out by Milton Santos fit perfectly with the way we build our virtual exchanges, since we are in a space where the social forces of the real world are permanently mediating functioning and conditioning interpersonal relationships, albeit invisibly.

This perception can be easily understood through the words of anthropologist Tom Boellstorff (2008) when he pointed out that “as humans are part of nature and the virtual is an outcome of human intentionality, the virtual is as “ natural ”as everything that humans do in today’s world (apud Gomes, 2013, p. 25)⁷.

Clara Gomes also explains that it is important to note that the origins of cyber performance go further than the affinity that can be established with recent digital forms such as hypertext, hyper art, net art or multimedia:

⁷ Original: como os humanos são parte da natureza e o virtual é um produto da intencionalidade humana, o virtual é tão “natural” como tudo o que os humanos fazem no mundo atual (apud Gomes, 2013, p. 25).

The roots of digital performance can be found in centuries of theater and dance history. Digital performance is the extension of a continuous history of adoption and adaptation of technologies to increase the aesthetic effects and the sense of the spectacle, its sensory and emotional impact, its senses and symbolic associations and its intellectual power. (Gomes, 2013, p.70)⁸

Going back to historical avant-garde as a neural center of interaction between creative agents and technologies, the researcher mentioned reminds us that the performing arts have been developing various connections with the media for at least a hundred years (with their screens and connectors of all kinds to work on the issue). corporeality and spatiality). From the 1960s onwards, these connections made the imaginary of the scene more dynamic, reaching their consolidation in Performance Art, where this interaction has been deepening more and more. It reached a point when avatars of actors (bodies without organs) were created to live scenic experiences exclusively in the virtual world. Synthesizing the understanding of scenic performance in cyberspace, Clara Gomes finishes off:


It is always live, taking into account that the live performance is not opposed to the mediated; It is open and accessible through the Internet, where it takes place in textual forums, virtual worlds, platforms and spaces created for the purpose and even game environments; Many of its actions take place simultaneously in the virtual and physical space (galleries, community spaces) and are therefore close to mixed reality performance, with an intermediary audience emerging in this instance. (Gomes, 2013, p. 368)⁹

Cyber performance is a scenic action that takes place live, on the Internet, on platforms, environments and virtual worlds. Sometimes it is intertwined in our physical world, being the only possibility to find the spectators and share scenic actions as in the case of the pandemic. Mediated by computers and smartphones properly connected to the internet, we found that most of the theater creators in cyberspace, broadcast their works in real time from their homes.

Nevertheless, it is worth asking what would be the functional materiality and updates obtained by the theater performed in the virtual online environment, which we have seen, heard and done so much in the context of the 2020 pandemic? Also, what

⁸ Original: As raízes da performance digital podem ser encontradas em séculos de história de teatro e de dança. A performance digital é a extensão de uma história continuada de adoção e adaptação de tecnologias para aumentar os efeitos estéticos e o sentido do espetáculo, o seu impacto sensorial e emocional, os seus sentidos e associações simbólicas e o seu poder intelectual. (Gomes, 2013, p.70)

⁹ Original: É sempre ao vivo, tendo em conta que o vivo não se opõe ao mediado; É aberta e acessível através da Internet, onde acontece em fóruns textuais, mundos virtuais, plataformas e espaços criados para o efeito e mesmo ambientes de jogo; Muitas das suas ações têm lugar concomitantemente no espaço virtual e no físico (galerias, espaços comunitários) e têm, portanto, proximidade com a *mixed reality performance*, surgindo nesta instância um público intermedial. (Gomes, 2013, p. 368)



were the technological tools used to materialize such enterprises?

In addition to the novelty in occupying this place with scenic actions, the nature of the theater is to be an act of sharing actions previously planned by a creative agent (actress / actor) in front of another creative agent, addressed to an audience, who goes to the theater place to observe such concatenated actions and establish their interaction with the theatrical work.

Many of the works, which were presented in the virtual environment synchronously, were limited to using network connection platforms for real-time transmission, especially those called social networks (Facebook, Instagram, Google meet, Zoomeet, Youtube, etc.), thus showing their theatrical performances.

Certainly, in these virtual “show houses”, multiple proposals were conceived or adapted from a show created in a physical theatrical place (be it the theatrical building, the street, the alternative space), for the remote environment (online) that supports such platforms, that made it possible for the theater to remain, in its various aspects. It was enough for the spectators to be connected in synchronicity (time and virtual space) to watch the show.

We were able to observe the existence of other types of shows through virtual means asynchronously (shows previously recorded and hosted on some platform). In this specific situation, the internet user-viewer could access the content at a time that was convenient for them.

We have observed that, especially in synchronous transmissions, most creators are using equipment that captures their image and sound, from which creative agents communicate with the public or with another creative agent (when there are counterparts), and many from these experiences they marked their experiments and their camera settings. Also, this had been done without problematizing the issues related to physical space, which the bodies occupied to inhabit cyberspace.

On the other hand, other creations were willing to explore transmission tools a little more and to tension the debate about the physical scenic space on cyberspace platforms. These are the experiences that interest us here, because through their investigations in these two spaces (physical and virtual) they update us on issues related to theater in site-specific. We are interested in understanding, therefore, the behavior of the creative agent in relation to the space where he lives or is confined. These are experiences that expand the investigative horizons about site-specific.

The site-specific theater

Taking into account that the space where artistic work is presented to the public is as important as the actions of artists in order to conceive such works, the understanding of site-specific art suits this aphorism and is constituted, through works thought especially for a certain setting.

The uprise of the term site-specific as discursive terminology is from the late 1960s, in the United States. It arises as a result of a reaction by minimalist artists to the conditions of exhibition, circulation and access to their works. On this occasion, these artists began to denounce the non-neutrality of the institutional space and the refusal of a model for the commodification of art, as Brian O'Doherty points out:


Aesthetics are transformed into a kind of social elitism - the gallery space is exclusive. Isolated in lots of space, what is on display has the appearance of a valuable and rare product, jewel, or silverware: aesthetics are transformed into commerce - the gallery space is expensive. What it contains, if you have no initiation, is almost incomprehensible - art is difficult. Exclusive public, rare objects, difficult to understand - there we have a social, financial and intellectual snobbery that shapes our limited production system, our way of determining value, our social customs as a whole. There has never been a place designed to accommodate prejudices and enhance the image of the upper middle class, systematized with such efficiency (O'Doherty, 2002, p. 85 - our translation).

The exhibition space, in this sense, mirrors the ideology behind the uniform walls, the chilled air and the carpet that silences the sound of the steps, in which the work must be seen, perceived, consumed and understood under the vacuum of the environment that welcomes. Anyone who has been to a museum, art gallery or theater room, realizes that the artistic work is encapsulated within a structure that, while exhibiting the works, purges any and all references that that environment may have in the constitution and in the enjoyment of that artistic work.

By emphasizing the engagement of minimalist artists in proposing works outside galleries and museums, Miwon Kwon (2004) highlights the occupation of common and ordinary spaces in daily life as opposed to modernist idealism, not only with regard to the exhibition, but likewise, to the creation and materialization of the work.

In addition to this, site-specific work in its first formation, says the author, began with the epistemological challenge of reallocating the internal meaning of the artistic object to the contingencies of its context.

In this connection, the possibilities of conceiving the space for artistic works as something larger than an exhibition place are expanded, in order to perceive the interstices



of the phenomenological experience, in a dialogical relationship between artistic work, the spectator, society and its daily. At stake are environments that affect each other and determine a broader understanding of the works. The works are challenged by the place, redefining the role of artistic creations and the public's relationship with that same work, which will be constantly reformulated, starting from the place where the work and the public meet.

Consequently, the use of space in the composition of artistic work is reformulated: from a definition of support, in a fixed, predetermined location (in galleries and museums, as an existential guarantee and validation as artistic work), the space becomes concentrated at the boundaries between the interior and exterior of the work, by assuming the place as an indivisible and largely influential part of the artistic experience. Corroborating, then, the perception that the work belongs to your site, and if the site changes, the interrelationship between objects, contexts, points of view and enjoyment is also modified.

The meaning of minimalism for the idea of site-specific, however, is not simply an equation of the use of space that aims to affect reception. He goes further, as Michael Fried (1988) observes, by arguing that the literal experience of the minimalist art of an object in situation - which virtually, by definition, includes the viewer and submits him to a perception of time and space in the experience of work - enters a field that *lies in the midst of arts*, where the visual arts degenerate, approaching to the theater's criterion. Also, *by emphasizing the transitory and ephemeral act of fruition, minimalism enters the essentially theatrical and performative domain*(Fried apud Kaye, 2006, p. 3)¹⁰.

It is clear that, from the relational inflection of space for the constitution of artistic work, and the synesthetic and cognitive correspondences that emerge from the found environment, resignified in the work of minimalist artists (when they began to denounce the alleged neutrality of institutionalized spaces), caused the creators to coin a spatial concept. This spatial concept makes up the internal context of artistic work, from a fixed and standardized place, to a fluid, interconnected and indivisible space in the artistic experience.

Although theater agents have tried to hold events in non-theatrical spaces for centuries (having seen the development of Medieval Theater), it was only in the 1980s, according to Fiona Wilkie (2007), that the term site-specific came to be used in large scale in English theater, and, since then, it has been the subject of research by several creators, who stop under this modality to try to define their conceptual particularities. The same can be said of the methodological attempts in the use of the term, since it is inserted

¹⁰ Original: ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo" (Fried apud Kaye, 2006, p. 3)

within the wide range of Performance Art that, in itself, goes beyond the limits of theatrical conventions for the use of the scenic space.

Taking the Brazilian scenario into account, although we see little intimacy with the concept and its nomenclature, we can clearly see that in the understanding of the filmmakers, the term is in the category of theatrical practices in alternative spaces. Since 1927, with the creation of the Toy Theater, designed by Álvaro Moreyra, we have observed the proposition by this director of a casino room as a scenic space. Moreyra's initiative was pioneering and certainly displaced at that moment in the trajectory of Brazilian theater¹¹.

When it comes to theory, we highlight André Carreira's studies, who in his studies emphasizes what he called the *Invasion Theater*, terminology that the author uses to define the moment when the theater literally invades the public space and installs a fiction in it. This invasion makes the space work under new perspectives since the theatrical language provides a spatial and methodological rearrangement to develop the stagings, both in open and closed spaces.

The site-specific theater, in turn, like the homonymous arts, is constituted, as Mike Pearson (2010) summarizes, from the establishment of an occupation and investigation of non-theatrical space as a possibility of creation. Environment in which the work will be conceived and conditioned by the particularities of the space, without which the work is exhausted.

Thus, it is unlikely that the space will be a blank board, on which the agents of the show will operate and apply their techniques, because, as Lehmann well defined:


The theater specific to the place seeks an architecture or a location not so much because the "place" corresponds particularly well to a certain text, but, above all, because it is intended that the space itself is brought to speech through the theater (Lehmann, 2008, p. 281)¹².

It is understood, from this reading, that the staging guided by this concept, decides for a place that has the possibility to answer and question a series of concerns that are around the space of art. Representing formal and aesthetic choices, but also political and discursive, inherent to the spaces related in this type of staging.

It is particularly significant that, when constituting from an ordinary space in the daily life of a community (with a completely different function from the spaces given to

¹¹ To learn more about the considerations of site-specific theater in Brazilian theater, see: SILVA, José Jackson and TORRES NETO, Walter Lima. Considerations about Site-specific Theater in the Brazilian Theater. Revista Urdimento, Florianópolis, v.2 n.38, 2020. Available at: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167>

¹² Original: O teatro específico ao local procura uma arquitetura ou uma localidade não tanto porque o "local" corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas, sobretudo, porque se visa que o próprio espaço seja trazido à fala por meio do teatro (Lehmann, 2008, p. 281)



hegemonic performing arts), the site-specific staging leads the theater to operate in an ambiguous dimensional field, which on the one hand builds a fiction by making use of the tools and codes that the theatrical language provides, and on the other hand, is inserted within a functional space of the concrete and tangible reality of society and its immense complexities, which in itself it opposes artifice, the ephemeral and fictitious where the arts operate.

As a result, these scenic proposals end up not creating a representation of the real, nor an interpretation of reality, but, *creating an intervention on the real, which tries to convert the viewer into a participant in a collective action, or in the form of direct actions on the space not delimited by artistic institutions*. (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34)¹³. Characteristic that is present in contemporary theater.

Concatenating all the problems and considerations seen so far, we understand that the staging is established as site-specific when the non-theatrical space is admitted as a scenic possibility. It is based on historical reality (or imagetic conjectures), on this specific place from where creative agents will stop to produce their work, in a permanent dialogue with the circumstances of the environment.

This element will mediate the creation of scenes and theatrical conventions, mode of communication, means of access, permanence and enjoyment. The latter tend to be distinct from the practices performed in the theater, by incorporating the nature, functions and imagery of the places where the theater will live. This environment leads to the staging and establishes operational approaches different from those experienced in the classroom shows.

As a consequence, we can observe that the theater in site-specific, occupying an ordinary space of everyday life and establishing a fiction, mediated by the phenomenological, sociocultural and dialogical layers of the experience arising from the practiced non-theatrical place, ends up reorienting the foundations of the staging. And above all, to establish new parameters for the reflection and enjoyment of the work, since the conjunctures of the places have a decisive influence on the constitution of the scenic event.

Although the space appears as a relevant key to unveil some narrative aspects of the dramatic text, the constitution of the scenic space in the theater in site-specific. Undoubtedly, it must be taken into account by its references, which add significant and expressive layers in the staging. As they are porous works and open to diverse

¹³ Original: criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma ação coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34)

incorporations, the site-specific theatrical event starts to coexist with the realities of that space, which, at times, can supplant the demands of fiction and compromise all scenic work.

This spatial reality can often condition creative agents, especially theatrical direction. When the latter works in the opposite direction to reality, to maintain the coherence of the staging and restructure the work in the face of the bad weather triggered by that place occupied by the theater.

The controlled environment, through the staging, where the elements of the theatrical language are developed, begins to visit new territories. And one must consider them through the exchanges and arrangements that can be configured to compose the staging, without being guided by the conventions of the theater building.

The house as a site-specific scenic space

Adopting the home space as a scenic possibility, leads creative agents to review not only the nature of their craft, but, above all, the real importance given the access and communication platforms in cyberspace. Cyberspace is the means, not the end of artistic work. It is the virtual playhouse, not the scenic space.

Thus, we observed that the space of each creative agent's home was quickly raised to the condition of a kind of site-specific in domestic remote mode. These domestic spaces have become decisive in translating the creative thinking of the plays in cyberspace. In this new spatial configuration, the game between the scenes establishes belongings and strangeness when they link the staging to the space experienced by these same creative agents.

Let's look at an example: in August I was invited to make a presentation about my doctoral research at the Centro de Artes Violeta Arraes, as an extension activity at the Universidade Regional do Cariri. In addition to pointing out the theoretical foundations concerning site-specific theater, I presented a practical proposal that used my own house as a scenic space, and this initiative was transmitted, synchronously, through the Instagram platform.

In this experiment, the sequence of scenes (captured by a single camera, that of the smartphone) was linked in three action planes: the balcony; the access door to the room; and the room itself, which had a table in the center. The experiment was conceived, then, in order to use the whole area that the camera lens was able to capture as a performance space, using the structures and objects that made up such an environment in scenic actions (as we can see in the image below).



Figure 1 - Scenic experiment Network conception and performance: Jackson Tea. Screened live on August 4, 2020, at 7 pm on the Instagram platform of the Centro do Artes of URCA. In the image we see the layout of the platform screen, with professor Mônica Mello, who mediated, at the top, and at the bottom of the screen we see the image of the house / scenic space (a table in the low plane, chairs and doors more above, and in the high plane we see the active one in the background on the network). Image: Luiz Renato, in a screen print.

The main objective of the scene was to set up a hammock on the porch of the house, through a set of scenes that conformed through trial and error. These errors were permeated by a musical arrangement that combined the harmony of the notes of a guitar, with the cries and groans of pigs being slaughtered (somewhat macabre, I confess).

This situation started with the actor entering the house through the balcony, his body completely covered in black clothes, black gloves, black shoes, black mask and carrying a travel bag, which was placed on the table. Then he went to the camera, stared at it for a few seconds, took off his mask and turned to the table to open the bag, from where he took out a package of what would later appear to be a net.

The sequence took place in order to unfold the net. Then try to arm it in the room and see the spatial impossibility. That's because there was a table in the center that couldn't be removed. Through a choreographed sequence, he walked to the balcony unrolling the hammock and, finally, managed to complete his action. The actor ended the action while standing in the net, trying to balance himself, and unsuccessfully, he fell to the ground, ending the sequence of actions.

The purpose of this action-experiment was to show in a practical / didactic way, the expansion of the house as a site-specific scenic space (environment that propelled the conception and scenic actions, without which the experiment would dissolve). A dialogue was proposed with the tools and platforms of cyberspace that were available to us as theater makers in pandemic times.

In this expanded scenic space, we could see that the environment (house) unfolded from the poetic investigations established there, which dialoged closely with the notion of the house as a truly inhabited space.

This spatial reality can be seen, in the same way, in the show *Desconscerto*, an adaptation to the show *Processo de Conscerto do Desejo*, by Matheus Nachtergaele, broadcasted live on the SESC channel on the Youtube platform, on June 10, 2020. In this particular event, the actor used all the space in the house that the still camera was able to capture, as a scenic space, which was divided into four distinct planes: o high plane; average; low; and very low (a kind of proscenium), similar to the scenic experiment mentioned earlier. Thus, performing not only a propitious framework for reading by the viewer, but a re-reading of the play from that space inhabited and triggered by the theatrical language.



Figura 2 - *Desconscerto* Conception and performance: Matheus Nachtergaele; texts: Maria Cecília Nachtergaele. Screened live on the SESC channel, on the Youtube platform, on June 10, 2020, at 9:30 pm. In this show we could see that most of the visible objects and spaces that make up the environment were used by the actor in his performance. Image: José Jackson, in a screen print.

In the following case, we can see the show *Medeia Negra* starring Márcia Limma. She made a live transmission of her show on the Youtube platform, in the project #emcasacomosesc, from SESC, shown on September 2, 2020. The actress accommodated the staging, conceived for a conventional stage (image below), in the rooms of her apartment. Several layers were established in relation to the original staging and the experience with the broadcasted piece.



Figure 3 - *Medeia Negra*, performance by Marcia Limma; directed by Tania Farias; text by Márcio Marciano and Daniel Arcades. Through this image we see a scene from the show filmed with the actress filling the original scenic space that does not have any scenery. Image: José Jackson, in a screen print.

We found that what was accommodated in cyberspace was the game of the actress associated with the musician present in that space where they were both confined. In the staging adapted for the platform, there was an effort to reframe the original space of the play, linking it to that inhabited environment.

Unlike the previous examples, in the transmission of this piece the camera was manipulated and followed the actress for several rooms in her house. Meanwhile, the actress moved and established scenic actions through the spaces covered. The central structure of the piece was based on the activation of several spaces as we can see in the images below.

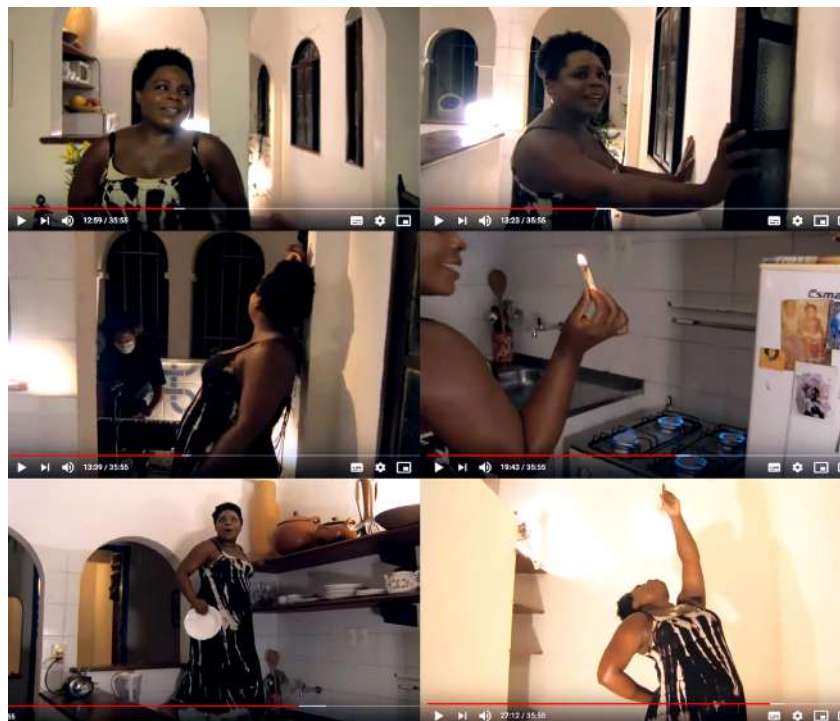


Figure 4 - *Medeia Negra*, performance: Marcia Limma; directed by Tania Farias; script by Márcio Marciano and Daniel Arcades. Screened live on September 2, at 9:30 pm, on Sesc's YouTube channel. In this adaptation, the spaces of the house and its structures were incorporated by the actress to compose her adapted staging in this location. Image: José Jackson, in a screen print.

We can easily notice that the ambience is completely different from the original conception registered in the images of the filmed piece (figure 3). In addition, we observed a triggering of the space by the actions of the actress, who happened to reveal the room as an actor.


From this connection with space, in our understanding, the play started to work under the conceptual codes of theater in site-specific, because when recomposing her show for the contingencies of the environment in which the actress was immersed, we understand that a conceptual link specific to that space (site-specific). This is because the actions developed to materialize the staging there, were forced to establish relations inherent to the inhabited spaces, covered and assimilated in the adaptation (or would it be a new creation?) Of that scenic work conveyed in cyberspace, which started to have new meanings.

Supported by this statement, we evoke Peter Brook when he argues that the most vital theatrical experiences take place outside the places officially constituted and used for this purpose. In them, the theatrical convention is not pre-existing, and the possibility of introducing new dynamics is superior to the Italian stage: *A beautiful place may never cause explosions of life; while any place can be a very lively hall: this is the mystery of the theater, but, in the understanding of this mystery, there is the only possibility of organizing it as a science* (Brook, 1970, p. 66).¹⁴

Based on these observations, we consider that space becomes one of the essential pillars of the staging when creative agents realize that:

- A. houses, as a scenic space, problematize the origin of the staging by allowing both fables and signs and, even the mode of construction of scenes, to be carried out from the relational development that the creative agent has with each environment;
- B. space influences the development of dramaturgy (when there is a previous text); how to conceive each scene; and how to produce and deliver the piece.
- C. each spatial choice raises states of belonging or strangeness in relation to the initial desire for theatrical creation;
- D. each space, with its own physical structures and contexts, defines the direction of the scenic laboratory installed there;
- E. each space-house influences the relationship that the scenic work will have with the viewer-internet user and the way to enjoy the exhibition.

¹⁴ Original: “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério do teatro, mas, na compreensão deste mistério, está a única possibilidade de organizá-lo como ciência” (Brook, 1970, p. 66).



Taking all of that into consideration, we would like to reinforce that in site-specific staging, the location selected as a scenic space will probably not be conceived as an unusual illustration / setting for a work, since in this poetics, the space is linked to staging through dialectical processes inherent to that environment, whether discursive, symbolic, political or contextual.

Such observations are valid both for the site-specific (in a physical space regime) and for the site-specific in a cyberspace regime, since the condition that makes up the artistic work pre-exists in both environments. It is therefore up to creative agents to be aware of the foundations and codes of theatrical language on site-specific to inhabit spaces with creative engagement.

Concluding remarks

Our main desire was to deviate from utopian and dystopian discourses when it comes to virtual worlds and focus on their properties as spaces for theatrical creation.

Most certainly, we are fully aware that the challenges imposed by technological tools in the digital environment are increasing in our time, and make us constantly review our doing and our theatrical thinking, especially when we are confined in our houses and apartments. Such apparatuses, however, call us to establish new horizons and territories for the performing arts and in this movement even new treatments are invented for the adoption and application of the notion of site-specific.

We must be vigilant. Regardless of the potential of the platforms, the speed of the internet, the narratives and the dystopian times, we need to remember that nothing replaces the face-to-face meeting. What seems to be certain is that, instead of succumbing between bits, transmissions, links, clouds and other cyber news, that the big digital technology companies will impose on us, going through the pandemic, and returning to the face-to-face state, the theater will not be more the same. As a narrative and performative action, the theater will also emerge from the pandemic inoculated by the virus. Inoculated by the digital technology virus, in synchronous or asynchronous mode, it will now carry in its own DNA the catalyzing experience of technology at the service of the electronic platform where the actor himself exercises his creative autonomy.

References:

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. **Revista brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, jul./dez., 2011.

CARREIRA, André. **Teatro de invasión**: la ciudad como dramaturgia. Cordoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich “Diderot a parlé de cinéma”. **Europe: revue littéraire mensuelle**, n. 661, maio, 1984, pp. 133-142.

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace books, 1984.

GOMES, Clara Margarida Gonçalves. **Ciberformance**: a performance em ambientes e mundos virtuais. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: performance, place and documentation. London and New York: Routledge, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.


LEHMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. (Trad. Pedro Sússekind). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. (Trad. Carlos Mendes Rocha). São Paulo: Martins fontes, 2002.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro *Site-specific* no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2 n.38, 2020.



SILVA, José Jackson. **Teatro *site-specific* na perspectiva da direção teatral.** Tese de doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

WILKIE, Fiona. **Out of place: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance.** 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

How to quote this article

SILVA, José Jackson; NETO, Walter L. T. Encenando nas plataformas: uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos:** rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 3. p. 414-434.



REDESIGNING THE REAL: The performer's solicitude.¹

Inês Alcaraz Marocco²

Tatiana Cardoso da Silva³

Existence is all existences; it is each mode of existence.
In everyone, in each one individually,
existence resides integrally and is fulfilled.
(Souriau apud Lapoujade, 2017, p. 13)

¹ This text was extracted from the doctoral dissertation *A canção do barqueiro fantasma: ensaio sobre corpo e memória em atuação* by Tatiana Cardoso da Silva, defended in 2019 under the advisory of Inês Marocco in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). The text was partially revised and modified by the authors for this publication.

² PhD in Theater Studies from the University of Paris 8 Saint-Denis, France. Training at L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq: *Mime Théâtre et Mouvement* program and LEM (Laboratory of Movement). Full Professor in the Department of Dramatic Arts (DAD) and PPGAC of the Institute of Arts (IA) at UFRGS. Theater director and researcher.

³ PhD in Performing Arts from UFRGS. Professor in the Licentiate degree program in Theater at Rio Grande do Sul State University (UERGS). Head of the research group Gesta. Actor in the group *Vindenes Bro*, Denmark. Director and researcher.



Fleeting Memory

As she drove in the middle of the city traffic, she heard over her car radio: “Man is earth that walks.”⁴ She missed the author of the phrase but identified the program, *Cantos do Sul da Terra*⁵, when it was still part of the programming of Porto Alegre’s *FM Cultura* radio station. In that instant, she was overcome with a grandiose, elusive emotion, a sensation that she was still part of something. She was taken by a strange sense of permanence. She was connected to her present, driving the car, but also to her past, to a distant memory of that small territory of safety and certainty, her childhood. She remembered when she would play in the street with her sisters and cousins, laughing and screaming outside her house at night. Her flip flop straps would burst while she was playing, and she would fix her flip flop with a small nail through the middle of the two straps. She wanted to hurry back and make the most of the games. She remembered her home, her mother, her father, Uncle Jaci’s field, where they would spend their summer days. She remembered when she would go to the river on horseback and bathe in it with a mixture of joy and fear, half expecting to see a snake slither nearby. She remembered her scraped knees; her toothless mouth; the thick, tight, faded cotton shorts that were handed down from sister to sister. But in that instant, listening to the radio, she was also connected to the future. She remembered her son, her son’s future, and the future of the world. A cold shiver ran up her spine. What will become of us? “Man is earth that walks.” That afternoon, that phrase echoed louder than the sound of traffic in the city. Why?



Anthropocene

Science today conceives the body as something that constitutes itself gradually, permeated by the environment, by its experiences in action with the world, in constant relation and mutation. Just as it is impossible to separate the biological processes of our mind, emotions, or psychological states, it is impossible to think of the body, or its manifestation, without thinking about the environment that interacts with and constitutes it. We should no longer regard our body without thinking about our environment, the Earth, without thinking of Gaia, this living superorganism that enables our existence, as

⁴ Phrase taken from the Inca culture, originally in Quechua.

⁵ A program conceived and presented by the radio host and sociologist Demétrio Xavier, it brought gems of music, poetry, and history, especially from Latin America. The termination of this program, which was like a source of fresh water in the desert of commercial radio stations and programs in Rio Grande do Sul, Brazil, was one of the consequences of the “economic streamlining” measures implemented by Sartori’s administration in 2018, when it abolished nine state foundations, including the *Fundação Cultural Piratini*, which maintained the *FM Cultura* radio station.

well as that of the other beings that inhabit it. We are the Earth and the Earth is us, a vision shared by the Yanomami, who teach us what it means to be in one's place. In the foreword of the book *A queda do céu* (which is available in English under the title *The Falling Sky*), Viveiros de Castro (*apud* Kopenawa; Albert, 2015, p.16), summarizes the Yanomami worldview:


the world as an abundant forest overflowing with life, the earth as a being that "has a heart and breathes" [...] not as a deposit of "scarce resources" hidden in the depths of a toxic subsoil – mineral masses that were deposited in the underworld by the demiurge to be left there, for they are like the foundation, the support structure for the heavens – but the world also like that other earth, that celestial "suprasoil" that supports the numerous transparent abodes of the spirits, not like this "nobody's heaven," this cosmic wilderness that White people – incurable as they are – dream about conquering and colonizing.

For the Yanomami, to consider the world as a home, shelter, and environment is to recognize the world as an *animist plenum* (Castro *apud* Kopenawa; Albert, 2015, p. 14), a space also supported by the transparent dwellings of the spirits, as related by Davi Kopenawa (2015). We can learn from the Yanomami about the reality of a subtle world, about the abundant life that flows between the environment and all beings. To recognize ourselves as part of Gaia's living organism is to allow an unfamiliar image of ourselves to form before us.

In their book *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Danowski and Castro (2014) present important data on the irreversible damage that humanity has already caused to the planet. The authors claim that we have passed the Holocene, the name given to the geological era of the last eleven thousand years on Earth, and that we are currently in the Anthropocene era. This name was proposed by Paul Crutzen and Eugene Stoemer (*apud* Danowski; Castro, 2014) for what they understood to be a new geological epoch that began with the Industrial Revolution and intensified after World War II. We live in an era wherein man recognizes himself as a determining factor in the configuration of the Earth's climate and geology. Danowski and Castro (2014, p. 16) affirm:

Anthropocene (...) is an epoch in the geological sense of the term, but it points to the end of "epochality" as such, as far as the species is concerned. Although it began with us, it will most likely end without us: the Anthropocene is not expected to give way to another geological epoch until long after we have disappeared from the face of the Earth. Our present is the Anthropocene; this is our time.

To further add from the same book: "The revolution has already happened [...], the events we have to deal with are not in the future but largely in the past [...]. Whatever



we do, the threat will remain with us for centuries or millennia.” (Latour *apud* Danowski; Castro, 2014, p. 16). Human history has known several crises, but we are living in perilous times. The so-called global civilization, generated mainly by a capitalist economy based on fossil fuel technology, has never suffered a threat like this one. For example, today, time and space no longer condition life, rather they are conditioned by human action. This temporal instability along with the world’s sudden insufficiency provokes in all of us an experience that feels somewhat like a “decomposition of time (the end) and space (the world)” (Danowski; Castro, 2014, p. 19). The authors recall the argument of the Five Earths that would be necessary to sustain our pan-human extension, considering only, for example, the average U.S. citizen’s level of energy consumption. One of the most obvious aspects of climate change is the uncontrollable acceleration of time. It is not just a human impression that time is passing by more quickly; it really is an evident symptom of this non-division between man and Earth or of man as a conditioner of time. Time is off its axis and moving faster and faster. In today’s fast-paced times, it seems as if we are always late or missing something. We live in a time wherein the clearest sensation we can have of time is precisely the lack of it. We suffer from a lack of time, amplified by the criteria we usually have for measuring it: our distractions and work before the clock, this chronological, linear time of days and years that yanks the rug out from under our feet at every instant. The time of today is that of the planet’s degradation, the pandemic, the evidence that the ways of human existence, centered in capitalism and consumption, have opened the doors to a dystopian future that has entered and settled in our present, a raw reality.


Reintegration of forms

In a whirl through time and space, there is an Apache legend (Wosien, 1996) about the creation of the world: Jicarilla, the creator, molded a bird from clay and made it spin in the air. The bird, dizzy from all the spinning, saw forms emanate from the images around it as if they came from dreams. At that moment, man awoke from his sleep in this undulating world, a world that was incomprehensible to him and whose mysteries inspired fear and wonder but also made him want to probe its depths. Faced with the chaotic experience of his own powerlessness, man felt the need to transcend his condition as his life depended on the ability to establish a relatively lasting connection to the source of power and to understand the laws that governed its manifestations. But since his world was made of constant motion, and this was the way primordial man experienced life, he also saw himself bound to a universal sympathy for all phenomena, even catastrophic ones, through a force that tended to unite beings. So, the plants, animals, stars, and men were linked into a single chain with the continuous possibility of transformation between

each other.

In this state where everything participates in everything, the combination of forms was nourished even by dreams and memories. One of the ways that men of that time experienced harmonization with cosmic powers was through dance. Rhythmic movement provided the key to creating and reintegrating those dreamlike forms created by the clay bird, and for man, it constituted a means to be in touch with the source of life. One of the oldest artistic forms is dance as human expression moved by transcendent power. Before man expressed his life experience through other materials, he did it through his body. Dance occurred on any occasion of joy, pain, love, or fear, in death at dusk or in rebirth at dawn. The movement of the dance offered a more profound experience of being human. The dance imitated the motions and sounds he observed around him, and the involuntary expression of movements through gestures and sounds was even more important than any consciously ordered, articulated dance or sound. Before dance became an art or organized religious rite, it served as a rhythmic discharge of energy for men, an ecstatic act. As in an act of sacrifice, man offered and submitted himself to his god by dancing. The body, with all its experiences, constituted a sacred medium, a direct encounter with god without intermediaries. In dance, the body was experienced in a spiritual dimension, as a channel for misunderstood power to descend into the human sphere. By dancing, man perceived his own being and was aware of it while being able to visualize himself in the image of the gods, which allowed him to penetrate the mysteries of being. By imitating god, man transformed himself into a creator.

We can imagine the experience of this primitive man as that of a suffering, receptive, and submissive person, who experienced feelings associated with *pathos*, with a sense akin to Aristotle's examples, locating them in the passive voice, "I am cut; I am burned" (Didi-Huberman, 2016, p. 20). Or in Nietzsche's view, in opposition to the hegemony of reason, when he gives the word *pathos* a fertile, Dionysian sense; a vulnerability; the "original source, whose strength and importance are manifested in art or poetry" (Didi-Huberman, 2016, p. 24). We know that everything that belongs to Dionysus, the god of wine, dance, theater, and religious rites, symbolizes all that is chaotic, dangerous, and unexpected, all that escapes human reason and can only be attributed to the unpredictable action of the gods. *Pathos* is understood here as that emotion that moves outward, the suffering of a path with an immediate connection to life, an intensity, which carries movement and transformation when we feel or even when we think. Nietzsche is a good example. Emotion is not only in us, it is also outside us, in the space between intelligence and instinct/body or between man and society (Deleuze, 1999). Boundless emotion puts the body and soul in action, in motion. It is "personal but not individual; transcendent, it is



like the God in us” (Deleuze, 1999, p. 90). Creative emotion does not deposit feelings in me, rather it deposits me in them.

Dancing on the edge of an abyss

In contemporary Western culture, at the same time that we may think of and conceive the body in an integrated perspective, we can paradoxically sense that our bodies and subjectivities have been captured by colonizing powers that dictate the rules of behavior and satisfaction for living in the world. Again, seemingly decomposed in its history, in parts and pieces, the human body also becomes a mechanical power, another kind of object, over which a relation of possession and power is exercised. The body becomes a servant of man himself. In his article *Biopolítica*, Pelbart (2007) maintains:

[...] power has penetrated all spheres of existence and has mobilized them entirely and put them to work. From the genes, the body, affection, and the psyche to intelligence, imagination, creativity. All this has been violated, invaded, colonized when not directly expropriated by the powers that be. But what are those powers? To be brief, let's say, at all the risks of simplification: the sciences, capital, the State, the media, etc. [...] Even our subjectivity has been captured. [...] Power itself has become postmodern. That is, undulating, decentralized, networked, reticulate, molecular. Thereby, power, in its most molecular form, directly affects the way we perceive, feel, love, think, even create. (Pelbart, 2007, p. 57).

It is difficult for us to emerge unscathed from the Great Power that exposes itself and rises up in our mode of existence. Even those dimensions that seemed to be more difficult to violate, our small individual decisions and desires, such as the unconscious or our private lives, have been violated and contaminated: “Even sex, language, communication, our dream lives, even faith, none of these have been able to preserve themselves from the mechanisms of control and supervision” (Pelbart, 2007, p. 57-58). This is the biopower that infiltrates the core of our subjectivity and of life itself into isolation and enclosure. But what do we do in this scenario? Give up?

Pelbart comments on Nietzsche's nihilism: “As opposed to the believer, Nietzsche calls for a spirit that ‘bids farewell to all beliefs, to all desires for certainty, experienced, as he is, in being able to maintain his balance on light strings and possibilities and even dance before abysses.’” (Pelbart, 2013, p. 100). Nietzsche proposes to assume the need for destruction so that something else may be possible, for new forces to reinvent life. He distinguishes between destruction that comes from regret, a thirst for revenge and hatred, and another kind of destruction which originates from an emphatic “yes”. To be a nihilist is not to say no to everything, it is knowing precisely when to say yes, even to what lies in the end. Nietzsche (2006) states:


I want to learn more and more to see as beautiful what is necessary in things. *Amor fati* [love of fate]: let that be my love henceforth! I do not want to wage war against what is ugly. I do not want to accuse; I do not even want to accuse those who accuse. Looking away shall be my only negation! And all in all: someday I wish to be only a Yes-sayer! (Nietzsche, 2006, p. 161-162).

Further intensify the desire for life. We want life, and life wants us. And then it is done, I build another piece of land, even though I know it is just another sand castle. Despite myself or the world, I know that my castle will crumble apart. Maybe then I can improve my ability to build one and create another and yet another. In the meantime, I will create new worlds, even small, trivial, fleeting ones; and when the best of my castles is finally finished, I will sit quietly in front of it to watch the curious spectacle, to see the waves slowly wash it away. Perhaps the important thing was not that castle or what I made, but how I made it, while I made it, its process, the way it constituted itself through me, the sand, and the water. I can be that person who sleeps and wakes up perplexed in the world created by the images that revolve around me and not understand them, or I can learn to dance with them.

In times of exhaustion, we could say yes to exhaustion itself, let it flow, let it run through our fingers, and when our hands are empty, we can move again, differently. We need to be ethical subjects now more than ever, that is, subjects who make a choice. I can choose to re-act differently to what is happening in the world rather than give up on it. We can become depressed and shut down, but we can also face these new times and acknowledge our part in this failed humanity and, in our own insufficiency, initiate small plans that can pave the way toward a more dignified present and a possible future. To further intensify life precisely because it is fading away. As ethical subjects, we can debate an idea, remain in frustrated conviction, or we can infiltrate the breaches of the great ruin of civilization and breathe new life into what is clamoring for survival. Being ethical also involves the capacity to open up, interact, and ask each other about what it is to be sensitive.

Beings that cry out for an existence

Lapoujade (2017, p. 11-12) comments on Souriau: “Beings, things exist, but they lack reality. [...] There are various ways to gain reality, acquire a greater presence, a more intense light.” All existences are real in themselves, but there are some ways in which these realities intensify and gain strength, extent, and consistency. On the one hand, beings already exist and can intensify. On the other hand, there are possible or virtual beings that need to change their plans or status to become more real. Lapoujade (2017) differentiates between the modes of existence of things and of phenomena.



Things relative to entities, or distinct *thingness*, have a certain space/time permanence, something that is maintained in its manifestation with a stable, systematic system. They can be psyches or rational, physical, or practical entities. A phenomenon, on the other hand, is something that “reveals the action of an elusive formal principle, regardless of the phenomenon’s sensitive content or matter. [...] A brief manifestation of a structure and dissipation” (Lapoujade, 2017, p. 29). A phenomenon’s existence does not depend on a subject’s perception of it or even on the subject’s sensations, which would be more like a “noise of the phenomenon” (Lapoujade, 2017, p. 29). Both things and phenomena have their own modes of existence, but they are distinct from each other: phenomena obey a certain logic of manifestation; things obey some laws of identity.

Additionally, there is also another mode of existence – imaginary or fictional beings – which also have their own way of manifesting themselves, but they require a solicitude that impels them to come into existence:

If Don Quixote and Swann exist, it is through our “solicitude,” says Souriau; this solicitude is what makes them exist in the first place. If Souriau defines them as “solicitudinary,” not imaginary, beings, it is because their existence is linked to the affections that participate in their instatement. What is fear or desire not capable of making exist? What monsters do not populate the darkness at night for a child? (Lapoujade, 2017, p. 35).

Unlike things, imaginary beings need our affections to exist, which is why they do not have only a subjective life, as they can also concretely intervene in our ways of thinking, acting, or speaking, depending on our belief in them. Therefore, “their mode of existence is not substantial but sustaining” (Lapoujade, 2017, p. 35). Imagined beings are dreamed, fantasized, or possible. They can be evanescent, but they can also be as solid as things. Objects “return their eventual influence to my body like a mirror; they order themselves according to the growing or waning powers of my body” (Bergson, 2006, p. 15). It is not I who lives in my body, rather my body takes part in the world, along with other modes of existence. There is no homunculus in our brain (Damasio, 2000) ordering us to “do this” or “do that,” but there are phenomena that act upon us in consonance or in dissonance with other modes of existence.

Finally, according to Lapoujade (2017), there are still other beings that are even more tenuous and more fragile than imaginary beings, the virtual beings: “These beings are beginnings, sketches, monuments that do not exist and may never exist. Perhaps the bridge is never restored; the sketch is never completed; the narrative has no continuation” (Lapoujade, 2017, p. 16). Virtual beings do not depend on affections or our beliefs to exist, but they are not pure nothingness either, because they have their own reality. They are possible and subject to a development, a change of state, when they can or cannot

go from virtual to actual. Virtual and actual are real but have different modes of existence. Virtual beings are out there. They have no solidity; they change as reality changes; they pass from one mode to another; they are transmodal. They do not have a specific place; they appear and disappear. They are evanescent, inconsistent, and unfinished. They need another being for a greater, different existence. They need someone who has the art to unveil them and transform them, or, even more so, they are the ones who induce other beings to their own desire for creation. But an art is also needed to see them, perhaps that of the clairvoyant, as Pelbart (2013) indicates:


The clairvoyant sees something in a given situation that exceeds it, overflows it, and has nothing to do with fantasy. The clairvoyant's object is reality itself, in a dimension that goes beyond its empirical outline in order to apprehend its virtualities, which are entirely real but have yet to unfold. [...] He sees intensity, potential, virtuality. It is not the future or a dream or an ideal or the perfect project, but forces in the process of redesigning the real. (Pelbart, 2013, p. 45).

Some beings exist on their own, but they need a solicitude at the same time to exist. In exercising clairvoyance, we could endeavor to see how things can go beyond ourselves, rather than try to understand the meaning of these things in us. We are already here indiscriminately calling upon not only those who are performers or actors, but also upon those who have made their lives into the art of becoming who they are or those who see life as a work of art. On the one hand, we perceive the world, and on the other hand, the world is created in us. To see beyond what we already know about things, beyond what they already represent to us. A bit like this aesthetic sense that we perceive in the language of mysticism, which is capable of creating an opening in physical reality. Language here is understood as every order of manifestation elaborated by humans to give form to something they need to express. The arts are a good example, but not only art, any form of human expression. For example, imagination, memory, and knowledge are vectors of virtualization, and through them, these existences could gain a form of manifestation.

Installation

To instate something is to initiate something that does not yet exist, to inaugurate. Instatement is a gesture through which an existence wants to affirm its right to exist. But it can be even more: to desire, to spread, to proliferate, to reinvent something along with the other, to give life to something that did not have life before. To realize and witness that other forms of existence are possible, including our own.

Instatement can also be understood as a process wherein another existence consolidates and develops itself. Lapoujade (2017) asserts:



To instate something is to secure the existence of a being, just as we establish an institution, a ceremony, or ritual. To create is to institute or formalize (...). And to formalize is to bring into existence the architecture involved in the virtual being, still in the “implex” state. It is to unveil its structure. (Lapoujade, 2017, p. 81).

Instatement here is an appropriate name for the phenomenon that permeates the corporeality of the performer or actor. It is the passage, the instant in which the performer’s action and voice coexist with other beings. The performer’s solicitude is in opening oneself to virtual beings, to intensities, to composing and constituting new bodies, to dancing, to spinning with dreamlike forms. The exercise involves “creating movement captors, transmitters, detectors” (Lapoujade, 2017, p. 112), and their bodies are “mobiles that capture the forces of the wind and solar, mechanical, electric energies” (Lapoujade, 2017, p. 111). Letting their everyday research processes and practice seek the image in resonance with the surroundings. Lapoujade explains, “The materiality of bodies in themselves is not concrete, rather, it is the ‘noise’ of their vibration, which is a bit like a voice coming out of a speaker that is progressively covered with sand and reduced to an unintelligible vibration” (Lapoujade, 2017, p. 111). A vision, the actor’s approach to the space, the objects, the materials, the substances triggering their perception and imagination, turning over their own impressions and memories marked in their flesh and spirit that are blending constantly with their surroundings. Transmutation. To provoke a gesture and a gaze that is less passive contemplation and more consubstantiation, that is, to join two substances, the blood of Christ in bread and wine. To strive less for “me and the world” and more for “me with the world,” or, better yet, to affirm the world in me. To be sensitive to another life form is to receive without offering resistance; it is not so much perceiving as it is letting oneself become affected by it. As a receiver, the performer in action “receives, nevertheless, their own form and, nevertheless, their own matter; they are never defined by a specific nature, precisely because it is their capacity not to be what they are capable of receiving” (Coccia, 2010, p. 31).

To instate something, one needs to stoke new interest, to question reason, the mind, or the results that one expects from one’s own artistic practice, for example. The exercise of manifesting what is nonmanifest is to have a less mechanical, more intense presence before things, like the curiosity of a child when they see something for the first time. To learn to return to the things in us, to become interested. To evoke a certain ecstasy in our relationship with things, just as primitive man did, as if a higher sense would free us from the vulgarity of the ordinary, from the dullness of habit, and integrate us once again with the gods. In other words, knowing how to evoke a certain sense of the sacred. It would be like entering and knowing how to stay for the necessary time in a


liminal phase, as if a rite of passage was taking place. To distance oneself from society, in the sense of separating oneself from what one knows about oneself and the world and from what others know about us. To become like liminal beginnings: “dark, invisible, like a solar or lunar eclipse, the new moon; they are stripped of names and clothes, coated with earth and made indistinguishable from the animals.” (Turner, 2015, p. 33). In this liminal phase, beginnings acquire a freedom that affords them a simultaneously sacred and profane power. They are crossed by several opposing processes: “life and death, male and female, food and excrement, as they are either dying or have already died from their previous formal statuses at the same time as they are coming to life and developing into new statuses in new lives.” (Turner, 2015, p. 33). For the actor or performer to know how to blend with things, to be dirty and pure, dense and subtle, ghost and body, shadow and light in their animist dance. “No longer capturing what arises from the haze, but capturing the haze itself, as an abstraction immanent to perception itself.” (Lapoujade, 2017, p. 113). In action, ignite a certain *élan*, open a crack in the logic of what one is, make an escape or a space outside ourselves that makes us encounter another who is unknown but familiar, volatile but consistent, multitudinous but distinct, grandiose but almost imperceptible. To feel and understand that it is only felt through the connections that can be established in otherness. To exchange with others, to move beyond oneself, to displace and multiply oneself, to integrate with all forms of life.

All Together

There she was in the car, feeling everything, having a kind of epiphany, a word that comes from the Greek *epipháneia*, which can be literally translated as “manifestation” or “apparition”. “Man is earth that walks,” why does this phrase matter? Perhaps because it conveys the idea that we are the Earth; it recognizes and implies that humanity is connected to the place where we live. Or maybe because this image, man-earth-displacement, digs deep into the sense of responsibility that we should have in moving with Gaia. It fires up another dimension of our power as humans and awakens in us, as well as for the Yanomami, the notion of the Earth as our place. Human-earth intensifies the belief in a mode of existence similar to that of childhood, when we felt life pouring into our bodies each day. Kopenawa (2015, p. 89-90) relates how spirits came to visit him in his dreams all the time when he was a child:

First, I would see the flickering clarity of the *xapiri* approaching, then they would pick me up and carry me into the heart of the sky. It's true. I used to fly over the forest in my dreams! My arms turned into wings, like those of a great scarlet macaw.

As a child, the virtual being is always nearby. In the territory of childhood, we know



how to create new questions, have new ideas, and produce new arrangements upon feeling that we are possessed of souls.

Along this line, we can say that the thoughts presented herein form a certain background that opens the performer, the actor, as well as all of us, to the sensitive. Given our times, how can we go on? Upon reflecting on Souriau, Pelbart (2014) remarks:

Perhaps another political and collective subjectivity is being (re)born here and elsewhere on the planet for which we lack categories and parameters: more insurgent, anonymous, multitudinous, which is more of a movement instead of a party, has more flow than discipline and more impulse than objectives; mobilization and suspension blend together with an unusual power of convocation that does not make any guarantees, much less become the new subject of history. (Pelbart, 2014, p. 260).

Without guarantees, we could create a small *metastage* and move the light a few millimeters to see what was not evident. Produce our own small event in the world, create silences and openings capable of distending time and space, make forms spin again and dance with them, provoke another vision. A slight look at the subtle forms that move around clamoring for a chance to exist: Who are the tenuous and weak beings that urgently need our body and our voice today? The indigenous educator Cristine Takuá summons us:

The great web that encompasses life, this great interaction of relations between animal and vegetal beings, has been totally disrupted. Human beings have broken down all forms of interactions in this web. How we now pick up the thread of this skein that was lost and weave requires an urgent commitment from all of us. It is no use writing anymore, no use formulating anymore. We have to act now, all of us together, however difficult it may be. (Takuá, 2020, p. 5).

There, in the car, she felt a deep and exciting wave, joy and apprehension, a broad sense of existence, her fleeting survival. The feeling of having understood something without being able to explain what it was. For an instant, the reality of that memory was more real than the other reality wherein she found herself immediately back in the stupor of traffic and the city.

References

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 17/10/2020.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

SILVA, Tatiana Cardoso da. **A canção do barqueiro fantasma**: ensaio sobre corpo e memória em atuação. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/P9P3GDS11QS25RN5H4E1BSFA8X5QDAC5DEU9R55K2TBUR55F1Q-18655?func=full-set-set&set_number=001894&set_entry=000005&format=999. Acesso em 20.11.2020.

TAKUÁ, Cristine. **Seres criativos da floresta**. Cadernos Selvagem. Publicação digital.



Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

Disponível em:

https://dantes.com.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo_CADERNO-4_OKokok.pdf.

Acesso em: 20/10/2020.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**. A seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

WOSIEN, Maria Gabriele. **Danças sagradas**. Madrid: Editora del Prado, 1996.



How to quote this article

MAROCCO, Inês A., SILVA, Tatiana C. Redesenhar o real: a solicitude do performer. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 4. p. 435-448.



IMAGINARIUM FOR OUR TIMES¹

Patricia Fagundes (UFRGS)²

Iassanã Martins (UFRGS)³

This text stemmed from a lecture at *Conferências UFRGS 2019*, at Universidade Federal do Rio Grande do Sul, which reflected over cultural policy at the university, in a cycle of ten lectures by ten professors from different areas. I was one of the speakers. My speech, intitled *Imaginários para Nosso tempo: criação, diversidade, redes e desenvolvimento*⁴, structured around a space of convergence between university and artistic production, where I work as an artist, teacher and researcher. When developing the idea for this article, I invited the artist, teacher and researcher Iassanã Martins as co-author. Since 2015, she has been part of the research project I coordinate, *Práticas de encontro: o político na cena contemporânea*⁵, which involves both theatre-making practices and theoretical studies. This text is a shared writing - sharing is a verb related to the imaginarium that we wish to evoke.


¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr Márcia Donadel.

² Associate professor at Departamento de Arte Dramática and PPGAC at UFRGS, and theatre director.

³ Iassanã Martins is an actress, lighting designer, collaborating professor at the Department of Performing Arts, UDESC. She holds a Master's degree in Performing Arts and she is a Ph.D. candidate at PPGAC - UFRGS.

⁴ Translation: *Imaginarium for our times: creation, diversity, networks and development.*

⁵ Translation: *Practices of encounter: politics in the contemporary scene*



In August 2019, the lecture started by mentioning the critical moment in the history of Brazil, facing violent attacks on education and culture, two fundamental fields for the sustainable development of any city, region, or country. We were not aware that, approximately seven months later, the panorama would decay even more with the arrival of a pandemic that cinematographically transformed our daily lives through: social distancing, wearing masks, cleaning surfaces and hands, quarantine, closing businesses and entire cities, drastic decrease in air traffic, thousands of deaths both across the country and the world. The already thin lines between reality and fiction seemed to be torn. In an era marked by the phenomena of fake news and post-truth, the construction of reality as narrative became even clearer, accepted through certain social agreements. In many ways, the pandemic exposes recurring issues in our delusional times, which relate to the dispute over narratives, the information war and the mass production of truths.

In this conflicting context, we see the urgency of articulating alternatives to the narratives of power which may offer other possibilities in the gaps of dominant structure. In order to compose and disseminate other narratives, it is necessary to imagine, expanding the limits of what is determined as reality and we can expect from life, in the sense of *hoping* proposed by the educator Paulo Freire (1992): as a necessary action, “an existential and historical imperative” (p. 5) opposing the hopelessness that “immobilizes us and makes us succumb to fatalism when it is not possible to join the indispensable forces to the recreating struggle of the world” (p. 5).⁶

Making and remaking ourselves in the process of making history, as both subjects and objects, women and men, we have become beings in the world rather than pure adaptation to the world. We ended up having a motto for history in dreams as well. There is no change without a dream as there is no dream without hope. (Freire, 1992. p. 47, own translation)⁷

For Freire, dreams and hopes are essential in the struggle for social changes, since hopelessness is a political project that paralyzes us. Therefore, we highlight the importance of imaginarium as hope for other realities, projecting other modes of social relations, other perceptions of the world. What stories do we want to tell?

Several areas of humanities understand the imaginarium as a collection of polysemic studies and reflections. In this text, imaginarium comprises social components that extrapolate the illusory or fictional, it starts from the real and interferes both in the

⁶ Original: *imperativo existencial e histórico*” (p.5) que se contrapõe a desesperança que “nos imobiliza e nos faz sucumbir no fatalismo onde não é possível juntar as forças indispensáveis ao embate recriador do mundo” (p.5).

⁷ Original: Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho como não há sonho sem esperança. (Freire, 1992. p.47)

construction and the structure of reality, in a feedback system. For the education researcher Angel Pino (2006), the imaginarium defines the human condition, since “imaginary activity precedes all other forms of human creative activity”⁸ (p. 49), and “the creative capacity extends to all spheres of human social and cultural life: artistic, technical, scientific, and social”⁹ (p. 56), not restricted to a specific area.

Feminist historian Tania Swain (1994) emphasizes the importance of the imaginarium in sustaining power systems, based on the observation that “the social tissue itself is woven by the imaginarium”, which can act as reinforcement of the instituted order and as an element of its transformation.

Thus, the imaginarium, in its two aspects, reinforces the existing/established systems and acts as a powerful transforming chain. [...] The social imaginarium action and its instituted symbolic system, with its dreams/daydreams, with its specific production linked to art, poetry, and literature, is eminently political. Owning control of imaginarium is, therefore, an essential part of the mechanism of power - and political power in its broadest sense, which contemplates the functioning of society as a whole. (Swain, 1994, p. 01, own translation)¹⁰

Therefore, any transformation or maintenance of social order depends on actions linked to the imaginarium, which structures what we accept as reality, therefore possible, including inequalities and everyday violence, or the fantasy of neoliberalism as an adequate path for development and good living. In recent years, the dispute for “control of the imaginarium” has become radically clear, in Brazil and in the world. In this struggle, we believe that art can contribute with important resources, through its inventive action and the experience of its multiple narrative actions, which perceive, unveil, oppose, reveal. It is important to consider that imaginarium and imagination trigger several dimensions of human experience, as the teacher-artist Marina Marcondes (2010) invites us to reflect upon:

Imagining is a way of understanding and giving meaning to the world. We need to rethink the primacy of the visual aspect of imaginary work, from an adult point of view, in order to give rise to a conception of embodied imagination. This will happen on the day that adults will better accept talking bodies, dancing bodies, (...), bodies that talk to what they live, thinking bodies

⁸ Original: “a atividade imaginária precede toda e qualquer outra forma de atividade humana de natureza criativa”

⁹ Original: “a capacidade criadora se estende a todas as esferas da vida social e cultural do ser humano: a artística, a técnica, a científica e a social”

¹⁰ Original: Assim, o imaginário, em suas duas vertentes, reforça os sistemas vigentes/instituídos e ao mesmo tempo atua como poderosa corrente transformadora. [...] A ação do imaginário social e seu sistema simbólico instituído, com sua disposição de sonhos/devaneios, com sua produção específica ligada à arte, à poesia, à literatura, é eminentemente política. A posse do controle do imaginário é, pois, uma peça essencial do dispositivo do poder — e do poder político em seu sentido mais amplo, que contempla o funcionamento da sociedade como um todo. (Swain, 1994, p. 01)



that are inviting to the doing. (Marcondes, p. 292, own translation)¹¹

Taking this corporeal imaginarium into account - because we are a body - and we share the imaginarium socially because we are in relation to other people and the world - we propose a map of imaginarium for our time that envisions and hopes for possibilities of transformation for fairer present and future times, both sustainable and libertarian. Imaginarium is already present in the world tissue, articulated by various artistic actions, which multiply everywhere, infiltrating socially. Artistic creation is a possibility of imaginarium that we want to highlight, followed by diversity, feminisms, network, festivity, love and development.

As artists and researchers, we started from the Performing Arts to trace this web of imaginarium that yearns for other modes of existence and social organization, understanding art as a movement in the world. Some of the examples that we cite are initiatives that we are involved in or close to – in the city where we live, for example. Such a choice, like all choices, is not random and reveals a positioning. Choosing, here in the south of southern Brazil, represents a movement to decentralize, to move or even multiply possible centers, deviating from the structure that insists on “guiding us”. In the first half of the last century, the Uruguayan artist Torres García proposed another drawing of the world on an inverted map of South America, stating that “our north is the south” (1943, own translation)¹². Today, as we enter the second decade of the 21st century, there is an urgent need to dismantle references, hierarchies and old logics, reinforcing the imaginarium that drives transformative practices.

Artistic creations

Art disrupts worn out visions, provokes us to compose dialogical and affective constructions, impels us to imagine other realities in inventions that operate from the real and reflect issues of life, expanding the limits of what is given. All aesthetics propose an ethics, a way of positioning oneself while facing the other.

In contrast to the current discourses of devaluation and discredit of art and education, it is necessary to strengthen the imaginarium of artistic creation as a shared, accessible human activity, that all social groups can produce. Besides urban centers and

¹¹ Original: Imaginar é uma maneira de compreender e significar o mundo. Precisamos repensar a primazia do aspecto visual do trabalho imaginário, do ponto de vista adulto, para deixar surgir uma concepção de imaginação encarnada no corpo. Isso acontecerá no dia em que os adultos suportarem melhor corpos falantes, corpos dançantes, (...), corpos que conversam com o que vivem, corpos pensantes e convidativos ao fazer. (Marcondes, p.292)

¹²“Nuestro norte es el sur” (own translation) <https://www.yumpu.com/es/document/read/14652189/nuestro-norte-es-el-sur-joaquin-torres-garcia-uruguay-educa>

conventional circuits of exhibition and artistic enjoyment, art is being produced in the peripheries, community centers, schools, nursing homes, prisons, mothers' clubs, small rural towns, everywhere, in many ways. Each of these abundant productions implies a theatre-making process, which involves groups, collectives, collaborations, experiences of relationship that make up micro-territories of sociability and sensitive experience. And, as the artist Tadeuz Kantor (2008) once said, "it is not the product that matters, its eternal and frozen aspect, but the very activity of creating"¹³ (p. XXXVIII, own translation), that produces movements in the world.

Taking this perspective into consideration, we can imagine the city as a large field of several creative laboratories, bringing together different forms of art and knowledge, in transversal, plural, transdisciplinary organizations. A glimpse of a cultural policy that would act in this direction is registered in the National Culture Plan for 2020, launched in 2011, involving the "dreams of thousands of Brazilians gathered in hundreds of conferences and forums spread across the country since 2005" (2011, p.10, own translation), as stated by former Secretary of Cultural Policies Sérgio Mamberti. In a 2013 publication, the Ministry of Culture states that "imagining the context of Culture in 2020 is thinking that, until then, Brazilian people will have greater access to culture and that the country will creatively respond to the cultural challenges of our times" (2013, p.17, own translation)¹⁴, highlighting a conception of culture that articulated three dimensions: symbolism, citizenship and economy. It is a document that envisions a different country, that recognizes, fosters and celebrates an intense and diverse artistic life, through concrete proposals and the courage to dream. Unfortunately, this plan did not continue. In recent years, drastically since 2018, a criminal dismantling of Brazilian culture and education has been underway, which will require a lot of time and work to reverse. Yet, art continues to insist on the hope of other horizons.


Diversity

We have constant access to an immense mass of information, marked by the encounter and collision between cultures, people, points of view, experiences where we are constantly under the challenge of co-living with the difference. This is a world that demands the expansion of our relational capacities, our modes of knowledge and perception.

In a quick look at search engines, we find: diversity, a noun that relates to everything

¹³ Original: "não é a obra produto que importa, seu aspecto eterno e congelado, mas a atividade mesma de criar

¹⁴ Original: "imaginar o cenário da Cultura em 2020 é pensar que até lá o povo brasileiro terá maior acesso à cultura e que o país responderá criativamente aos desafios da cultura de nosso tempo" (2013, p.17)



that is diverse, that has multiplicity, variety, plurality. Diversity is also congregation, encounter: instead of simply uniting the homogeneous, it gathers everything that has multiple aspects and differs from each other, e.g.: culture, biology, ethnicity, linguism, religion, etc.

Diversity is presently a disseminated, appropriated by the neoliberal hegemonic discourse, which empties it of transforming meanings. The exercise of diversity is not an easy task, as evidenced by the conflicts around university quotas, one of the most important affirmative policies implemented in Brazil, which has already produced a multicolored university, aligned with the current challenges. Considering Performing Arts university courses, the presence of quota students produced a set of relevant productions in tune with the contemporary scene, addressing fundamental issues of Brazilian society such as racism, classism and homophobia, among other social problems that erode possibilities for the future. We highlight a scene articulated by a new generation of black intellectuals and artists, among which we mention some examples linked to the Department of Dramatic Art (DAD) and the Graduate Program in Performing Arts at UFRGS.

The Pretagô Group is a “quilombo of artists who research and promote representativeness and black protagonism in the Performing Arts¹⁵, which was structured based on the undergraduate project in Performing Arts by Camila Falcão, at DAD, intitled *Qual a Diferença entre o Charme e o Funk?*¹⁶ (2014), bringing together a group of black current and former students. The following work, still linked to the undergraduate course, *Afro-me* (2015), was developed and staged in a bar, expanding the dialogue with the city and expanding the formation of a black audience, which sees itself represented in theatre-making. Today, Pretagô is one of the most outstanding Performing Arts group in Porto Alegre, with other performances and cultural projects in its repertoire, besides being an important reference for new generations of students who are also questioning the established order and keep affirming other perspectives. This is the case of the team involved in the performance *Sobrevivo - antes que o baile acabe*¹⁷ (2019), a group of black undergraduate and graduate students, who narrate their black bodies’ experiences in a structurally racist society, questioning how to survive and celebrate while black people have their paths interrupted, just because they are black. These creations denounce racism, question whiteness and celebrate their stories through a culture that carnivalizes, poetizes and recognizes their ancestry.

¹⁵ <https://www.facebook.com/grupopretago/>

¹⁶ Translation: What is the difference between charm and funk?

The 2014 show has the following cast: Bruno Cardoso, Bruno Fernandes, Camila Falcão, Kyky Rodrigues, Laura Lima, Manuela Miranda and Silvana Rodrigues, with the supervision of Celina Alcântara.

¹⁷ Performance: Cira Dias, Esly Ramão, Gabriel Farias, Letícia Guimarães, Maya Marqz and Phillipe Coutinho. Direction: Sandino Rafael. Light: Silvana Rodrigues. Supervision: Celina Alcântara and Patricia Fagundes.



Figure 1 - AfroMe, Grupo Pretagô. Photo: André Olmos, 2016

Another example in this essential struggle for diversity is the performance *Remontagem – o nosso amor a gente inventa*¹⁸ (2017), a work developed by undergraduate and graduate students based on their own biographies and other stories in the LGBTQIA+ community¹⁹. This performance speaks of love and resistance, violence and repression, through many people and their stories of pain and life, and also the possibility of other social constructions.



Figure 2 - Remontagem - o nosso amor a gente inventa, Cia.Indeterminada.
Photo: Adriana Marchiori, 2017

We belong to a world and a time of exhaustion and inequality, which demands a transformation of structures and concepts, of ways of existing, individually and socially. Therefore, the dissemination of diverse knowledge is an urgency, distinct from the colonial imaginarium, a knowledge of the body, collective, through orality, fauna and flora, through

¹⁸ Performance: André Varela, Di Nardi, Lauro Fagundes and Vigo Cigolini. Direction: Ander Beloto. Supervision: Patricia Fagundes and Claudia Sachs.

¹⁹ Lesbians, Gays, Bisexuals, Transsexuals, Queer, Intersex, Asexual, + (includes other groups and variations of sexuality and gender).

listening, composed of other subjectivities, epistemologies, and worldviews.

The concept of knowledge is not limited to a simple apolitical study of the truth, but rather the reproduction of racial and gender power relations, which define not only what counts as true, but also who to believe in. (Kilomba, 2016 p. 4, own translation)²⁰

As the artist and intellectual Grada Kilomba warns us, knowledge and epistemologies make up values that support social practices. Considering the Brazilian context, we are talking about a country with a violent culture that kills 180 people a day, most of them black people (Atlas of violence, 2019). In this high level of violence, the country leads the ranking of murders of transgender people: there were 124 in 2019 alone, according to an ANTRA report, the National Association of Transvestites and Transsexuals²¹ (2020). These numbers may be smaller than the real ones (as we know many are not reported), and reveal our enslaving heritage, our “macho”, homophobic, transphobic society, which fuels inequality and violence, which hinders our development. And that is in crisis. In this crisis, where the narratives are being disputed with such ardour, we need to act with our weapons, which inhabit the skin of education, culture, and art. We have centuries of the destruction of diversity to fight. Contemplating diversity as an imaginarium implies strengthening other logics and action, of social relations, of being in the world.



Figure 3 - Sobrevivo - antes que o baile acabe, Photo: Diogo Vaz, 2019

²⁰ Original: O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. (Kilomba,2016.p.4)

²¹ ANTRA: Associação Nacional de Travestis e Transexuais.

Feminisms

Feminisms suggest an attentive look at time and space. They provoke the questioning of narratives that excluded women and invite their search and visibility, encourage women to articulate their own networks, encourage them to be inspired by others and to be proud of themselves. Feminisms hope for a more just world, one that harbors gender equality; where there is room for difference and freedom, which includes economic and intellectual independence, for example. At this moment, among many achievements and so many ones to be further achieved, women still struggle for visibility and expansion of their rights, such as the right to life itself, constantly threatened by patriarchal violence. Against a current imaginarium that naturalizes the project of subordination and control of the gender categorized as “feminine”, women continue to constitute feminist fields of expanded knowledge in several areas, among the ones which theater is a part of.

According to Luciana Lyra (2017), academic spaces were inaugurated on patriarchal principles and, consequently, contributed to the consolidation of invisibility, while not belonging to women. However, she points out that “in the last twenty years, the notorious and decisive contribution of several researchers, both teachers and students, has been unveiled in an international context, specifically in Brazil” (p. 03). The history of the theater is also narrated from the perspective of white European men, so that the official narrative of our field is predominantly a history of successes and achievements of men, presented as universal and unique. It is not that women did not exist or that they did not make important contributions to theatre-making, but along the historical path who had more access to the world, to education, to the power of writing, to speaking? The answer is clear. And women were given the place of the private, the domestic sphere, and the erasure.

Theater-making offers several proposals on the horizon of feminisms, such as plays that tell stories of women from different times, denouncing violence and bringing up specific issues concerning trans, black and indigenous women.

The performance *Mulheragem*²² (2017), by Cia. Dramática (Porto Alegre), for example, is made up of women’s narratives, bringing together various artists who present short scenes that disseminate the memory of women in history and denounce violence committed against them.

Every 3 hours a woman is a victim of rape. Every hour and a half a woman is

²² Team: Catharina Conte, Daniele Zill, Guadalupe Casal, Iassanã Martins, Juçara Gaspar, Juliana Kersting, Juliana Wolkmer, Manuela Miranda and Silvana Rodrigues. <https://www.facebook.com/mulheragemm/>.

murdered. In Brazil, more than 4,000 women are killed each year, victims of femicide. We would like to be able to talk about the history of all these women, but there are many thousands. Even with all this violence, one story inspires us to move forward ... Attacked, injured, electrocuted, shot, paraplegic. "Maria, Maria" who is now law. Law No. 11,340. Maria da Penha Law! (Martins, 20017, p, 115, own translation) - Excerpt from the script or Todos Nós presented in Mulheragem.²³

Some of the scenes stemmed from the academic work, in undergraduate or master's works, as most of the artists are researchers linked to university courses in theater or Performing Arts. Artists and researchers have been concerned with studying and registering women's stories, visualizing and weaving other narratives, which come to compose what we call History. Women who propose to think of theatre-making from feminisms²⁴, are proposing epistemological, creative, and social ruptures, investing in different imaginarium possibilities.



Figure 4 - Mulheragem, A Cia. Dramática, Photo: Adriana Marchiori, 2018

Another possible action, already under development, is the struggle to expand the labor market for female artists in the most varied roles: actresses, stage directors, lighting designers, producers, costume designers, sound designers, stage designers, among others. Women who have created support networks, opening spaces for recognition and

²³ Original: A cada 3 horas uma mulher é vítima de estupro. A cada hora e meia uma mulher é assassinada. No Brasil, mais de 4 mil mulheres são mortas por ano, vítimas de femicídio. Nós gostaríamos de dar conta de falar da história de todas essas mulheres,- mas são muitas, milhares. Mesmo com toda essa violência, uma delas nos inspira a seguir adiante... Agredida, ferida, eletrocutada, baleada, paraplégica. Maria, Maria que agora é lei. Lei nº 11.340. Lei Maria da Penha! (Martins, 20017, pág, 115) - Trecho do roteiro de *Todas Nós* apresentado em *Mulheragem*.

²⁴An example of this material can be found in the thematic dossier Feminist Theater-making: Struggles and Achievements of Revista Urdimento (2018), in addition to dissertations and theses in several postgraduate courses in Performing Arts throughout the country.

forming mostly female work teams. *Mulheres na Luz*²⁵(2020), for example, is a group of lighting designers from all over Brazil, who share knowledge and references, strengthening and expanding the work possibilities.

Such practices aim to contribute directly to structural changes that include gender equality, envisioning a better quality of life. Feminisms glimpse other perspectives of life, project realities and modes of social relations, which can live with difference, as the black feminist Audre Lorde called:

The future of our land may depend on the ability of all women to identify and develop new definitions of power and new models of living with difference. The old definitions have not served us or the land that sustains us. (...) Changing means growing, and growing can be painful. But we have perfected our identity by exposing the self at work and in the struggle alongside those we define as different from ourselves, while sharing the same goals. For both black and white women, old and young ones, lesbians and heterosexuals, this can mean new paths for our survival. (2019: 247-248, own translation)²⁶

Through telling, studying and sharing their stories, women develop and strengthen autonomy and belonging both in the social and political field, in territories of resistance, struggle and hope that seek “beyond history for a new and possible encounter” (Lorde 248, own translation). The “women’s names and their actions, lost in oblivion, hidden in the dark corridors of history explode today everywhere, in all domains” (Swain, 2013, p. 06, own translation)²⁷. For us, feminisms are “unveiling the history of the possible” (p. 07, own translation).


Network

We live in a chain of networks, whether we like it or not, as the threads of global capitalism teach us, demonstrating that not every association is beneficial, since we can be “fish in the net”. In any case, the image of the “net” crosses the time we live in, from neuroscience to social networks, including quantum physics, art, philosophy, and the autopoietic biology by Chileans Maturana and Varela (1996), among so many other fields that evoke relationships and connections. Everything that exists, from molecules

²⁵Whatsapp group with 164 Brazilian lighting designers with the most varied experiences in the field, owned by both experienced ones and beginners.

²⁶ Original: O futuro de nossa terra talvez dependa da capacidade de todas as mulheres em identificar e desenvolver novas definições de poder e novos modelos de convivência com a diferença. As velhas definições não serviram pra nós nem pra terra que nos sustenta. (...). Mudar significa crescer, e crescer pode ser doloroso. Mas aperfeiçoamos nossa identidade expondo o eu no trabalho e na luta ao lado daqueles que definimos como diferentes de nós, embora compartilhando os mesmos objetivos. Tanto para mulheres negras como para brancas, velhas e jovens, lésbicas e heterossexuais, isso pode significar novos caminhos para nossa sobrevivência. (2019: 247-248)

²⁷ Original: “nomes de mulheres e suas ações, perdidos no esquecimento, escondidos nos corredores sombrios da história explodem hoje em toda parte, em todos os domínios (Swain, 2013, p. 06)



to whales, from atoms to galaxies, everything is in relationship, both for our despair and for our redemption. If we cannot escape the relational threads that define the human condition, there is an urgent need to strengthen networks and alliances that fortify us, especially in dystopian times like these.

In one of her most recent works (launched in the United States in 2015), philosopher Judith Butler (2018) proposes the notion of bodies in alliance to imply possibilities of resistance in the face of the destruction of so many social neoliberalist structures, which produce inequality and precariousness, considering certain groups as disposable:

Precariousness is the rubric that unites women, queer, transgender people, the poor, those with diverse skills, stateless individuals, non-whites, religious minorities: social and economic conditions, but not identities - in fact it crosses these categories and produces potential alliances [...]. (Butler, 2018, p. 65, own translation)²⁸

Precariousness is a human condition – as we will all die, our bodies are vulnerable - but the unjust and cruel distribution of this induced precariousness is a project that needs to be tackled through these potential alliances between groups considered “expendable”. The author insists on the condition of interdependence that characterizes us, since “human action depends on all types of support - it is a supported action” (p. 81); “We are social and embodied beings, both vulnerable and passionate” (p. 132). Developing these premises, Butler deconstructs the myth of the entrepreneurial individual, part of a harmful moral construction that assigns a “individualizing and exasperating responsibility” (p. 28), as it is impossible to have individual achievements in a context that makes the basic conditions for survival impossible. Against this policy, Butler defends the need for alliances, in collective and corporeal actions of excluded and precarious groups, in favor of a just society, which assumes responsibility for equal living conditions for all.

In this challenge of forming alliances that articulate modes of resistance to policies of exclusion, the field of Performing Arts can collaborate through its imaginarium of encounter and collaboration, realized through artistic experience. A relational logic is enhanced in creative processes, both during rehearsals and performances. As it stimulates, composes and demands spaces for relationship and conviviality, between bodies, thoughts, subjectivities and contexts, the theatre-making practices offer relevant procedures and perspectives of proximity and cooperation. The Performing Arts establish sociability micro-territories, contaminating zones permeated by a transformative potential, temporary interstices where experience and a glimpse of other realities are possible. We

²⁸ Original: A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgeneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, os não brancos, as minorias religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade – na verdade atravessa estas categorias e produz alianças potenciais [...]. (Butler, 2018, p. 65)

think that one of the main attributes of theatre-making is the ability to relate as a world and with the other, an essential skill in the articulation of networks, alliances and coalitions that “fight for ways of life in which performing acts fight against the precarious condition, a fight that seeks to unveil a future in which we can live new social ways of existence” (Butler, 2008, p. 66, own translation).²⁹ These are networks that help us to imagine other forms of society and that have a shared notion of wellbeing.

Festivities


The party is our image against rigidity and social aridity, against individualism and selfishness, fostered daily in each of us. It is the celebration of the collective, of the body, of joy, of pleasure, of rebellion, of excess, opening spaces in the interstices of power, taking advantage of the “cracks” to make the party that affirms existences excluded from hegemonic narratives. A way of suspending social norms, a time of rupture from everyday life and immersion in the collective, of bodily experience that subverts hopelessness, sadness and programmed discouragement. According to the notion articulated in the thesis *La Ética de La Festividad en la Creación Escénica* (Fagundes, 2010), festivity is a fundamental human element, a mode of action, creation, sensitivity and disposition in space-time that admits both difference and the possibility of dancing in chaos, which celebrates the pleasure of meeting with the other and the world - pleasure as resistance vector that creates flight lines; party as a way to reinvent the world.

Bertolt Brecht (1964), scenic artist who interwove theater and politics, popular art and reflection, argued that “nothing needs less justification than pleasure”³⁰ (1964, p. 181, own translation). Pleasure, this vital force that drives us to fight for life, for the good in life, for the good that it can be. Pleasure of the body, the encounter, the friction, the creation, the discovery - vibrant bodies of pleasure and joy are not submissive, they are desiring bodies. Uruguayan writer Mario Benedetti³¹ calls us to defend joy as a trench - because pleasure is not an easy choice. According to the philosopher Paul B. Preciado (2008), we are conditioned to seek pleasure, but to never satisfy it, in continuous cycles of excitement-frustration that always keep us behind something that does not satisfy us, since the objective of the pharmaco-pornographic system, which governs contemporary society, “it is not the production of pleasure, but the control, through the management of

²⁹ Original: lutar por modos de vida nos quais atos performativos lutem contra a condição precária, uma luta que busca descortinar um futuro no qual possamos viver novos modos sociais de existência” (Butler, 2008, p. 66).

³⁰ Translation: Nothing needs less justification than pleasure.

³¹ In the poem: *Defesa da Alegria*.



a excitement-frustration circuit, of political subjectivities³² (2008, p. 207, own translation). In other words, it is a strict techno-biopolitical control over bodies and their possibilities.

[...] In the pharmaco-pornographic era, hedonism is not the realization of sensitive pleasure, the principle that governs the bodily lives and the functioning of peoples; it is rather a post-Christian-liberal-punk ethics whose principle is to compulsively reproduce the cycle of excitement-frustration until the total destruction of the system³³. (Preciado, 2008, p.189, own translation)

In this destructive “ethics”, guilt plays an important role, which feeds a certain ideology of sacrifice and suffering: it is necessary to suffer in order to deserve paradise. Thus, maintaining pleasure and joy in our daily existence is an immense challenge, an adventure of rebellion. The festive transgression, the body, the pleasure and the encounter lead to threats of destabilization and subversion of the sad logic of power; they are lines of flight with the potential to fertilize an era that calls for ways of connections between people, cultures, thoughts, and practices.

The imaginarium of the festivity assumes a logic of multiplicity, both complex and paradoxical, where the playful does not exclude the serious, the pleasure does not exclude the fight, the self does not exclude the you or the we, laughter does not exclude weeping, since Caetano used to sing that “o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor, o grande poder transformador” (*samba is the pleasure’s father, the pain’s son, the great transforming power*)³⁴. The writer Octavio Paz reminds us that “there is nothing more joyful than a Mexican party, but there is also nothing more miserable. The party night is also a night of mourning”³⁵ (Paz, 1998, p.188, own translation). The party is a strategy of negotiating with death, embracing the popular wisdom that “knows, through embodied knowledge, that beyond or beneath beliefs and projects of all kinds [...] is life and its never-ending wealth. Life without purpose or job, “life and nothing more” as reflected by sociologist Michel Maffesoli (2004, p. 30-31).

It is possible that such an understanding of celebration and encounter may seem naive. However, what is left for us to do but hope, if we inhabit this bleeding ruined world? It is no longer a time of illusions, but of inventions and imaginarium. It is up to us to perceive the interstices, the cracks that can allow the experience of other realities, the

³²Original: no es la producción del placer, sino el control a través de la gestión del circuito excitación-frustración de subjetividades políticas”.

³³ Original: “[...] en la era farmacopornográfica no es el hedonismo, la consecución del placer sensible, el principio que rige la vida de los cuerpos y el funcionamiento de los pueblos, sino la ética post-cristiana-liberal-punk cuyo principio es reproducir compulsivamente el ciclo excitación-frustración hasta la destrucción total del sistema”. (tradução nossa).

³⁴*Desde que o Samba é Samba*, de Caetano Veloso.

³⁵ Original: “no hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo”

voids that invite us to creation, the vitality that insists on resisting death, the attempts that are outlined in so many territories of resistance. We have to fight for pleasure, the ability to laugh, the affirmation of life, the encounter, the festive resistance. In this movement, art can play an important role, composing with bodies, senses, desires, sensibilities, encounters. And theater, this ephemeral art that only exists in a time and a shared space of mortal life, both a corporeal and a relational art, which always happens in between, can help us to party on edges and collapse dichotomies. After all, theater is a party.

Love


In *A árvore do conhecimento* (1995)³⁶, biologists Maturana and Varela present a study on the human cognitive process, reflecting on how knowing takes place and its implications on social structures, considering that we build the world that builds us. In this referential work, they state “love as the biological foundation of the social”:

[...] as human beings, we only have the world that we create with others. To this act of expanding our reflexive cognitive domain, which always implies a new experience, we can only achieve through reasoning motivated by the encounter with the other, by the possibility of looking at the other as an equal, in an act that we usually call love - or, if we don't want to use such a strong word, the acceptance of the other by our side while living together. This is the biological foundation of the social phenomenon: without love, without the acceptance of the other at our side, there is no socialization, and without socialization there is no humanity. (...) To dismiss love as the biological foundation of the social, as well as the ethical implications of love, would be to deny everything that our history of living beings bequeathed us over three and a half billion years. (p. 264-265, own translation)³⁷

We define love as the “acceptance of the other” while living together. Actress and researcher Mirna Spritzer (2010) talks about love as the ability to listen to others, thinking about the relational webs of theater-making. To accept, to listen, to socialize - love as an opening to what is beyond. For Butler (2018), vulnerability is a characteristic of the human experience that “can be a function of openness, of being open to a world that is not completely known or predictable” (p. 163, own translation). Vulnerability highlights our dependence on others and a “both sustained and sustainable world” (p.164). Thinking

³⁶ First released in 1987.

³⁷ Original: [...] como seres humanos, só temos o mundo que criamos com outros. A esse ato de ampliar nosso domínio cognitivo reflexivo, que sempre implica uma experiência nova, só podemos chegar pelo raciocínio motivado pelo encontro com o outro, pela possibilidade de olhar o outro como um igual, num ato que habitualmente chamamos de amor - ou, se não quisermos usar uma palavra tão forte, a aceitação do outro ao nosso lado na convivência. Esse é o fundamento bioreasoning do fenômeno social: sem amor, sem a aceitação do outro ao nosso lado, não há socialização, e sem socialização não há humanidade. (...) Descartar o amor como fundamento bioreasoning do social, assim como as implicações éticas do amor, seria negar tudo o que nossa história de seres vivos, de mais de três bilhões e meio de idade, nos legou. (p. 264-265)



about an ethics of coexistence, the author states that “the self falls apart in the ethical relationship with the other, which means that there is a specific way of being dispossessed that makes the ethical relationship possible” (p.122, own translation). Possessing oneself very rigidly makes the ethical relationship unfeasible, which demands “giving up an ego-logical perspective” (p.122).

In times of hatred, love assumed as both a social and a human foundation, as openness, listening, flexibility, and disposition, can constitute an imaginarium that opposes the patriarchal logic which mitigates subjectivity and affection. But we know that “there are no neutral discourses” (Kilomba, 2016, p. 7) and the hegemonic epistemology often reveals “specific political interests from a white colonial and patriarchal society” (p. 4, own translation). The imaginarium of love as a practice and a social foundation assumes epistemologies that include affection, a type of thought interwoven with experience, the senses, the body; concepts inscribed on the skin, in search of a “sensitive reason”, “an erotic knowledge that loves what it describes” (Mafessoli, 1997, p.16).

A loving imaginarium is therefore fundamental, both to create in collaboration and for life in society, marking an ethical demand for listening and living with others. Our affective networks are ways of life and socio-cultural experiences. They are inscribed in the narratives of time. The imaginarium of love is related to this network, and goes further, as it puts emotion and affection on the agenda, both subjective and ethical, a poetic experience, understanding poetry as a way of knowing: “if poetry is an alternative view of the world, and not just an art form, then it will have power to face this world ”, says writer and biologist Mia Couto (2020). We think that, as an alternative view as art (and art is a worldview), poetry and love can be decisive resources in the contemporary social struggles, weapons that are born and operate in a different way and that we want to fight against. Feminist writer Audre Lorde (2019), reflecting on the transformations in ourselves to enable social transformations that distance us from racist, sexist, classist, homophobic values, has already warned us in 1980 that “the tools of the lord will never dismantle the house of the lord” (2019, p. 248, own translation). Thus, fighting the war that of our times may require other strategies, other logics and weapons that dismantle the phallic, violent, consumerist, bellicose, instituted power. We could envision more loving logics.

Love is not something you invest, spend, capitalize on. Love is what escapes, what escapes the stock market, capitalization, the logic that expels families in the dead of night. Love is something that is beyond us, between us, in us. It does not belong to anyone, it is not a good, a property, a moral tradition, or a restraint. Something about the desire to fly makes it spin and allows us somehow, to still be here. You have that idea of love as the biological foundation of the social, that allows people to live together, remember? One thing that we have to realize, take care of, navigate. We’re kind of drowning, aren’t we? Now. In our shipwreck. And then, love like a boat in the storm. Not a house, nor a

refuge, or capitalized stability: a sailing boat that puts us in motion. With the other, for the other, next to the other. (Excerpt from Cabaré presented by Cia Rústica, 2017 - text by Patricia Fagundes)³⁸.




Figure 5 - Cabaré do Amor Partido, Cia. Rústica de Teatro, Photo: Adriana Marchiori, 2016

Development

There is no consistent and sustainable economic development without investment in education and culture, which structure society in terms of values, imaginari-um, social practices, and worldviews. At the same time, it is important to recognize and disseminate the economic relevance of artistic-cultural activities, including the narratives propagated in recent years, which portray artists as “vagabonds” who take advantage of the state and earn illicit fortunes through public notices... The idea of actors and actresses as vagabonds, as outcasts in a low-valued profession, is not new, on the contrary, it was imported from Europe centuries ago - Molière was the king’s comedian, but he was buried in a mass grave, because he was, after all, a mere comedian... and actors could not be buried in sacred territory, back in seventeenth-century France. In Brazil, in the years of dictatorship, theater artists were required to register with the Federal Police, in

³⁸ Original: O amor não é uma coisa que se investe, gasta, capitaliza. O amor é o que escapa, o que se escapa, à bolsa, às capitalizações, a reasoninga que desaloja famílias na calada da noite. O amor é algo que está além de nós, entre nós, em nós. Que não pertence a ninguém, não é um bem, propriedade, moral, tradição, contenção. Alguma coisa no desejo de voo, no que faz girar e permite que a gente, de alguma forma, ainda esteja aqui. Tem aquela ideia do amor como fundamento bioreasoning do social, aquilo que permite que a gente conviva, lembra? Uma coisa que a gente tem que perceber, cuidar, navegar. Estamos um pouco, um tanto, nos afogando, não estamos? Agora. No nosso naufrágio. E então, o amor como um barco na tempestade. Não uma casa, nem um porto, ou uma estabilidade capitalizada: um barco que navega. Que nos coloca em movimento. Com o outro, para o outro, junto ao outro. (Trecho de Cabaré apresentado pela Cia Rústica, 2017 - texto de Patricia Fagundes).



the Department of Public Entertainment, the same sector in which prostitutes were also required to register, and everyone received a control card.

Given that these old perspectives continue to resonate in Brazil, it is necessary to disseminate information about cultural and artistic work, to foster the perspective of culture as an agent of development, multiply knowledge about culture management, and even self-management. For artists and cultural agents, the appropriation of means of production could enable the articulation of other strategies of existence and ways of survival (which would not eliminate disobedience).

The term “development” is often mentioned in fields outside culture and art, such as, for example, in neoliberal marketing and program sectors, which trigger an imaginary good life that attracts those who want to live well. In other words, it is aimed at all people - because who wants to live in poverty? In the field of culture, we could appropriate this notion, which brings us closer to people and their desires, to life. As perspective and imaginarium, development evokes a life with support, essential to our existence, as Butler tells us: a livable life, both with work and income, to own a house, to have good food, schooling, entertainment, conditions that make existence possible. “People are to shine, and not to starve to death”, as Maiakovski said and as wrote Caetano.

According to economist Marcio Pochmann, in the news article³⁹ by Marco Weissheimer on the Geledés website, in 2019, we live in a time of profound changes, with the transition from an industrial society to a service society, which involves ways of working and living. Such changes and their challenges have been carried out and capitalized on by the extreme right-wing doctrine, which has “reached more easily the people than the left party”. In this panorama, we observe the rise of evangelical churches.

Nowadays, about 80 million Brazilians attend weekly services from the Assembléia de Deus (Assembly of God). By 2032, evangelicals will be the majority in Brazil. The logic that governs this phenomenon is more linked to people’s subjectivity than to rationality. These churches are spaces of sociability where people can talk about their desires and cravings. There they find bonds of brotherhood and solidarity. We have the humility to recognize our lack of understanding of this reality (Pochmann, interview, own translation)⁴⁰

Another factor for the rise of evangelical churches, as well as for organized crime,

³⁹ Available at:

<https://www.geledes.org.br/pochmann-sociedade-que-deu-origem-ao-pt-nao-existe-mais-estamos-com-um-retorica-envelhecida/>.

⁴⁰ Original: Hoje, cerca de 80 milhões de brasileiros frequentam semanalmente as assembleias, as assembleias de Deus. Por volta de 2032, os evangélicos já serão maioria no Brasil. A reasoninga que rege esse fenômeno está mais ligada à subjetividade das pessoas do que à racionalidade. Essas igrejas são espaços de sociabilidade onde as pessoas podem falar sobre seus desejos e anseios. Lá elas encontram laços de fraternidade e solidariedade. Temos que ter a humildade de reconhecer a nossa defasagem de compreensão dessa realidade (Pochmann, entrevista)

“stems from their ability to provide short-term solutions to people’s everyday problems, the lack of perspective for the future, especially for the poor youth of the peripheries”. According to the economist, the discourse of the unions and the left parties is not in tune with the new reality, assuming an *aged rhetoric*.

Even though Pochmann is referring to other organizations, we think that the issue of distant discourse, the need for dialogues, the importance of attractiveness and agglutination, also concern us. Artistic creation involves movements of openness to time and to the other, composing dialogues. How are we present in the contemporary social tissue? Who are we talking to?


Even though it cannot offer immediate solutions, art can manage immediate spaces where it is possible to collectively ask questions, spaces for encounter and listening to people, their desires, needs, aspirations, dreams, rhythms, movements, concerns. Art inhabits, or can inhabit, both poetic imagery such as the body, daily life, social relations, our memory, who we are, who we want to be.



Figure 6 - Cidade Proibida, Cia. Rústica de Teatro, Photo: Janine Tomberg, 2018

Reaching up to a conclusion, we would like to visit this image. It is a square in the center of Pelotas (RS), at the time of a performance. There are a lot of people gathered, including several students from the Universidade Federal de Pelotas - the undergraduate courses of Theater and Dance celebrated ten years of existence at that time (April 2018). The performance is called *Cidade Proibida*⁴¹, directed by a professor at UFRGS, with a team of fifteen people that involved professors, students from Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas at UFRGS, in addition to artists from Porto Alegre unlinked to the university, composing a group with diverse trajectories and training in theater, dance, circus. The performance was part of a theatre

41 Performance: Di Nardi, Rodrigo Shalako, Mirna Spritzer, Heinz Limaverde, Lisandro Belotto, Camila Falcao, Gabriela Chultz, Priscilla Colombi, Suzi Weber, Roberta Alfaya, Gabriela Chultz, Laura Backes. Video: Mauricio Casiraghi. Sound: André Varella. Directed by: Patricia Fagundes.



season contemplated by the Petrobrás Distribuidora de Cultura Program, a federal public notice for cultural financing, with provision for accessibility (Libras sign language and audio description) and training (workshops and meetings with groups). The show develops the theme of the city as a place of conviviality and affection, celebrating the diversity and public dimension of the urban space, criticizing policies of violence, exclusion and privatization. An event that seeks to provoke, an arts-based festive encounter in the city, a space for affection and imaginariu of other realities, an interstice of shared reflection that relates to this evoked imagery.

Such imagery is proposed as threads of the same tissue, they relate, cross, juxtapose and dialogue. They are a plot. It is about creating through loving and festive networks that contemplate our beautiful diversity and facilitate sustainable development. It is about developing diverse and distinct creative networks as opposite to the logic the of inequality. It is about forming festive alliances, developing feminist logics and affirming diversity. It is about fostering imaginariu that takes us further and allows us to glimpse other cultural and social possibilities, more just and loving, in cracks and interstices. May love and art help us through the storms. Without forgetting our fury and our party, understanding festivity as an ethics, it is a way to negotiate with death and reinvent the world.

References

ANTRA. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019** / Bruna G. Benevides, Sayonara Naider Bonfim Nogueira (Orgs). – São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2020. Disponível Em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.

BRASIL. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. MINC, 2011. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2013/12/As-metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura_3%C2%AA-ed_espejado_3.pdf. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

_____. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. MINC, 2013. Acesso em: <https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICNCultura/metaspnacional-de-cultura.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

BRECHT, Bertold. **Brecht on Theatre**. Edited and translated by Jonh Willett. Londres: Methuen, 1964.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CIDADANIA, 23. **Atlas da Violência**. Junho de 2019. Disponível em: <https://cidadania23.org.br/2019/06/05/atlas-da-violencia-pais-tem-180-homicidios-por-dia-e-75-das-vitimas-sao-negras/>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.


FAGUNDES, Patricia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica**. Madrid:Universidad Carlos III de Madrid, 2010. Tese– Universidad Carlos III de Madrid, Doutoradoem Humanidades – Ciencias del Espectáculo.

FREIRE, Paulo, 1921 – **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARCIA, Joaquin Torres. **America invertida**. Tinta sobre papel, 22 x 16cm. Montevideo, Uruguai, 1943.

KANTOR, Tadeusz. (1977) **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance**



de Grada Kilomba. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-atransgredir.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. Em HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista. Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LYRA, Luciana - Editorial - O Motim. **Cartografando Rastros e Vestígios de Pesquisas Tramadas por Mulheres nas Artes da Cena**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 3-7, jan.-Jun./2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio de la Razón Sensible**. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. (2000) **El Tiempo de las Tribus**. México DF: Siglo XXI, 2004.

MARCONDES, Marina. **O imaginário infantil como trabalho em processo**. Revista Childhood & Philosophy, Rio de Janeiro, v.6, n. 12, p. 281- 295, jul./dez. 2010.

MARTINS, Iassanã. **Todas Nós: Práticas de intimidade e atuação cênica**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Orientação: Patricia Fagundes. 2017.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy II, 1995.

PAZ, Octavio. (1950) **El Laberinto de la Soledad**. Madrid: Cátedra, 1998

PINO, Angel. **A produção imaginária e a formação do sentido estético**. Reflexões úteis para uma educação humana. Pro-Posições, Campinas, v. 17, n. 2 (50), p. 47-69, maio/ago - 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. Abrace: 2010.

SWAIN, Tania. **Você disse imaginário?** (1994). Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/chapitres/bresil/vc%20disse%20imaginario.htm>. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

_____. É simples apagar as mulheres da memória social: “o homem universal”. 2013. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/brasil/foucault2013.htm>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

URDIMENTO. **Teatros Feministas: Lutas e Conquistas**. N.33, v.3, dezembro de 2018. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/573> . Acesso em: 20 de outubro de 2020.

How to quote this article

FAGUNDES, Patrícia, MARTINS, Iassanã. Imaginários para nosso tempo. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 5. p. 449-471.



INTEGRATED RELATIONS: The four major themes of the Laban Movement Analysis / Bartenieff Fundamentals System (LMA / BF)¹

Flavia Pilla do Valle²

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Flavia Pilla do Valle holds a PhD in Education from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), Master in Dance from the New York University (NYU) and is a Specialist in Analysis of Body Movement from the Laban Institute of Movement Studies (LIMS). She is a professor of the Dance Degree at the School of Physical Education, Physiotherapy and Dance and the Postgraduate Program in Performing Arts at Institute of Arts, both at UFRGS, in Porto Alegre, RS.


Current context

Working with dance and Performing Arts in general has always been a work between theory and practice. I used to study when this dichotomy, which was theory versus practice, was widely discussed and criticized. This division, for me, was never feasible. Partially due to the fact that in dance, talking about a theory is talking about a practice, and it is from practice that my theoretical questions emerge. There is also the fact that I started dancing in my early years and in my youth, even before college, I started teaching. As much as being a ballerina, being a teacher, for me, it worked as a parallel to my undergraduation, assisting with questions of the reality of practice as both a dancer and teacher, early on associated with the studies of the subjects of my formation. My role as a researcher rises during these experiences and emerges from this context of doing-thinking.

Over the years, it became clear to me that education was indeed my strongest field of activity. I say Education due to the fact that I put forward myself to teach on different topics in both undergraduate and graduate courses. However, always in the role of tutor-artist. Several times I work as a tutor to Dance classes more in a kind of “in front of the mirror” class. Sometimes I am a tutor that is more led towards creative processes, but I also need to be the tutor who teaches how to teach through didactics and internships. In the last few years I got involved in projects, such as the CAPES’s Teaching Initiation Program (PIBID) and Pedagogical Residence (RP), which brought me even closer to teaching.

At the present moment, however, a new challenge has been posed to teachers. With the Covid-19 pandemic, Emergency Remote Education (ERE) demanded the appropriation of new tools, and, for me, more than anything, it required a deep reflection on “what” and “how” should I teach and organize my synchronous and asynchronous meetings so that students receive quality work. I got involved in this new challenge and I took several lessons from it, that is, in addition to the self-assessment of my disciplines - the reflection of which I spoke about -, I surrounded myself with courses, texts and tutorials on digital tools, whose technology came to leave its marks.

As I mentioned before, the theory-practice dichotomy does not make much sense to me, as I consider all my classes as theoretical-practical. To further enlighten the reader, I would like to unravel that when I speak of practice it means that I am referring to body movement, body action, available body moving, appropriation of knowledge in doing. Theoretical studies are more reflective, verbal or written, which involves reading and also the appropriation of knowledge already gathered by different cultures. These theoretical



studies also take place in the body, but do not demand as much of its movement. I reinforce again that this separation is more *pro forma*. Thus, some questions were put out to me: how to reorganize knowledge through virtual tools in a dynamic way so they can handle this practice?

My text, therefore, is based on practice needs, in which the problem “[...] basically concerns everyday issues [...]”³ (Fazenda, 1992, p. 79) in which I found myself obliged to organize my oral and body teachings in a coherent way for a virtual tool. How to expose knowledge in a clear and direct way? How to hold students’ attention? What is really important in this discipline? It should be taken into account the fact that many students have already been genuinely stressed with the current situation (economic, family, health, social constraints, etc.), not to mention the fact that they are indeed overwhelmed with these new ways of learning. Here is a report about a work that started from this need and this insightful process.

When referring to Great Themes, for example, which is a topic of a course that takes over more than one class at different times, it has been required from me to take a more punctual approach in this current moment. This subject took the space of a meeting and was organized in a video lesson for ERE. This whole movement has required another organization and produced this text. Here, in addition to gathering knowledge about the Four Great Themes of the LMA/BF System through writing, I placed them with both undergraduate and graduate experiences. These experiences are the understanding of students from dialogues in the classroom and consequent recordings in poster, in addition to records collected in the period between 2017 and 2019 from an individual choreographic sequence analysis exercise. The key question would be how do students relate the Four Great Themes of the LMA / BF System with their own life context? This writing is an outcome of placing into the spotlight these Four Great Themes linked to an analysis of the students’ written records on this matter.

³ Original: “[...] diz respeito basicamente às questões do cotidiano [...]” (Fazenda, 1992, p. 79)

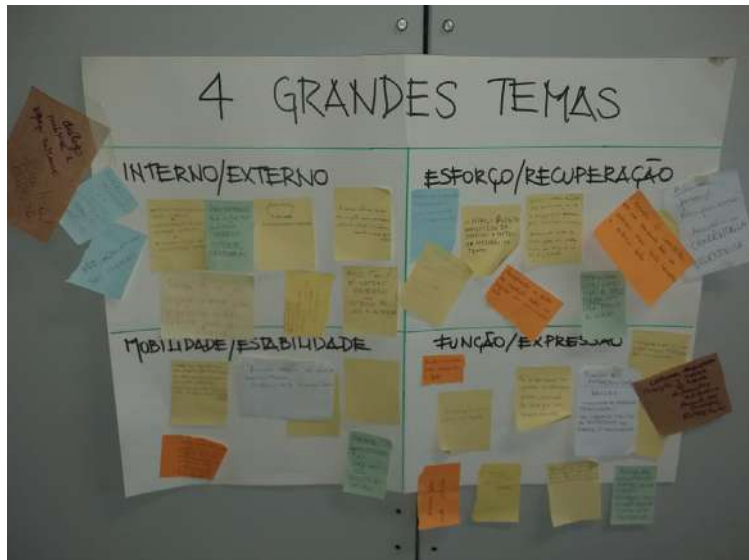



Figure 1 - Poster in the classroom
 Caption: Poster divided into four quadrants with multiple colored and pen-filled papers glued to each sector. Source: 2019/1 semester registration.

Context of the action

Rudolf Laban (1879-1958) was a scholar of body movement that left a great legacy beyond performing arts, that is, for any area that is interested in the movement of the body. He was the founder of several schools in Europe, from which the principals were some of his most loyal collaborators. In the United States, Irmgard Bartenieff (1900-1981) was one of the people responsible for the dissemination of this knowledge. After some time, in 1978, she founded the Laban Institute of Movement Studies (LIMS) in New York, and after her death, her name was added to the school's title and in the identification of these knowledge. This change acknowledges Bartenieff's great contribution, the one who developed a range of studies commonly known as Bartenieff's Fundamentals. So, in this work, I use the term Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals or LMA/BF to point out the mentioned material.

Taking into account the extreme relevance of this knowledge, Degree courses in Dance have assigned, entirely or partially, several course subjects in order to effectively address this matter. The reasons are quite diverse and intertwined. I will name some of them here. As a dancer, to know the possibilities of the movement as a whole; to be fully aware of your movement preferences within this whole; to have a clearer language when talking about the movement; to have tools to improve your performance; and, last, but not least, to increase the experience of the body, as well as to acquire new postures, new feelings and, perhaps, new ways of thinking. As a teacher, I highlight the possibility of being more aware of your movement choices when teaching. I also highlight the ability



to communicate with the student through a richer vocabulary; to know how to teach in other ways, with other tips and by other means for a more efficient movement; teach the student to communicate with a clear language, besides to be able to reproduce it; and, also, to be able to see the student's movement preferences (or movement propensity) to modify or expand the range of their body movement. As a choreographer or director, in addition to the aforementioned, the LMA/BF System helps to fine-tune the perception and communication of ideas. It is worth remembering that, if dancing is the expression of the body, studying the non-verbal language of the body is extremely valuable. This knowledge, therefore, has been dealt with directly in the disciplines of Movement Analysis I and Movement Analysis II, in the Dance Degree curriculum, and in the Body Movement Studies discipline, of the Postgraduate Program in Performing Arts, both from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS).

In a rather undeeptened perspective, we can assure that the LMA/BF System is a system that consists of observation, analysis and description of human movement in general or meticulously. It involves four interconnected categories, which are: Body, Space, Form and Effort⁴. The Great Four Themes, however, do not fall into any of these categories, but rather cross the system as a philosophy.

Great Themes

The Four Great Themes of the LMA/BF System are Inner-Outer, Mobility-Stability, Function-Expression and Exertion-Recuperation⁵. They are composed of opposite words, as if looking for the antonym of a word in a dictionary. Peggy Hackney, Bartenieff's student, names it as polarity and points out that "[...] much of the schooling we receive is based on seeing issues as if there were only two choices for resolution. We are encouraged to 'take sides' and learn to support our position"(Hackney, 2008, p. 79/204).⁶ This speaks of the dichotomies so prevalent in our culture as theory-practice, right-wrong, left-right, hereditary-cultural, truth-lie, or even concrete-abstract. In the LMA/BF system, we are certainly invited to integrate these concepts.

The word integration or connectivity will be key in these concepts related to movement's themes and, therefore, it is represented by a Moebius tape or band. Moebius' tape or band was created in 1858 by the German mathematician and astronomer of the

⁴ The four categories of the system are usually written with capital letters. It is also worth remembering that the Effort category has several translations, among them, the term Expressivity is also widely used.

⁵ Some people use similar terms like Internal or Interior and External or Exterior, Lability and Stability, Exaurition and Recovery, Function and Expressiveness.

⁶ Original: "[...] muito da educação escolar que nós recebemos está baseada em ver como se existissem apenas duas escolhas para resolvê-los. Nós somos encorajados a 'tomar partidos' e aprender a sustentar nossa opinião" (Hackney, 2008, p. 79).

same name. This ribbon is twisted into a link and its most common representation is the infinity symbol. This is due to the fact that if you go through it on the external border, when completing the lap, you would be on the internal border. Moreover, if you start walking in it from the inside out, soon enough you would be walking in it from the outside in and vice versa.



Figure 2 - Moebius band

Caption: a multicolored ribbon with a ripple in its center in order to represent the mathematical symbol for infinity (a lying eight). Source: Patricia Boeira's registration - 2020/1 semester.


Hackney points out that it is acceptable to use the terms, regardless of being the Great Themes or even others, in their own oppositions. Acknowledging his argument, in a way, encourages me not to be so reticent when using theory or practice, as the notions of both integration and connectivity even being key elements, they do not prevent us from using the terms in their oppositions.

Polarities are always with us and polar opposites serve us in a very useful way when it comes to the differentiation process. At a stage when we need to make distinctions in order to grow and progress, it is useful to have clear definitions of opposites to guide us and give form to our lives (Hackney, 2008, p. 79/205).⁷

Therefore the author stresses out the terms in order to clarify the main differences. Also, thinking of them beyond these rigid definitions allows us to advance around a more complex way of thinking. Thus, differentiation is as interesting as integration.

Another important point about the Great Four Themes is that in the material, written

⁷ Polaridades estão sempre conosco e os opostos polares nos servem de maneira bastante útil no processo de diferenciação. Num estágio no qual nós precisamos fazer distinções para crescer e progredir, é útil ter definições claras de opostos para nos guiarmos e darmos formas a nossas vidas (Hackney, 2008, p. 79).



by Laban himself, they do not appear so explicitly, but rather diluted within his texts in several passages. This is because Inner-Outer, Mobility-Stability, Function-Expression and Exertion-Recuperation must be freely associated by each subject, according to their situation, their context in each moment and phase of their life. Hackney (2008) will highlight that the integration of concepts is more than the sum of its two parts, as it involves the experience and wisdom of the moment. The relation with the Themes is always in displacement, just like the movement of the Moebius band.

Inner- Outer

I started off by looking for some passages in Laban's own work that could outline connections with the theme itself. It is possible to observe how the Interior-Exterior or Internal-External polarity crosses over several passages of his writings.

The value of a characterization through dancelike mime movements lies in avoidance of the simple imitation of external movement peculiarities. Such imitation does not penetrate to the hidden recesses of a man's *inner* effort. We need an authentic symbol of *inner* vision to effect contact with the audience, and this contact can be achieved only if we have learned to think in terms of movement. The central problem of theater is to learn how to use this thinking for the purpose of the mastery of movement (Laban, 1978, p. 46/20, our emphasis added).⁸

Laban noted that people, even when doing the same activity, do it in different ways. When observing workers in factories that performed the same function and the same gesture, he noticed the diversity of ways to do it. From that, he developed the category of Effort or Expressivity that deals with how we move. He argued that the actor-dancer should know the possibilities of moving and training them to have a more consistent performance, that is, to have mastery of the movement. Thus, the previous quote can be related to the category of Effort, which is the internal impulse that moves us to exercise a movement that is visible from the outside. As stated earlier, these relations are diverse throughout his writings. In the quote below, Laban relates the external space to the inner effort, which he refers to as dynamic stresses.

The study of movement deals with the spatial order of the paths which the limbs made in the kinesphere, and also with the connection between outer movement

⁸ Original: O valor de uma caracterização por intermédio de movimentos de mímica semelhantes à dança reside no evitar-se a simples imitação das peculiaridades dos movimentos *externos*, pois uma imitação desse teor não penetra nos mais remotos recantos do esforço *interior* do homem. Temos necessidade de um símbolo autêntico da visão *interna* que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento. O problema fundamental do teatro é aprender a usar esse tipo de pensamento com o propósito de atingir o domínio do movimento (Laban, 1978, p. 46, ênfase nossa).

and the mover's inner attitude. This attitude is not only shown in the choice of a certain path or the employment of a certain limb, but is also the choice characterized by the choice of dynamic stresses. (Laban, 1966, p. 27).⁹

Ciane Fernandes (2002, p. 247) refers to this theme mentioning the relation in motion “[...] between the internal universe of the individual (body, sensations, images, experiences, etc.) and the external (space, environment, other people, objects, socio-political events, etc.), in reciprocal influence, alteration and redefinition”. In a way, we see here the breadth of the relations possibilities.

In the classroom, there were many relations established with Inner-Outer, like the practice that happened at the beginning of the class: lying on the floor and feeling your own body. At that time, several relations with breathing were established:

OUTER air entering the INNER lung.

Breathing ... inhalation/exhalation ... continuous flow of breath ... in/out.

Breathing ... Internal - external movement of air.

Exchange of air from internal to external space and from external to internal.

Music is a sonority that is usually present in dance classes. Concerning the work I do in these subjects, they are more like siders, a soundtrack that may or may not establish a favorable climate for body practice. We often started our practice in the lying position, as previously stated, usually with our eyes closed, in order to feel ourselves. In bringing attention to the inner body, the outer one was prevalent:


INNER... perception of the body ... OUTER... voice ... music ...

External voice, music and/or sounds.

Dialogue music and internal space.

Looking at the above records, I came to realize that the term internal space is brought up by students, as in the third record, to talk about themselves and their bodies.

⁹ Original: *O estudo do movimento lida com a ordem espacial dos caminhos que os membros fizeram na cinesfera, e também com a conexão entre o movimento externo e a atitude interna do movente. Essa atitude não se manifesta apenas na escolha de um determinado caminho ou emprego de determinado membro, mas também na escolha caracterizada pela escolha de tensões dinâmicas* (Laban, 1966, p. 27, tradução e ênfase nossa#).



The internal space is already a basic subdivision of the Space category, which involves both the inner space, as well as the individual space around the body (the kinesphere) and the general space (in this case, the classroom space). This relation of the Inner-Outer theme is even more explicit in the records:

The inner space always supports outer spaces (both the kinesphere and the general / global space).

Expanding the perception of the external/architecture affects me.

Allowing students to make personal bonding, sometimes subjective ones, is indeed a reasonable way to encourage them to think, to take courage to say something that perhaps is not yet clear but intuitive. There is no need to find universal truths or make a fixed bonding. The poster's records were meant to spark a brainstorming without judgment. Thus, there were relations with other aspects of the system, such as when the student relates to the focus or space of the Effort category. There were also more general relations of life.

Direct or indirect focus is always external. Perhaps no more internal focus.

Instruction / stimulus / external guidance - internal interpretation / rework - externalization of internal interpretation

Individual- society / individuality - collective

Genetics - culture

There is also a report by a student who brings their specific dance form of practice, ballroom dancing. The nexus between the subject itself and their individual dance is very important so that the university's knowledge is not disconnected from the dancers' daily life.

I have an intense relationship with the inner/outer great theme, as it is intensely intrinsic in my daily ballroom practice. It works directly with the internal issues of sensations of my own body and the body of another person, always taking into account the experience and bodily experience of both and at the same time works with the external physical environment and the people also present in the salon.

Laban does countless relations with mime during his work, which is another specific body practice close to dance.

The inner movements of feeling and thinking are mirrored in men's eyes, as well as in the expression of his faces and hands. The art of the stage developed from mime, which is the representation of inner movements by visible outer motions. (Laban, 1978, p. 145/99).¹⁰

Encouraging students to feel free to speak openly about their relation with the Grand Themes has been a practice that I have sought to develop more and more in the processes of the disciplines. Not all relations were registered, but I tried to bring here some productions from the period of 2017-2019.


Mobility-Stability

In describing the standard scale, we noticed that the simple elements of orientation, the dimensions, seem to have in themselves certain equilibrating qualities. Movements containing dimensional tension give, as mentioned above, a feeling of stability. This means that dimensions are primarily used in stabilising movement, in leading it to relative rest, to poses or pauses. Movements following space diagonals give, as also mentioned, a feeling of growing disequilibrium, or of losing balance. The balance is, so to speak, dissolved in the flow. Real mobility is, therefore, almost always produced by the diagonal qualities of inclination. Since every movement is a composite of stabilizing and mobilizing tendencies, and since neither pure stability nor pure mobility exist, it will be the deflected or mixed inclinations which are the more apt to reflect trace-forms of living matter. (Laban, 1966, p. 90).¹¹

Laban created a series of motion sequences that follow a spatial reasoning, to which he calls scales. Some of the best known scales are the dimensional scale and the diagonal scale. The dimensional scale is a sequence of movement that traverses the vertical dimension (up-down), the horizontal dimension (right-left) and the sagittal dimension (front-back). To this scale, Laban refers to the standard scale in the previous quote. The diagonal scale, on the other hand, runs through the four diagonals, the ones given by an imaginary cube around the body, in which the opposite vertices are connected, for example, the spatial point right-up-front to left-down-back.

¹⁰ Original: Os movimentos internos do sentimento e do pensamento se refletem nos olhos dos homens, bem como na expressão de seus rostos e mãos. A arte do palco originou-se na mímica, que é a representação de movimentos internos por intermédio de mudanças externas visíveis (Laban, 1978, p. 145).

¹¹ Original: Ao descrever a escala padrão, notamos que o elemento simples de orientação, as dimensões, parece ter em si certas qualidades de equilíbrio. O movimento contendo tensão dimensional dá, como mencionado acima, uma sensação de estabilidade. Isso significa que as dimensões são usadas principalmente para estabilizar o movimento, conduzindo-o ao repouso relativo, a poses ou pausas. Movimentos que seguem as diagonais espaciais dão, como mencionado também, um sentimento de desequilíbrio crescente, ou de perda de equilíbrio. O equilíbrio é, por assim dizer, dissolvido no fluxo. A mobilidade real é, portanto, quase sempre produzida pelas qualidades diagonais de uma inclinação. Visto que todo movimento é um composto de tendências estabilizadoras e mobilizadoras, e uma vez que nem a estabilidade pura nem a mobilidade pura existem, serão as inclinações defletidas ou mistas as mais aptas a refletir os traçados de matéria viva (Laban, 1966, p. 90, tradução nossa#).



As Laban mentions, the dimensional scale tends to stability, while the diagonal scale is a scale of imbalance and risk, that is, mobile. Nonetheless, none of them are completely mobile or immovable, due to the fact that both stability and mobility work together when it comes to movement. Laban relates this topic to the study of scales, but does not restrain it. That's because thinking about these opposing themes in their connections is a philosophy of life.

The personification of objects, and the belief that inorganic nature lives, have their source in the intuitive awareness of the universal and absolute presence of movement. This primitive view is an intuitive confirmation of the scientifically proved truth that what we call equilibrium is never complete stability or a standstill, but the result of two contrasting qualities of mobility. (Laban, 1966, p. 6).¹²

Inside a classroom, there were associations that the students did not connect to a specific example or concrete situation of movement. However, they spoke about this movement of the body which can take different formats:

Use a segment as a base/support (stability) so that another one moves to a more mobile state (mobility).

Take root in the ground [to release the air segments].

Also, there were associations to this topic that varied around the movements performed in body training. In this case, there was a certain specificity in the example, such as:

In [in the exercise] the thigh fold, the side that moves needs to be released by the stability of the opposite side, so that the knee does not fall.

Pirouette: mobile turn and fixed core [center].

Some connections were made with everyday movements, such as walking or a work movement by a student who works in another profession. Also, there was an interesting correlation with the circus.

Effort to walk while the center of gravity is stopped ... bending the foot on the ground, bending the leg, rooting the strength to move forward with the body.

¹² Original: A personificação dos objetos, e a crença de vida na natureza inorgânica, têm sua origem na consciência intuitiva da presença universal e absoluta do movimento. Essa visão primitiva é uma confirmação intuitiva da verdade cientificamente comprovada de que o que chamamos de equilíbrio nunca é uma estabilidade completa ou uma paralisação, mas o resultado de duas qualidades contrastantes de mobilidade (Laban, 1966, p. 6, tradução nossa#).

Daily function of the dentist in the movements. Stability [of the body] and mobility [upper limbs].

Tightrope walker on a tightrope.

The idea that even when standing in a standing position you are not really standing is a notion that has already been debated in various fields of knowledge of the body today. This idea, back in Laban's time, was still very little debated in the Euro-American context. Bartenieff tells us more about this notion.

Many anatomists and movement professionals still define 'upright posture' as a static mechanism. Laban defined it as dynamic. The static image is one of piling a series of bricks on top of each other along a vertical axis while being supported by lateral and sagittal forces in a fixed scaffold-like balance. The dynamic image is described by Laban as an ongoing, cohesive, three-dimensional process that creates and recreates a series of relationships of up / down, right / left, front / back . In fact, the whole body slightly sways while 'standing still', in a figure-of-eight distribution of weight (center, front, right side, back, center, front, left side, back, center) in continuous subtle fluctuation between stability and mobility to keep the balance. (Bartenieff, 1999, P. 21).¹³

In the classroom, a student records this idea and says that:

Even motionless (stable) there are movements at some level and amplitude (mobile).

Mobility and stability is a relatively good topic for linking it to the movement of the body. A challenge would then be to expand that notion beyond that context. In what life situation do I work mobile and immobile? At this moment I stabilize my schedule, and choose a shift in which I dedicate myself to write this text. This stabilization, after a few moments, allows me to make the writing flow, in a mobility of words on paper. At this point in the text it is important to remember the image of the Moebius band and talk about these concepts in motion, which depend on the context of each one, which are subject to variation from person to person and stage to stage of life.

¹³ Original: Muitos anatomistas e profissionais do movimento ainda definem a 'postura ereta' como um mecanismo estático. Laban definiu como dinâmico. A imagem estática é a do empilhamento de uma série de tijolos, um em cima do outro ao longo de um eixo vertical, enquanto está sendo suportado por forças laterais e sagitais num balanço fixado como um andaime. A imagem dinâmica é descrita por Laban como um processo contínuo, coeso, tridimensional, que cria e recria uma série de relações de cima/ baixo, direita/ esquerda, frente/ trás. De fato, o corpo inteiro oscila levemente enquanto 'fica em pé parado', numa distribuição de peso na figura oito (centro, frente, lado direito, trás, centro, frente, lado esquerdo, trás, centro) numa contínua e sutil flutuação entre estabilidade e mobilidade para sustentar o equilíbrio (Bartenieff, 1999, p. 13).

Function-Expression

It would be all to the good of some stage artists, and advantageous to a large number of the public were they to recognize that effective *expression* and *restraint of movement* is an art that can be mastered only by those who have learned how to give free rein to their movements. (Laban, 1978, p. 147/100-101, our emphasis added).¹⁴

The above quote is taken from the book *The Mastery of Movement*, a publication launched in 1950 in England, eight years before Laban's death, and therefore reflects the studies developed during his life. Laban defended, just like the name of this book, the mastery of movements for the actor-dancer and this mastery would occur, in part, by knowing and practicing the "[...] elements of the movement" (Laban, 1978, p. 151/103). He argued that the most intuitive actor was erratic in his performance, with good and bad days. The trained actor had more tools for a consistent performance. Function and expression, therefore, go together in the actor-dancer's work.

The idea of function here is closely related to the bodily aspects of the Body category, that is, the physical structure, the body mechanics, the physiology, the parts of the body acting alone or together - their interrelations. When we talk about body expression, we have a proximity to the category of Effort, which is the category of how it moves and commonly defined by Laban as the internal impulse for external movement. He says that "[...] the shapes and rhythms which are formed by basic effort actions [...], give information about a person's relation to his inner and outer world" (Laban, 1978, p. 168)¹⁵. He also says that "[...] his mental attitude and inner participations are reflected in his deliberate bodily actions as well as in the accompanying shadow movements [not deliberate]" (Laban, 1978, p. 168)¹⁶. In a simplified way we are talking about *how* we move, whether it is lightly, firmly, slowly or suddenly, with a direct or flexible focus and with free or contained flow.

This correlation with expressive factors or the Effort category was directly displayed in records produced by the students during the course, as in the following examples, in which there is a clear link between the expressive factors with the musculature, the physiology of breathing or even the bone mechanics of a body part.

¹⁴ Original: Seria altamente benéfico para alguns artistas de teatro, além de vantajoso para largas camadas de público, que todos eles reconhecessem o fato de que a *expressividade eficiente* e o *controle de movimentos* é uma arte que pode ser dominada apenas pelos indivíduos que aprenderam o modo de dar livre curso de expressão aos seus movimentos (Laban, 1978, p. 147, ênfase nossa).

¹⁵ Original: "[...] as formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço [...], informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo" (Laban, 1978)

¹⁶ Original: "[...] sua atitude mental e suas participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas bem como os movimentos de sombra [não deliberados] que acompanham os primeiros" (Laban, 1978, p. 168, inserção nossa)

Muscle tension to represent the strong.

Inspiration helps us to give a feeling of lightness in the movement.

Inhale - light, exhale - strength.

By moving the pelvis down, we can express the strong weight more easily.

There were relations more linked to dance modalities or to the theater, which is the art-sister of dance. These relations were more generic, therefore, they did not directly point out a body action and an expressive element of the specific movement, but they indicated a possibility:

Theater exhaustion technique (function) to achieve an expressive state of the body (expression).

In ballet, maintaining form (function), while expressing yourself while making the movement.


The following connection can be associated with non-verbal communication, that is, the body giving different information to the environment:

Arched or curved or long [vertebral] column function: different attitudes towards the world.

This idea of the *meaning of the movement* is explored by Laban (1978) in a chapter of the same name in the book *The mastery of movement*, in which he explores the bodily attitudes of scattering and gathering. The first, flowing from the center outwards, while the other comes from the space that surrounds the body towards its center. It should be noted, however, that Laban points to a more dynamic movement, while the record suggests a more fixed position or pose. In this chapter, Laban associates the movement of scattering with the idea of repulsion and, gathering, with possessing or grabbing.

And finally, there is an association of the function-expression theme with the notion of image of the system, which is similar to other somatic education techniques, such as Ideokinesis, Alexander Technique or Feldenkrais. Regarding this, the image is a product of the imagination or evokes a certain thing in place of another, because it has a certain similarity and allows a comparison, just like a metaphor.

[...] the use of images is a methodological resource to make the movement alive and interesting. It serves to awaken a greater awareness of the body surface or its parts, to direct attention to changes in the internal volume of the body at



all times, as well as to awaken specific qualities in movement. Once I have an identification with the thought or suggested image [...], I can become the image and it can transform my movement. This involvement with the image helps to create an aesthetic and kinesthetic experience (Valle, 2020, p. 91).¹⁷

Thus, the fact that we visualize our bodies as noodles in a pot of boiling water may remind us of movements of free flow and indirect focus. The record that embraced this idea of image states:

When I turn an image that is inside my body [function] into an externalized movement [expression]

Therefore, there are numerous ways for connections with each theme. As a teacher, I try to challenge students to ponder over an aspect of the body and a specific quality of effort, since we are studying body movement. However, ideas that expand possible connections are welcome to widen the range of thinking in terms of movement, especially, but not only of the body, and of our life.

Exertion (or Exaurition) - Recuperation

A movement makes sense only if it progresses organically and this means that phases which follow each other in a natural succession must be chosen (Laban, 1966, p. 4).

The idea of natural or even organic¹⁸ in the quote above can be related to the notion of Spatial Harmony of the scales - logical sequences of movements in the imaginary polyhedra around the body -, which Laban developed throughout his work. In the scales, there is always an investment, an effort or an exertion to later recover in a different spatial point. The progression of movements will be built looking for a missing dimension or an opposite tension, and it is this idea of natural and organic (or harmonic balance) that Laban associates with recovery in this Great Theme of exertion-recuperation.

Not only can scales be associated with such polarity. In our life, we are in constant exertion and recuperation movement, like when we're sleeping after an intense awaken

¹⁷ Original: [...] o uso de imagens é um recurso metodológico para tornar o movimento vivo e interessante. Ela serve para despertar uma consciência maior da superfície do corpo ou de suas partes, direcionar a atenção nas mudanças do volume interno do corpo a todo o momento, assim como despertar qualidades específicas no movimento. Uma vez que eu tenho uma identificação com a imagem pensada ou sugerida [...], eu posso me tornar a imagem e isso transformar meu movimento. Esse envolvimento com a imagem ajuda a criar uma experiência estética e cinestésica (Valle, 2020, p. 91).

¹⁸ The notion of natural and organic is widely explored by dancers in the early 20th century. Because this notion is a cultural and historical construction, the text updates this idea by relating it to the theme itself developed.

day, inhaling and exhaling, the rhythm of the seasons, day and night, among others. This alternation is part of the nature of the body and the world.

While the effort or exertion theme refers to a certain expenditure of energy, the term recuperation suggests rest or recovery. However, rest is not always the absence of activity, but a tendency to recover from doing something in a complementary or different, even opposite movement. Fernandes points us towards the following situation to address this issue:

[...] working on a computer, there is an excess of homologous activity (moving the upper part of the body and the bottom rests), with an emphasis on the movements of the eyes, hands and forearms, with a tendency to condensed Visual Impulse (focus direct, contained flow, accelerated time), in the Sagittal Dimension and, secondarily, the Horizontal (Octahedron). [...] The indicated after that day would be, for example, a quiet walk in an open place, stimulating indirect focus, free flow and slowed down time, the mobilization of the Weight Center and the lower part of the body, and the Contralateral Organization (Fernandes, 2002, p. 248).

During our classes, we often used improvisation as a way of experimenting with the possibilities of movement mapped out by Laban and his collaborators. As a procedure, to enjoy improvisation more, this theme was used and mentioned in the records:

Improvise with the whole body and recover with a part of the body.

Pauses used during movements, giving the necessary recuperation to re-use the effort. Displacements between factors to adapt to dance and what is proposed.

repetition to recover, after effort in an improvisation.

The effort can lead to rest , playing time variation.

The possibility of playing with expressive factors appears in the above mention when mentioning the time variation between fast and slow, and is also described in the following report:

When thinking about my sequence of movements, I think about the theme that best relates would be Exertion/ Recuperation. Because it is a predominantly fast / direct / strong sequence, that is, movements that require more effort, on the other hand, there are moments of recovery with more slowed and restrained movements.

Another recording that addressed the Effort factors, but mixed with the idea of




image as an exercise of imagination:

The stamp [the body] in a strong movement, when returning slower, recovering the effort made.

When putting thread on the needle, direct focus is used, it recuperates with indirect focus.

There were records that pointed to the question of studying the muscles of the human body to think about exertion and recuperation. The first can be associated with the traditional shaking of the limbs or the whole body after a demanding exercise in dance. In the second example, it is interesting to note the overlap of the two polarities.

Stress (muscle tension); recuperation (relaxation).

Concentric contraction (exertion); eccentric contraction (recuperation).

Finally, as mentioned in the previous polarity, in the classroom there is a demand to speak about the movement theme more concretely in relation to dance doing , but other associations are welcome, among which I highlight the following:

The exertion/recuperation theme comes up a lot in my 'bio' movement. The sequence consists of moments of suspension and fall, exertion and relaxation. I created the movement based on how I believe that life flows, between ups and downs, moments of agitation and calmness just like the sea. This is reflected in the suspension movements followed by a fall. The balance that precedes the imbalance. The flapping of the arm waves that precede the small movement of the fingers.

Conclusion

My research in the field of dance-education mostly relates to the everyday themes that I have experienced myself as a teacher or witnessing through experiences of my students or colleagues. In this text, I have tried to express fragments of these experiences. I started from a need that was established due to the pandemic situation, pondering again over my own performance and analyzing the records that I keep from it. This extended period at home allowed this self-evaluative and reflective look, in addition to the opportunity to share this experience with peers. The writing exercise is an exercise of learning, organizing material, studying and searching for lines that corroborate or contradict our thoughts. This impels me to move to another place, which is an ongoing appropriation of knowledge.

Thus, this text seeks to expose the Four Great Themes of the LMA / BF System, which are a trigger for thinking about the body and life movement. It involves a certain way of philosophizing and thinking that it is also an exercise. It involves a flexibility of thought that can be used in other aspects of life: can I put myself in another place? Can I respect a different way of moving and thinking than mine? Is it possible to perceive my own challenges to face?

The records analysis produced by students over the years provides greater clarity of the types of records made, provides a way of reflecting on students' learning and, from then on, a tool to invent other ways of approaching a specific topic. This enriches my own repertoire of possibilities, which in turn feeds back into my classroom. With this text, I hope to be able to contribute with other scholars of the subject in this exercise of thinking.



References

BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do Corpo. Tradução de Demian Reis. **Caderno do GIPE**, Salvador, UFBA/PPGAC, n. 7, p. 8-14, nov. 1999. [original in English, Body Movement:coping with the environment, 1980]

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.). **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1992.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

HACKNEY, Peggy. Fazendo conexões: interação. **Caderno do GIPE**, Salvador, UFBA/PPGAC, n. 18, p. 72-100, abr. 2008. Disponível em: http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf. Access on: Jun 06 2020. [original in English, Making Connections, 2002]

LABAN, Rudolf. **The language of Movement**: a guidebook to choreutic. Boston: Macdonald and Evans Ltd., 1966.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978. [original in English, 3th edition, 1971]

VALLE, Flavia Pilla do. **Curso Dança Criativa**. São Leopoldo: Plataforma UNIGRA, Centro de Formação em Ciências do Esporte, 2020. Disponível em: <https://unigra.com.br/cursos>. Access on: Oct 13 2020.



How to quote this article


VALLE, Flávia. Relações integradas: os quatro grandes temas do Sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF). In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/ Faísca Design Jr., 2020. Cap. 6. p. 472-490.



ARTS OF THE BODY, ARTS OF THE SCENE: Exercises to access a state of research and life

Luciana Paludo¹

¹ Ballerina and choreographer, she is a professor at the B.A. in Dance studies and at the Post-Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. PHD in Education (FACED / Universidade Federal do Rio Grande do Sul), M.A. in Visual Arts (IA / Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Language and Communication Specialist (UNICRUZ); B.A. in Dance Studies (PUC / PR / FAP-UNESPAR). Founder and director of the Mimese dance group, since 2002. Luciana develops research in choreographic composition and dance authorship. She seeks to weave bondings with the community, for example, with the project called Projeto Degustação de Movimentos com o Mimese, which is supported by the Department of Cultural Diffusion at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. In addition to her solo work, she also collaborates as a dancer and dance creator with companies and artists in the contemporary scene.



This text seeks to question some methodological readjustments and strategies used to continue research in performing arts in 2020, during the Covid-19 pandemic. I also bring to light some experiences in classes taught in undergraduate dance, in the Performing Arts Degree course, as well as in extension activities. I enlighten some aspects of the work done remotely through digital platforms. Throughout the writing, I highlight some terminologies that I usually use in order to trigger movements in the research of my students - in the text they will appear in *Italic* format. They are terms that emerge from the Authorial Language Research in Dance, which I have been carrying out since 2016. In this research, metaphors and analogies with trivial situations in life are resources that help communication between participants and later dissemination to other people. As a guiding strategy, I realize that they trigger actions, texts and new ideas. In a time when we were physically distant, in work and remote education, these metaphors and the association with trivial and functional facts of everyday life were essential to trigger new movements in research. Here, too, the body overflows, in writing: words are exercises, as they have the power to come out of their virtual ones and to update themselves, in every body that can taste them. I realized in that time, with more vigor, that the same exercises that prepare a body for the scene function to stimulate, prepare and make our bodies strong for life in general, especially in this period. It was a process permeated by many exchanges of ideas, brainstormings and designs for possible futures. In each orientation and class given, the words were full of metaphors, of cooperation. Also, the promotion of a collaborative environment, through remote communication devices, was perhaps the main strategy in order to help my students to develop new meanings for their research. It was through this bias that it was possible to build new channels of communication and writing.

Suddenly, the house

Sometimes the house grows, extends. In order to inhabit it, greater elasticity and reverie are needed, a less drawn reverie²(Bachelard, 2000, p. 66).

The same movement that prepares a body for the scene, prepares the body for life, for living. Under that statement, as if it were a background state, or a mantra, I moved throughout the year 2020; the transits took place, basically, in my house. I moved along with this way of thinking so that the body would not forget its movements and the knowledge that comes from dancing; this knowledge also gained a utilitarian status. So, I started instigating many other people so that they could perceive their spaces, their

² Original: Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade e devaneio, um devaneio menos desenhado

bodies, their movements; the relationship of their bodies with their homes, with the city and with health care: the perception of their smells, tastes; the sharpness of touch and proprioception. Positively, the ability to keep up with their sensibilities, in a broader way. I had the privilege of being able to work with all of this from my own home - and the privilege of having a home to live in and a stable job; to be able to work with what I prepared my whole life for.

The house is a body of images that [...] give illusions of stability. [...] The house is imagined as a vertical being [...]. It is one of the appeals to our awareness of verticality. The verticality is provided by the polarity of the basement and the attic. The marks of this polarity are so deep that, in a way, they open two very different axes for a phenomenology of the imagination (Bachelard, 2000, p. 36)³.


In these images, given by the abundance of words by Bachelard, I continue to reflect alongside the author, when he takes us to see the metaphor between the ceiling and the basement of the house, with regards to a symbology of the body: between the ceiling and the basement there is a small chasm of what we call rationality and irrationality. Then, I will come back to those questions, pondering about a survival instinct that has been sharpened this year. I feel that we have moved from the basements to the roofs of our houses so that we could stay alive.

Let us now return to the quote I used to open up this session: it took more elasticity to inhabit the house, so intensely, in 2020. It took a certain state of reverie to inhabit and reinvent it. Yes, when working with art, when orienting people who research art in a postgraduate program in scenic arts and in a dance degree, it is necessary to constantly calibrate the imagination and give some legs to the reverie.

I think, dance, write, think, clean, write, dance, read. I now think of the activity that I also exercise, as an artist, which impels me to compose and dance my own choreographic works. I think of this dancing body and, often, I think of it as an image, outside myself. I see it as in a flight - an image of a drone; it is a body mediated by images that I have been ceaselessly producing to follow my craft. I think of the elasticity that this body had to invent in order to operate this year, since the notions of body, art and health hitherto constituted were drastically reframed. I think of the knowledge in the basement of the body and watch my house. I write. I dance. I clean the house. I clean everything with sanitiser. I meet people through digital devices. One more zoom call⁴! I dance, I teach, I clean the house; clean my body, use hand sanitiser, a big amount of sanitiser. Soap.

³ Original: A casa é um corpo de imagens que dão [...] ilusões de estabilidade. [...] A casa é imaginada como um ser vertical [...]. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação (Bachelard, 2000, p. 36)

⁴ One of the video calling devices, which I used a lot in 2020.



Masks - my breath cut in half, but it is necessary. If you go out on the street, you don't have a whole face anymore; however, how good it is that I have eyes and that the ability to touch has been sharpened. Treadmill, bike; an ergometric house.

Reverie starts to accompany domestic activities; everything is mixed. Information from different parts of the planet, from the aerosols that make up the new virus - how much new image. The symptoms that affect people. Clean again. *We must talk about the daydreams that accompany domestic activities* (Bachelard, 2000, p. 79). Throughout that time I started having a certain level of intimacy with each room and object; many things are reminiscent of the past - photographs, some house decorations; books ... All of them, when exposed, keep a lot of dust. When cleaning, I update memories and preserve life, as I believe I am leaving the house without the new virus. Our contemporary plague. *What actively guards the house, what in the house unites the nearest past and the closest future, what keeps it safe from being, is domestic activity* (idem, p. 79, 80). Bachelard will bring us the idea of *mechanical gesture* (p. 80); I mean in another sense, the utilitarian, the trivial gesture. I have always established the relationship between these gestures - in the development of my research questions and especially in the dissemination of it, it is one of the relationships I make to deal, in the same class, with people who are from art and people who are not from art. Many analogies and metaphors are used to weave these relationships: I tell people that they are layers of look, of intention, of thought that can change the status of a gesture, of a movement. Returning to Bachelard, he writes a key question: *However, how can we give domestic work a creative activity?* (idem, p. 80). Then, he arranges with words this whole thought relationship; condenses the idea that moves me in research, with the following excerpt:

The moment we add a flash of conscience to the mechanical gesture, the moment we do phenomenology rubbing an old piece of furniture, we feel new impressions being born, under the tender domestic habit. Consciousness rejuvenates everything. It gives the most familiar acts a starting value. It dominates memory. How wonderful it is to be the author of the mechanical act again! So, when a poet rubs a piece of furniture [...] when with a woolen cloth, which warms everything he touches, a little aromatic wax is applied to his table, he creates a new object, increases the human dignity of an object, it integrates the object in the human house statute (Bachelard, 2000, p. 80).⁵

Here a correlation with movement can be found, any movement, when I give it

⁵ Original: No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal! Assim, quando um poeta esfrega um móvel [...] quando com um paninho de lã, que aquece tudo que toca, passa um pouco de cera aromática em sua mesa, ele cria um novo objeto, aumenta a dignidade humana de um objeto, integra o objeto no estatuto da casa humana (Bachelard, 2000, p. 80).

enough attention to: if I take attention to my arms' movement, or the activity of my spine, at that moment, that part gains my attention. Then, I notice it carefully; with that, I can take care of the movements. If I have a slight notion of my skeleton, in image, I can further sharpen the perception and function of the part I am moving. There begins the magic of exploration in all the ways that that part can acquire - the composition! Then, the functions begin to transition, according to the intentions that I will attribute to each gesture. It is like this in life, it is like this in the perception work that I propose with dance. It is for this reasoning of thought that I conduct the classes and, in this text, I write about it - also to propose, from these words, the exercise to generate movement in the body. This intense time of transits and displacements within my house has impelled me to elaborate more words on this perception of the mechanical, or utilitarian, gestures; trivial. It is as if, with these actions, I could optimize a time to exist and celebrate life, saying: *I just didn't die*⁶. I invite you to this idea, because that statement means a brief attention to the instant, to the *now*.


Spatio-temporal resizing in times of pandemic

So far I have stopped writing about the house, that shelter space, of possible confinement and protection. I write from an apartment located in the Historic Center of Porto Alegre; from my window I see many people who live on the street and have no home to shelter or to confine and protect. How do they survive? This question is always with me, in another layer of perception, while I write, read, dance, clean; sometimes I forget it too. And here I have no legs to answer it; however, I could not fail to mention the worsening of this situation, the increase of homeless people, during the pandemic, in the city where I live.

In an underlying way, I also want this text to be a brief record of this panorama of the year 2020, the year in which the planet earth was affected by the new coronavirus (SARS-CoV-2) [when I thought I could write like that, in such a broad way ? I am still amazed to write the planet earth]⁷. What is known and told about this virus is that it was identified in Wuham, China, at the end of 2019, so the disease was named Covid-19. You don't have to be a healthcare professional to write the information in this paragraph; since the month of March, the beginning of the pandemic here in Brazil, we started to learn about the subject in all possible ways, to start to understand what was to come. I will write this text between mid-October and mid-December 2020. What happens is

⁶ Phrase of the same name that I composed in 2005.

⁷ From this stage of the text, I invite people to know the "whisper of thought", a concept that I developed in my doctoral thesis, using [brackets], to bring trivial comments, doubts and even what I do not authorize myself to say out loud. The writing will then be permeated by some [whispers of thought], always in letter nº 10.



that, from March to December of that year, the planet suffered many losses due to the Covid Pandemic. Millions of people. In Brazil alone, the number has already exceeded 189,000 (one hundred and eighty-nine thousand) deaths [in those months of writing, every time I came to review the article, there was a sad moment; the last review I did was on 12/24/2020]. We are the second country in the world with the highest death rate, only behind the United States of America (USA).

The context does not seem to be very favorable to talk about research in Performing Arts, does it? However, at some time very soon I will bring the methodological readjustments and the strategies used to continue the research in Performing Arts here in this text, which I guide in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC / UFRGS), during the year 2020. As I mentioned right at the beginning, I will also bring comments on classes taught in the undergraduate course in Dance and on a Topic taught at PPGAC.

The methodological readjustments and the strategies used in this period of ERE (Emergency Remote Education) were engendered during the orientation meetings with my students, through digital platforms - they were the first activities that I resumed, after the suspension of the face-to-face activities. UFRGS⁸ offers several alternatives for communication and for digital repository; my institutional choice was the Virtual Classroom (SAV) and Moodle. Initially I thought of adopting only these institutional communication channels, but, in this remote way of operating, all communication channels became devices so that I could get close to the people involved in the activities that I conducted. I used everything from private chats on social networks (Facebook Messenger and Instagram Direct), to individual or group messages on WhatsApp. We also continue communications via email from SAV and Moodle. We started by using several platforms that allow video calls; Facebook was also used in order to organize private groups in all the activities I was ahead of. As a matter of fact, it is astonishing to remember the number of communication channels I managed this year alone. This was indeed crucial in order to try to reach all students. Some, however, were unable to carry on with their activities, either because of internet access or lack of equipment, or due to being unable to provide a favorable environment in their homes, conducive to activities; or, even, due to the psychological difficulty to keep up with the demands of meetings and studies carried out in this way. This emergency mode required us and requires energies never exercised before - starting with the vocabularies and the operationalities of all those devices mentioned in this long paragraph.

I have already mentioned at the introduction that many of the approaching strategies

⁸ Universidade Federal do Rio Grande do Sul

that I have developed during this Pandemic time were inspired by work with the Authorial Language Research in Dance, which I have been developing since 2016, in connection with the Mimese Extension Action of dance-thing. Moreover, the extension has been an experimentation laboratory for research, which also nourishes teaching practices; an example of this, is the project *Degustação de Movimentos com o Mímese*⁹. In this project, we invited the community to experiment and share what moves them in research: vocabularies of movements of our practices, striving for simple propositions that, through the uses, there at the meeting, can gain a status of improvisation and composition in dance. Nevertheless, these movements also contribute to a better quality of life for those who attend meetings, as they promote work on body perception, the relationship between the body and space and mobility of the spine, for example. It is from these encounters that the statement *the same movement that prepares a body for the scene, prepares the body for life, to live* has taken its toll. Before that, this idea had already been placed in other workshops given by the same group.


It was from the idea of savoring of movements that I started, still in March 2020, to perform lives (live broadcasts) through my social networks¹⁰ (*Facebook* and *Instagram*). This helped me to design vocabularies, strategies and operational knowledge of the transmission devices, which were very useful when I started the activities of the ERE, on August 19, 2020 [the semester would end on 02/12/2020]. I realize that these lives were a great training, with regard to the management and organization of ideas, for diffusion and remote sharing. That, both for Special Topic II – *Práticas de Percepção corporal, composição e direção de movimentos (PPGAC)*, to the activities that I was in charge with for the Dance degree course (one on Studies in choreographic composition, another on contemporary approaches to classical ballet). The experiences I had, of needing to speak to a wider audience, about the body work I propose, also sharpened the reflection on questions about the distribution and the relationships that we can weave between our research and people who are not in the academic space . Throughout 2020, this agenda permeated every choice, also the approaches of my speeches to my students. I feel like I'm in a big laboratory, in relation to each of these practices.

This diffusion work done by my research actions, along with the extension and in some teaching activities is something that has marked my academic advances. For example, with the project *Luciana Paludo Convida* (Azorean Dance Training and Diffusion

⁹ Access the project teaser: <https://youtu.be/LJBxgpaT81M>

The word Mimese does not have an accent, but, as many people pronounce “mimése”, for the project title we emphasize the pronunciation, with the graphic accent.

¹⁰ These lives were also available through the channels of the Department of Cultural Diffusion (DDC) at UFRGS. Since 2018, the extension project (Mimese dance-thing company) relies on DDC's partnership to carry out and disseminate its activities.



Award 2016) and the Degustation of Movements with Mímese project (already mentioned and nominated for the same award in 2019, which had wide repercussions in the city of Porto Alegre and the Metropolitan Region). In 2020, both projects started to be developed using digital platforms. And it is from this experience of resizing time, that I have found new words and other ways to continue working - and to stimulate my students and my students.


Still during the Covid-19 pandemic, as if it was not enough that this virus (SARS-CoV-2) has been affecting us so much, many countries have been experiencing and suffering for quite a few [four, five or six] years, a gradual and forceful return to ultra conservative ideas; these ideas are often anchored in moralizing actions and ideals for the constitution of their speeches and, yes, to plead for power [in the meantime we are discovering that there are many people who think like that too; who acts like that and feels contemplated with these ideas. Is very sad]. I realize that we are witnessing the exacerbation of a capitalism that has lost any trace of humanism - and here I will not dwell on the conceptualization of these strands of thought and social behavior. During the writing of this text there were also elections for the presidency of the United States of America and municipal elections, here in Brazil. With the non-re-election of Donald Trump, I can say, still timidly, that there is another scenario being outlined, which points to more encouraging perspectives, in terms of valuing science and dialogue. As for the election in the city where I live, I cannot say that the prospects are so encouraging.

To put it a bit more into context, in 2018 I started teaching activities at PPGAC / UFRGGS; it was the year of the last presidential elections in Brazil. Two years earlier, there was an impeachment process, which removed the then President of the Republic Dilma Rousseff, halfway through her term. The process was a severe blow to our fragile democracy. Since that fateful year, we have been experiencing and suffering attempts to delegitimize education, the arts, culture, public service and free public education. This information is only to help minimally compose a panorama of perceptions about the time I am in. Yes, research in the arts continues, and today as a researcher it is impossible not to think about these circumstances in order to expose and work on research strategies - and the motivation to continue researching.

Guide research and propose movements

When I am in the position of advisor, I encourage my advisor to find the poetics of research; the act of searching; the act of writing and the function [in the sense of usefulness, even] of this research for other people. It is from this last point that we outline the text of the Justification. Affected to logbooks and field diaries, I ask them to scratch and scribble, make conceptual maps; word games. Let them carry out their readings, always returning to the central theme and to the phrases that compile the objectives of their research; what motivated them to research. Then, from these fragments, the qualification text begins to sprout, which will result, in the case of the master's degree (at the end of two years), in a dissertation or in a descriptive memorial.

I currently hold five master's students. Three of them joined in August 2019; were with visits to their research subjects scheduled for March 2020. We had already worked hard on the objectives and justifications texts, during the first half year of their studies. In January and February we outlined a schedule that would lead them to achieve their qualifications in July 2020. Here, on March 13, our lives changed dramatically [and "drastically" is not a language resource], by the decree of suspension of activities in the UFRGS, due to the coronavirus. Such suspensions would also extend to other educational establishments, part of commerce and industry and other sectors of society. We thought it would be a temporary thing, easily circumvented, but the month of March ended, April arrived and the decree suspending activities was being extended, one after the other. We started to see chaos in countries like Spain and Italy, because of the contamination of people with the virus - the situation in Brazil was still under control and a large part of the population did not understand that those security measures [of social isolation] were necessary [even today, after the chaos ensued, many people still do not understand; there is a name for them, the negationists]. In December 2020 we are already experiencing what people are agreeing on as the second wave of contamination. It is a real social chaos, even without a certified vaccine in the country, so that the Brazilian population can have access. But, there are tests being carried out, as in many countries. When I started writing this article, laboratories from different parts of the planet were already carrying out the testing phases. In this race for the vaccine we witnessed, it was possible to witness a backward phenomenon: as science advances, so do the negationist discourses in relation to the vaccine. And it is in this drastic divergence of discursive lines that we are situated. At the time that I carry out the last review, on December 24, comes the information that the European Union has certified the use of a vaccine, with the start of vaccination for that month. It was exciting to read that news. [I also saw a photo of the US President-



elect being vaccinated; here in Brazil we have to see the person who holds the position of president of the republic gloating over vaccination, adding to the chorus of deniers.

Returning to the beginning of the pandemic, the first orientation meetings during this period, still in late March and early April, were not easy. The first proposal I made for my advisor was for them to revisit the objectives of their research [what do we do when it seems that the objectives of our research have lost the meaning of existing?]; we discussed one by one and redesigned their senses for the current situation. In a second moment, I proposed that they think if there were objectives that could be developed at a distance. We started a readjustment in the texts and in the way of approaching the research, starting from the elaboration of a key question: how can these objectives be accomplished at a distance? Away from the people who would be subject to research; far from the possibility of living with the groups in which observations of the respective modes of work and artistic creation would be made. Away from a group of children, with whom a choreographic process would be initiated for children and young people.

Far from the possibility of traveling to another state and conducting an interview¹¹, with the main research subject. Away from the streets, where some artistic interventions could be proposed, to finish the text. Far from coming and going in the city, to talk to people who could help produce the research data.

Far, far, far away. Many of the goals have really lost their meaning. Closed scenic spaces, schools and environments for dance and theater practices, closed; university with suspended activities and doubts about the duration of this situation. Voracious landscapes and uncertainties. It took us some time to adjust our body scheme to confinement, so that the first answers to the key question [how can goals be achieved from a distance?] Could be outlined. But that was not without sweat, without a few tears; without a few nights that became day and days that became night. In the meantime, I tried to problematize with them some more general questions of existence; moving body, health and mobility of the spine and respiratory capacity. I then proposed some exercises; it was necessary to return to the body. At each start of the meeting, it was important to know the health situation of them and their family members, friends; if they were smelling and tasting [because one of the symptoms of those who are infected with the coronavirus is the loss of sensation in smell and taste and difficulty in breathing].

Anchored in my longstanding studies of Maurice Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception, some concepts began to emerge from memories, mainly in relation to the body scheme; to the perception of the present - which is anchored in past experiences and prospects for the future. Also, some excerpts from the book *Matéria e memória de*


¹¹ No caso de uma orientanda que já realizou a qualificação e se prepara para a defesa da dissertação.

Henri Bergson (1999) started to emerge within my memories. These two references were bedside books at the time of my master's research in Visual Arts, between the years 2004 and 2006, at the Instituto de Artes da Ufrgs. At the end of the master's degree, it would take me four years to enter the doctorate, this time in Education (FACED / Ufrgs). Throughout the five years of doctoral research, these authors bashfully entered one of the thesis chapters, so that I could expose issues of space with regards to body, in the choreographic composition. Then, the precepts of perception, time and memory, which I had understood by these authors, came into place in paraphrases, in practical classes. Some direct quotes, like the concept of becoming, were incorporated into other phrases, so that I could help people to understand a little more about the relationship between past, immediate present and future - especially to observe their movements, ways of moving and (re)create. And it was because of my perception that our anchorage in the past was broken [now in 2020] that I started recalling these studies. I usually say that our affections for authors and authors are due to the shortcuts they help us to take, in terms of the operability of a thought, of an action in the world.

They and I

We were deprived of social life, of meetings; we were - and still are - impregnated by the fear of contamination, not only ours, but that we could contaminate our older family members. How to research art with all these sensations? How to talk about performing arts from cold computer screens and cell phones? The body began to lose the beacons of space and time, hitherto built; started to get confused and sad. Often, unproductive, uninspired [how to have or maintain inspiration in such a context?]. Ah, but we have a home, we have family members to count on; we're healthy - want a better reason to get inspired? [And here, decidedly, I started to resort to provoking all kinds of thoughts that could co-move].

The discussion about perceptions of time was fundamental to trigger the reflections that would make new research movements possible. I also started to develop dialogues about space; about the perception of the environment and the relationship of the body to this new space-time environment. [I remember that in my master's research, two operating concepts guided me: perceived body and prepared space]. Gradually the objectives of our research were being redesigned; we started to report to them in another way, considering the various impossibilities and distances. I think that one of the questions that helped us readjust the objectives was to understand and appreciate the artistic productions of people from dance and theater, for digital platforms. If, at the beginning of the pandemic, these attacks seemed more like a mere imitation of the thing, with the passing of the



months we realized that it was a possible way for the art to continue being produced and appreciated; existing.

It is quite interesting to follow this movement of artists and their art production, which specializes every day, during this period of the pandemic of the covid-19. This is evident in the ways in which scenic dance and theater productions have been shown on social networks. From the conceptual part of the events, in the sense of what is proposed and added there, to the lighting resources, refinement in image editions and even in the simplest proposals, when artists' bodies overflow in their movements, gestures or words. This has given us an encouragement to follow. This follow-up means believing that each of these surveys does matter; that they are necessary, due to the issues they address and are willing to put into play in the field of performing arts research. Feeling this was not an automatic process, it had to be worked on and built. I believe that having recognized the importance of each research, again, in this differentiated world context of this year of 2020 that we are living in, was what enabled each of my advisers to follow their research.

The body, the perception of time and memory


I just didn't die! This phrase is a simple organization of words that bring me to this present moment; it is part of a poem written in 2005 and published in an article (Paludo, 2007. p. 29). While writing this text, I have already given a lesson to Mimesis, I have already disinfected a box that arrived from the post office, with sanitiser spray [I am afraid of catching Covid-19 with incoming parcels]; I also know that soon I will have to teach another class, of choreographic composition, to graduate in Dance; but, before anything else, I need to create the zoom link to send it to the graduate class, for tomorrow morning class. As a matter of fact, these compartments all operate at this moment; as a notion of duties and becoming. It is impossible to perceive and narrate everything that has been occurring to all of us, at a certain existential moment; I always say that perception is a small spotlight, about some specific part of the body, about an action, about something that we can pay attention to and find a certain use for. Bergson will say that there is, between the past and the present, much more than a difference in degree: "My present is what interests me, what lives for me and, to say everything, what drives me to action" (Bergson, 1999, p. 160). I think of the present as that brief attention that places me, between past episodes and this moment when I can pronounce "I just didn't die". And I think of it as a brief moment of intention, of desire, of what I propose to accomplish, aiming for a future. Still in Bergson's writings, in *Matéria e Memória*, the author will tell us:

There is certainly an ideal, purely conceived present, indivisible limit that would separate the past from the future. But the real, concrete, lived present, the one I mean when I talk about my present perception, this necessarily occupies a duration. So where is this duration located? (Bergson, 1999, p. 161).¹²

Another poem I wrote back in 2006 became part of the soundtrack of the solo work *Um corpo bem de perto* – work that still operates here in this body. I was even on stage, at the end of 2019, at the Teatro de Arena in Porto Alegre [for 2020 there was already an agenda for a new season]. Here I call your attention to another issue that the Authorial Language Research in Dance aims to problematize: dance and the choreographic works that live in the bodies of the dancers. When approaching this subject, it is inevitable to talk about the time spent in the body, past time that matters in the present, therefore it lives and updates itself. This is the alchemy of a choreographic reassembly. This is the poem:

Torna-se perto um lugar que me está próximo
O corpo é um lugar
Inevitável
(Fr)ágil
Aglomerado de células?
Para mim é este o lugar, de estar
Ser
Pobre corpo, que tragédia
Tem um tempo: DU-RA-ÇÃO
Um ritmo: PUL-AS-ÇÃO
Uma cor: COR-AÇÃO
Tum, tum, tic tac, 7, 8...
O que ditam todos os ritmos?
Ditam o tempo
Tempo?
Per-manecer
Permanecer aqui, bem de perto, para contar... o tempo
O corpo conta o tempo,
O tempo está no corpo:

¹² Original: Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? (Bergson, 1999, p. 161).



Tum, tum, tic tac, 7, 8... (Paludo, 2007, p. 26).¹³

Perhaps I was impregnated with this notion of time in Bergson, and the precepts of perception postulated by Merleau-Ponty, when I wrote this poem. Nonetheless, I will tell you what that looks like to me, or what that poem is to me today. It is indeed the outcome of the perception of time in the body, of a body that dances and feels; that to dance you need to feel the path of the movements. A body that has the notion of the present and the past, precisely because it is attentive to what changes in movements - also in the sense of what is no longer possible to bring up. Thus, the repetitive, repetitive movements give us a sense of the time spent in the body: by the perception that we have of their differences, at the moment that we try to update them.

[...] and what I call “my present” extends both to my past and my future. About my past in the first place, because “the moment I speak is already far from me”; about my future to follow, because it is about the future that this moment is inclined, it is towards the future that I have, and if I could fix this indivisible present, this infinitesimal element of the time curve, it is the direction of the future that it would show (Bergson, 1999, p. 161)¹⁴.

The future ... What future is this that has not been at display yet? We hope for a vaccine, for a medicine that will cure us from this virus. We desperately crave for some prospect of curing and preventing this plague, so that we can imagine and hold the meetings again. The presence of the bodies in a physical way, with the possibility of feeling the body temperatures rising, during a dance class; panting breaths, exchanged there, in the same environment. All of this, today, is not yet part of a near future perspective - and

¹³ Translation: It becomes a place close to me, The body is a place.
Inevitable, Fragile, Cell clusters? For me this is the place, to be, To be.
Poor body, what a tragedy
It has a time: DU-RA-TION
A rhythm: PUL-SA-TION
One color: COLOR-ACTION
Tum, tum, tic tac, 7, 8 ...
What do all the rhythms dictate?
Dictate the time
Time?
Stay
Stay here, very close, to count ... the time
The body counts time,
Time is in the body:
Tum, tum, tic tac, 7, 8 ... (Paludo, 2007, p. 26).

¹⁴ Original: [...] e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria (Bergson, 1999, p. 161).


this destabilizes us, because it is precisely in these factors of presence, encounter and collective work that most of our theories of performing arts were built.

Immersed in this situation, I started associating the present time with the concept of *ghost member*¹⁵, described by Merleau-Ponty (2009), in the book *Fenomenologia da Percepção*. Basically, he tells us of cases of people who had their limbs amputated and continued to feel pain, itching; because the perception of the absent member was still there. We are immersed in a *ghost present* and still feel the taste of face-to-face meetings; of classes in a dance practice studio. And this is a memory with no prospect of being resumed, for now. As it does not exist now, then it is a ghost; not as a haunt, but as an absence in our bodily schemes. For this reason, the perspective of the future is also compromised, as we lose the anchorage (of what already existed in the past); the references. We will have to build other ways of being - and, little by little, we are building. We are training our bodies at this time; we are specializing in *producing presences at a distance*, in absences. So, in order *not to die*, the proposition is to return to the movements of the body, physically, symbolically and metaphorically. This builds an operative concept for me - and I work to distribute that idea, for now, here in this text. I will propose an exercise in the following.

A piece of text to savor, in action and movement

Start by paying attention to your breathing. Then try to inhale and exhale deeply, sometimes. Take time for this [10 minutes may be a good time to start this practice]. Pay attention to the subtle changes in your sensations and think about the amount of knowledge that this involves and triggers. Allow yourself to be body, moving and simply watch your breath. As you inhale and exhale, start putting other layers of awareness into the act of inhaling and exhaling: feel your weight on the base that supports your body at the moment - and you can vary that base, either experiencing a long standing inhalation and exhalation sitting on a bench, now sit on the floor [I will alternate genders]. In these three situations you will perceive the flow of the breath differently, as the viscera will be accommodated differently within the abdominal space; the ribs will have different distances, in relation to the iliac crests; the lungs will have three different spaces to expand. So, try these three variations of weight support, while inhaling and exhaling [standing, sitting on a bench, sitting on the floor]. Get a notebook to note the subtle or huge differences that you may notice in the respiratory flow, in each of these positions. Then try to speak out loud a text, or dance using a few gestures, while breathing in and out deeply. Begin to

¹⁵ In this paragraph, I will write in italics some concepts that emerged from the 2020 experience. I want to look at these half-lying spellings, as a kind of textual choreography.



understand the relationship between your inner body space and outer space - and that I learned to pay more attention to with José Gil (1997), in the book *Metamorfoses do corpo*. Feel the warm air coming out of your lungs; feel the dilation of the rib cage with each inhalation; feel the relaxation of the jaws with each exhalation.

Placed between the matter that influences him and the matter that he influences, my body is a center of action, the place where the impressions received intelligently choose their path to transform into effected movements; therefore, it effectively represents the current state of my becoming, of what, in my duration, is in the process of formation. More generally, in this continuity of becoming which is reality itself, the present moment is constituted by the almost instantaneous cut that our perception practices in the mass in the process of flowing, and this cut is precisely what we call the material world [...] (Bergson, 1999, p. 162).¹⁶

Thinking about the present from that set of sensations, given because I had paid attention to a breathing practice, for example, does not alienate me from a surrounding space; a social, political, historical, cultural space. Not whatsoever. If I think that perception operates in layers, I can go on overlapping and suspending; bringing up one or the other part - inside or outside my body. For example, the moment you pay attention to your breathing and the support base of your body [standing, sitting in a chair or sitting on the floor], the outside world, your political systems, diseases, municipal elections, all this, does not cease to exist to your perception; it just won't be the primary focus at that moment. There is a proposal for a brief suspension, so that the body can pronounce itself more effectively to your most immediate attention, so that you can minimally preserve yourself as moving, feeling and interfering [or can interfere] in your surroundings.

In the practical proposal above, in addition to the exercise itself (along the lines of the Tasting of Movements with Mimesis), there is the presentation of a theoretical point of view, a claim for this knowledge of the body in the academic space. For the area of choreographic composition, which is my area of expertise in dance, this knowledge is fundamental. If you are going to try the exercise I propose, feel like a simple task of perceiving the breath and the support base of the body, in the different ways of being can already generate material for the composition of movement cells, of body states. When I am in the role of director, be it my own movements or the movement of other people, the breathing perception exercise helps in understanding the relationship of the body with space and the time of each movement. Breathing is rhythm. Pauses, accelerations


¹⁶ Original: Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação. De maneira mais geral, nessa continuidade de devir que é a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento, e esse corte é precisamente o que chamamos de mundo material [...] (Bergson, 1999, p. 162).

and decelerations of movements alter the rhythm of breathing; it also interferes with the appearance of the body, who sees the movement being made. Therefore, they compose meanings for what is being done and seen.

Then the *perceptual layers* are being made there, on stage; but, they can also operate in everyday life, in the most trivial acts of existence: climbing a ladder, bathing alone, cooking, wiping the floor of your home. Realize how amazing this is; notice the demand and changes in your breathing in each trivial activity. And here I bring another concept that I develop in my research: the ordinary as a gift. I can then verify, inverting the order of the opening sentence, that the same movement that prepares the body for life, for living, prepares the body for the scene. I remember the final part of my poem. I just didn't die: [...] *how lucky it is now, how lucky, until the end. Until, strong, I say: I just didn't die* (Paludo, 2007, p. 29).

I say this in order to celebrate life, in these ten months of intense care not to be contaminated with the Coronavirus. I am truly glad that the knowledge of composition and body care have both helped me to come up with strategies and approaches for my teaching and guidance, in this year so different and difficult for humanity. By the time I finish this text, in mid-December 2020, the prospects for contagion have not changed much from what was presented one, two or three months ago - quite the opposite, as the three states of the South Region are with a high rate of contamination. We walk at a slow pace; we go a little bit, we go back a little. The hope is that vaccination will be made available to the entire Brazilian population - as is already being done in other countries. I'm still moving around the house. I already finished with graduation the first semester of the year 2020, in Emergency Remote Teaching mode. We already know that the second half (of 2020) will start in late January 2021 and will end in late May. In PPGAC classes and orientations we will go until Christmas. We are creating other perceptions of time, in this gap - than we were previously conditioned to.

I wonder how we will behave whenever it is possible to return to bodily shared spaces. I think we will have to do physical therapy in order to get used to being with other people. I don't know how long it will take to feel safe and comfortable to sweat together in a dance hall; so that panting breaths the rhythm of the event and the celebration of the movement. This is still part of past events. For now, I'm still very afraid of the virus. It may seem strange to talk about it, but I can't ignore that feeling and I want to record it. In a year or two, I hope to be able to write the developments of this article that, for now, I finish. And I conclude in a farewell tone of the letter, in the desire that we have health and strength to continue our research in art, our work; so that this knowledge goes beyond the academic space and so that other people realize the relevance of this to the world.



I would say that the narratives of our research, our events promoted on social media in 2020, our participation in congresses, in lives; the choreographies, performances or pieces that we created, the cleanings in the houses, in the objects, the baths of hand sanitiser [like that, all mixed together], were efforts to circumvent death and sign up. A significant part of what we produce is and will continue to be available on the Internet. At least for a while, it will be accessible for those who want to see and know a little of what co-moves us. We do share, because in this act of sharing resides a feature of not dying / not allowing oneself to die - and of possible communion. Then, the word became pure act and movement; it was transmitted by virtual universes. We move around us, in different ways, through these social media screens and remote communication devices - even though, bodily, most of the time, we are in our homes¹⁷.

Nevertheless, we need to move on a lot more. There are urgencies in the world, in addition to the coronavirus: social inequalities, structural racism, prejudice in relation to sexual orientations that are not in the box of heteronormativity; there is structural machismo and an increasing rate of violence against women. And the list is long. These factors screamed loudly and overflowed in that year when so many wounds ignited. The world is sick, but many people work to come up with some cures. Let us go on, realizing what portion we have to do at this time, from our work and research in and with art.

¹⁷ Here Hilda Hilst comes to my mind: “Where do my father's trains go? [...] You can go and even if the train moves, you don't move from yourself”. I always think of the image of that poem and I am perplexed. I see myself on the train, in the same pain, with the same joys; with the same thoughts. Moving around in the same place, before the pandemic, was a poetic possibility for me. Today is the possibility that presents itself to us.

References

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio da relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.


HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PALUDO, Luciana. **Presença e limite**: esboço de uma reflexão. In: NORA, Sigrid (Org). HÚMUS 3. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

How to quote this article

PALUDO, Luciana. Artes do corpo, artes da cena: exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 7. p. 491-509.



AUDIO DESCRIPTION FOR THEATER: The performance from a non-visuocentric perspective ¹

Letícia Schwartz

Clóvis Dias Massa²

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Clóvis D. Massa is an associate professor at Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. PhD in Theory of Literature (FALE / PUCRS). Master in Performing Arts (ECA / USP). Leader of the Theatrical Theory Research Group: History, Dramaturgy and Aesthetics of the Spectacle (CNPq).

Summary

This article reflects on the specifics of audio description for theater, based on a research developed in 2018 and 2019 with PPGAC / UFRGS, under the guidance of Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. The study takes as main reference the perspective of Holland (2009), intertwining theoretical concepts with a practical experience with the play *Inimigos na Casa de Bonecas*, directed by Camila Bauer (2018). The research defends the concept of audio description for theater to be like the theatrical event itself, a living process that comes to be in the meeting between the audio description team, the performance itself and the spectator


Keywords: Accessibility. Audio description. Spectator with visual impairment. Contemporary theater.

For the visually impaired spectator, every performance is full of non-visual stimuli that are not reduced to sound information. The perception of different spaces and atmospheres, of distance and proximity relations and even of the energy flow between actors and spectators are some examples of the fact that experience, at least in part, does not require vision. An audio description that respects and enhances the perception of the sensory elements present in the show can offer the visually impaired spectator an experience on par with that experienced by the other spectators.

Audio description is a driver of perceptions, insofar as it constitutes an additional stimulus. The experience is defined, then, by three agents: the performance, the audio description and the spectator, who come together in conviviality, in a meeting, in presence, giving rise to this impalpable materiality we call Theater.

Audio description is often compared to a bridge between an artistic work and the spectator, *between the unseen image and the image built in the mind of the listener*" (Lima; Lima; Vieira, *apud* Mayer; Pinto, 2017, p. 29-30). *The audio description-writer* is often referred to as someone who *has a vocation for acting as a bridge*. Is it true? Is the audio description-writer capable of drawing a flat and linear path between the performance and the spectator? Is the image projected in someone else's mind identical to the one I see? Is it possible to cancel the subjectivity present in the eyes of the beholder and in the words of the narrator?

Holland (2009, p. 184) reconfigures this issue by replacing the idea of translating



images with the translation of artistic material, associating audio description to a less rigid, but more complex process.

The author points out the alleged impartiality of audio description as being responsible for the feeling of disconnection between the audio description and the performance itself. The fear of being involved and the requirement of preserving a neutral and objective view result in a purely informative description, which makes the images known but does not allow the perceptive dive of the spectator. For Holland, the goal of audio description supersedes the search for comprehension and understanding. It is essential for the spectator to really experience the performance. The concept of access to images everyone else can see gives rise to the search for an equivalent artistic experience for everyone. Or, in Vigata's own words (2017, p. 36), *we must start from the very qualities of the artistic work and try to translate them in a way that can evoke equivalent sensations in people with visual impairments* (Vigata, in Mayer; Pinto, 2017, p. 36).

The great paradox is that, according to Holland, audio description, in order not to be intrusive, needs to assume itself as an intervention. A (supposedly) neutral audio description would lead to discomfort, causing the spectator's attention to shift. *Good description must allow the viewer to enter a relation with the object, person or painting being described 'as a whole'. This means integrating the description so that it becomes part of the artistic experience, rather than keeping that experience at arms' length* (Holland, 2009, p. 184).

From Holland's point of view, audio description is not just about saying what you see. It is necessary to establish a dialogue with different stimuli that demand that the scene be thought through all the senses, and not just the vision, breaking with a visuocentric perspective of the artistic experience.

Holland reports an episode that may be able to reformulate what we mean by this definition (Holland, 2009, p. 174-175).

Throughout the period of development of the audio description for *Ghosts*, a piece by Henrik Ibsen, Holland consulted the director of the performance about his conception for the scenario. The reply was as follows: *it is a room with no history*, which would be an inadequate way of referring to it as an audio description. Nevertheless, this almost enigmatic statement served as a compass for developing the audio description:

So while the statement *This is a room with no history*, would have a limited meaning to a visually impaired person on its own – and indeed could be interpreted a number of ways which might be misleading – a description could express the concept through the physical details of the room. A description could structure the details in such a way as to emphasize the ordered sterility, to bring out how the distant bleak mountains and the grey, flat sky made the room feel isolated, cut off.

Holland selects the visual cues that correspond to a given interpretation, objectively attending to what he is seeing. Interpretation is the guiding thread of the audio-descriptor's look in the search for visual clues that will allow the visually impaired spectator to elaborate their own interpretation of the performance. The interpretation is, therefore, at both ends of the process: the audio-description writer interprets the image so that the spectator can interpret the spectator by himself.

This interpretation, however, does not depend only on such visual cues. It relates to diverse stimuli that must be taken into account both from the point of view of understanding the artistic work and feeling the sensations and emotions they provoke. The fragments below are excerpts from a listening exercise on the performance *Inimigos na Casa de Bonecas*, directed by Camila Bauer, that premiered in May 2018 at the events room from Instituto Ling, in Porto Alegre. The exercise aimed to verify, at least in part, the potency of the non-visual information of a show as a starting point for the development of an AD script, from the audio recording of its debut session.


Loud music and the rustling of bags and a jumble of voices. The image speaks through sound. The volume of the music forces Nelson Diniz, as Torvald Helmer, and Janaína Pelizzon, as young Nora, to force their voices.

Liane enters as Kristine Linde and the audience laughs. Liane gradually wins me over with her acid voice, her comic timing, her snoring laughs, her mouthful speaking. It is not just me who let myself go: spectators laugh more, let go, warm up, and this laugh shows me that a certain level of complicity has already been established: now they are a group, a collective, an audience.

Electronic music at high volume, very loud. The dry sound of objects hitting the ground. Nora/Sandra confesses in a crying muffled by the noise. Electronic music gives way to a samba, followed by a low, cadenced, dense sound of expectations. Torvald enters, his voice is strained. Newspaper rustling, punching. Fury. He launches himself on Nora/Janaína, bodies fight on the ground. Aggression. Abrupt pause.

It was not an exempt hearing: instead of building perception, the recording rescued images that we already knew. Still, the experience was intense: so much sound information, the vibration of loud music, the voices that define the characters and their conflicts beyond the content of their speeches, the fierce movement, the suspension caused by silence, the feeling of being a member of a group, part of an audience. Theater as a collective, living and pulsating act, in an avalanche of sensory stimuli.

Unlike cinema, theater is defined by presence. The ephemerality, unrepeatability and unpredictability of the theater are opposed to the two-dimensionality and the continuity of cinema. According to De Marinis (2005, p. 94-95), one of the main differences between cinema and theater is in the issue of focusing attention. In cinema, the choice of plans, type of framing and point of view define the viewer's gaze, meaning that it is the camera



that operates the processes of segmentation, selection and focus of attention. The screen works as a concrete separation, which delimits the interior and exterior of the scene. In the theater, stage and audience are interrelated in the construction of an event. The viewer must deal with a medium overloaded with simultaneous stimuli and is forced to account for a drastic selection. It is up to the viewer to focus. More than that: according to De Marinis (2005, p. 94), the operations of focusing attention represent the starting point for the perceptive act of the viewer.

Perceptive act, says De Marinis, denoting the spectator's active condition. This point concerns one of the greatest responsibilities of the theater audio description writer. When selecting images and exposing them in words, he assumes the conduct of the focusing process, risking dismantling the receptive act by making it a merely passive operation. *Verbalizing something*, says Holland, *gives it a prominence in that one thing is mentioned and not another thing. This means that it is the describer who is choosing what the audience should focus on* (Holland, 2009, p. 179).

Here is an example: in a particular moment at *Inimigos na Casa de Bonecas*, the Helmer family celebrates Christmas. Torvald excuses himself for a moment and then comes back alongside a tall woman, who was wearing a rather provocative outfit, walking on high heels and carrying a folder. Torvald apologizes, saying that he needs to sign some papers urgently and both leave the stage. What is more relevant? What connects the present action to what comes next? What best reveals the personality of the characters involved? What moves the spectator's feelings the most? Maybe Torvald's naughty look at the secretary's wiggle. Perhaps the girl's naughty smile as she waves to Nora before leaving the room. It may be Dr. Rank's swallowing, Kristine's self-conscious expression. Or Nora's reaction, with her back to the audience, in astonished paralysis. What, in fact, is most significant?

Selection, that is the guideline. Normal sighted spectators have a comprehensive visual perception; the look quickly captures the whole, and then establishes attention at a certain point.

This seems to me to get to the heart of the problem. Using our sight we are exposed to hundreds of physical hints at any one time. We are processing this information to work out attitudes, emotions and relationships. This processing is constant and, for the most part, we are unaware of it. (Holland, 2009, p. 179).

The sequential character of the transmission of information through written and spoken language, coupled with the restriction of time for the narration of the audio description, must preserve the synchrony with the image, imposing the pressing need for a selection.

Several variables participate in the equation. Yes, the subjectivity of the gaze of the audio description writer is one of them, but it is not the main one. Clearly knowing the intention of the scene, which can be ascertained through research on the performance and the company that presents it - or, even better, in dialogue with the artists and technicians involved - ensures an image Reading that is aligned with the production proposal. Paying attention to comments from normal sighted spectators, whether through the conversation that closes an open rehearsal, debates held after performances that precede the session with audio description, comments on social networks or dialogs overheard at the end of the show, is a practice that supports an audio description which is focused on exploring the reception perspective. Watching the performance blindfolded and, mainly, working in partnership with visually impaired consultants, allows identifying situations in which non-visual stimuli direct attention, determining the image to be described or even dismissing the audio description.

The description of the images enables “the reception of seers and non-seers of the same performance, at the same time and in the same space, without necessarily disregarding the hegemony of vision as a structuring axis of the poetics of the scene” (Alves, in DESGRANGES; Simões, 2017, p. 184), while requesting a review of the concept of theater as a “place to see” or “a place to go to see”.

Erika Fischer-Lichte (2008) identifies corporeality, spatiality and tonality as elements responsible for the establishment of the materiality of the scene, an incorporeal and ephemeral materiality, which is established and dissipated in a continuous motor. Although Fischer-Lichte does not intend to distinguish what depends or not on the vision, its analysis on the processes that generate materiality points to the plurality of stimuli that can reach spectators with and without visual impairment in the same way.

The convergence of information and non-visual stimuli directly affects the spectator’s experience, both in the intellectual construction about the meanings of the scene, and in the sensations and emotions raised by the event.

[...] in the face of the theatrical show, the sensory faculties of the perceiving subject are submitted to a type of effort and request that cannot be compared, either in quantity or quality, with what is requested by other types of aesthetic reception. (De Marinis, 2005, p. 94)

Audio description, as a process, is not restricted to describing what is seen. It is necessary to be attentive to show the ways in which the performance speaks of itself. It is not just a matter of determining the position of each insertion to preserve the discourse of actors / characters, but of opening gaps so that non-visual stimuli also constitute the aesthetic experience. By shifting the sense of *watching*, normally understood as *seeing*,

to *witnessing*, we assume the performance as an immersion in an event, identifying the reading of images as one of the many possible references. The result is the dilution of the visuocentric perspective of the theatrical spectacle and the establishment of the autonomy of the visually impaired spectator as the receiving agent of the spectacle.

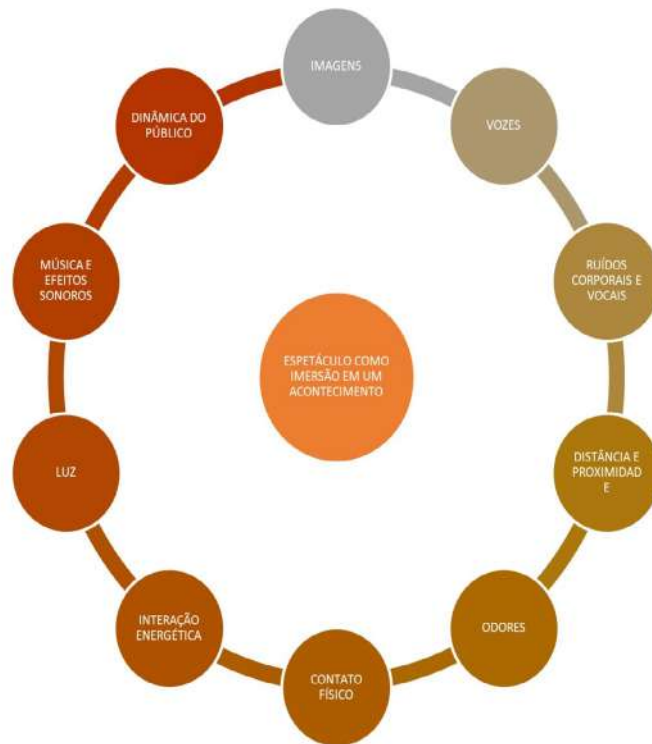


Figure 1 – Different stimuli that make theater a multisensory experience. *Source: the authors*
AD: In the diagram, the title *The performance as an immersion in a live event* is surrounded by a ring, along which 10 equidistant circles are arranged, with the following sayings, clockwise: images, voices, body and vocal noises, distance and proximity, odors, physical contact, energy interaction, light, music and sound effects, and audience dynamics.

Let it be seen. Let it be felt. Let it be heard. Silence is a fundamental piece of this puzzle we call audio description. Several authors, including Neves (2011, p. 51) and Snyder (2017, p. 98), emphasize the importance of knowing how to keep silent. Silence so that the show speaks for itself, in voices, sounds, smells, touches. In apparent nonsense, preserving silences is also audio-describing. In Ponciano's words,

it is important to understand that when the scenic event does not evoke words, perhaps it is precisely this agenda that the scene calls for: silence, pause. It will depend on the sensitivity of the audio description writer to perceive the most propitious moment to be silent, especially not trying to dispute with the work. There is no music without pause. (Ponciano, 2016, p. 30)

When selecting the visual information to be described and relating it to the other stimuli that constitute the theatrical experience, the audio description writer is, at least partially, the conductor of the spectator's reading, managing, and not just intermediating,

the reception of the performance.

The mere fact that as describers we have to choose to emphasise one thing rather than another, means that – whether we like it or not – we are making an artistic decision. We are contributing to how a piece of art is experienced by a member of the audience (Holland, 2009, p. 179)

If, on the one hand, the spectacle itself does not require audio description to happen, on the other, audio description is always inseparable from the spectacle to which it corresponds. It is necessary to understand audio description in two parallel ways, since for the normal sighted spectator it is nothing more than an appendix or an extension of the spectacle, while for the visually impaired spectator it is an integral part of the perceptual experience itself.


In other words, although the audio description can be seen as a sequence of messages about the images that make up the staging, it has repercussions on visually impaired spectators in a manner similar to the performance itself. For the visually impaired spectator, audio description can acquire the status of artistic expression.

Art, according to Pierre Lévy (1996, n.p.), is constituted by the confluence of language, technique and ethics. In its intimate relationship with theatrical art, audio description meets the same criteria perfectly.

Language is the raw material of audio description. Theatrical, gestural, aesthetic language. The reading of images, the elaboration of text, the speech, the construction of meanings. Communication through signs, the thread that connects the visually impaired spectator to the performance.

The mastery of the technique is a condition for the audio description to produce the effect that is proposed. The technique permeates the entire work process and is evident in the selection of relevant information to be transmitted, in the synthesis of each insertion, in the structuring of the dialogue between the audio description text and the elements of the performance that are independent of the vision, in the definition of the appropriate equipment to the transmission, in the subtlety of the speech, in keeping in play with the scene, in paying attention to the reaction of the spectators. The relationship between the language of the performance and the possibilities of receiving the visually impaired spectator is always technical.

Ethics, according to Lévy (1996, n.p.), can be defined as a social function. It would not be possible to separate audio description from its social function. The presence of blind and low vision people in theatrical events represents an immense advance in the relationships of inclusion. Artists gain an increasingly heterogeneous audience. Spectators with and without disabilities interact not only in space, but in sharing impressions and



sensations, establishing a collective look at the experience. Disabled spectators, in turn, now have the possibility to participate in artistic, cultural, or even entertainment activities. In this set of spheres there is a human, cultural and pedagogical dimension. It is a question of citizenship that adds a political component to the social function of audio description.

Therefore, the great challenges of audio description for theater are given: to adapt to the living character of the theatrical experience, in all its intensity; to be entangled in a multiplicity of stimuli; and select information in order to conduct focusing operations, safeguarding the processes of perception as an act of the spectator.

Nonetheless, it doesn't end there. There is also an exclusive characteristic of theatrical perception that audio description needs to deal with: the oscillation between the fictional dimension and the status of performance, by establishing a dialectic between semiotics and semantics (Massa, 2007, p. 75). The normal sighted spectator inhabits these two spheres at the same time. In one, he accepts the fictional character of the work and allows himself to believe in what the characters do, say and live. In the other, he remains attentive to the scenic solutions employed. Holland emphasizes the need to look for ways to strike a balance between *literal truth* and *imaginative truth* (Holland, 2009, p. 175).

The difficulty lies, once again, in the opposition faced between the simultaneity of visual perception and the linearity of the audio description script. The challenge is to make known the craftsmanship of the scene without making the fiction collapse. Translate the oscillation, referred to by Massa, into the balance claimed by Holland. The solution? It depends. In some cases, there is the possibility of confronting the two dimensions, describing one of them and allowing the characteristic sound of the other to be heard (and here we return to the importance of non-visual stimuli). It may be interesting to explore the technical resources on a tactile tour or to expose them in the introductory notes, mediation actions that precede the presentation of a show with audio description. If the pace of the montage allows it, *bits of information* about the way in which a situation is being staged can be offered. Each show asks for a different solution, which should be consistent with the proposal of the staging.

In contemporary theater, the issue becomes even more delicate since it is not restricted to the simultaneous perception of the fiction of the fable and the reality of the staging. It is not just a matter of revealing the craftsmanship behind the illusion or overlapping of two or more layers of information, but of an interference that results in emphasis, criticism or even contradiction of the narrative. The way something is presented, that is, the evidence of the reality of the performance, definitely interferes in the reading of the scene and needs to be offered by audio description.

In *Inimigos na Casa de Bonecas*, for example, the Christmas tree is built with shopping bags dyed silver and fastened to a microphone stand, with a star on top, in a very evident relationship with the consumerist spirit of the end of year festivities. During the festivities, Torvald presents his son with an inflatable doll. The following excerpt presents the reproduction of the character's lines with insertions from the AD:

TORVALD - Ivar, look what your father bought for you. It inflates like this.

(AD) Near the tree, Fabiane is crouched with her head in a gift box. She gradually gets up. Torvald puts his hands on her breasts.

TORVALD - Gradually you will discover how to use it. You can take it to your room, my son. It has a hole between the legs, but it is normal. You can put whatever you want in there.

(AD) Ivar carries the doll out of the Picture stage. (Schwartz, 2018)

The scene, which could expose Torvald's macho heritage in a light and even comic way, gains a disturbing dimension when using one of the actresses in the representation of the inflatable doll. At the same time, we see Torvald giving Ivar, actor Nelson Diniz squeezing the breasts of ballerina Fabiane Severo and a woman reduced to the condition of a sexual object. A woman-doll trapped in a gift-box house. A single image that unfolds in readings that are absolutely inseparable.

The question that arises is: what skills characterize the professional responsible for handling the specifics of an audio description for theater?

Based on the recommendations of ADLAB PRO, a project financed by the European Union that aims to develop teaching materials aimed at the qualified training of new professionals, Fryer points out the skills that serve as a prerequisite for potential audio writers:


Linguistic and textual skills (this includes, for instance, a perfect use of the mother tongue, a command of style figures like metaphors and similes, the ability to use language that sparks the imagination, write a coherent text etc.).

Vocal skills: A clear and pleasant reading voice is required for some modules;

Transferable skills/soft skills not specific to AD: efficient work organisation and time management, ethics, self-development, teamwork, problem solving, communicative and interpersonal skills, the ability to cope with time pressure, knowing when and being willing to call for expert or peer help, dealing with feedback and working to a deadline.

Computer skills: database management, word processor, etc." (Fryer, 2018, p. 182)

These skills, whether innate or acquired, are crucial in the development of an audio



description writer, whatever the modality to which he dedicates himself. In the specific case of the theater, Panico (in ALVES; LEÃO, 2017, n.p.) highlights the need to keep under control the emotion and tension characteristic of a live performance. According to the author, rehearsing the script a lot allows the narrator to perform more safely, avoiding to disclose the difficulty of the task and allowing the spectator to indulge in emotion.

Holland (2009, p. 172) highlights the ability to synchronize the time of each audio description insertion with the spaces between the dialogues, in order to avoid overlapping the actors' speeches. Adjusting times in live audio description is actually more challenging than in recorded audio description, because it does not allow for corrections, adjustments or new attempts. However, a carefully crafted roadmap can minimize the risks of overlap. In our opinion, the most crucial of the audio description writer's skills lies in reading the scene from non-visual perceptions, avoiding the redundancy of information and preserving the spectator's sensory experience.

Ponciano (2016, p. 28) bets on the sensitivity of the audio description writer, combined with technique, as

[...] it is necessary for the audio description writer to enter the ritual of the theatrical scene, to allow himself to believe in the proposed illusion, in the play of symbolic forms, with the opening to the imaginal (sic), without losing focus on the technique. This open sensitivity will be necessary for the word that comes to be the most appropriate. The word spoken in a theater ritual, goes against a specific psychic function, where a polyphony of/ in/ for the senses vibrates, awakens in the poetic reverie. The most assertive words will come from the cadence of the rhythm of the piece, it is necessary to "dance to the scenic music" and seek the playful spirit in the game of audio-descriptive "acting" so as not to close the dream possibilities of verbal constructions. (Ponciano, 2016, p. 28)

The statement seems to contradict Snyder's perspective, according to which the audio description writer must have, as his main skill, the ability to put into words what he is seeing, without the need for empathy with the work.

An audio-descriptor does not need to have in-depth knowledge or even enjoy each subject that audio-describes. The most important is the keen observation of movements and their patterns and a vocabulary that allows their verbal expression in vivid terms [...]. (Snyder, 2017, p. 183)

Holland (2009, p. 174), on the contrary, believes that an audio description writer who is unable to understand the theater as a whole - including the artistic proposal of the performance and the management of theatrical language - will end up reducing the narrative of the action to a sequence of insignificant details.

The audio description professional is always a double. He moves between

technique and art, similarly, perhaps, to the actor himself. He dives as a spectator and emerges as an author, becoming, at the same time, able to understand and make it understood, feel and make it felt, in a constant and continuous exercise. He takes up his post as a member of the team and foreigner to it, in a construction process that suffers the effect of the group without exerting any effect on it. The place of speech of the audio description professional is in the scene itself, in the same intensity that it is behind the scenes. From the isolation of the transmission booth, he plays with the actors on the scene, in an unrequited relationship.


This analysis suggests the hypothesis that actresses and actors have certain privileged skills and competences for the exercise of audio description for theater, which include the mastery of the theatrical language, the sensitive look, the identification of the various non-visual stimuli and the intimacy with the dramatic writing.

Also noteworthy is the ability to deal with the emotion and tension of the live performance, the exercise of improvisation, knowing how to put oneself in a state of play and vocal preparation. The narration, when performed by actresses and actors, usually takes on a subtle expressiveness, drawing images and establishing atmospheres that favor the perceptive plunge of the viewer.

Aiming at the verification of the relevance of this hypothesis, without the intention of either confirming or refuting anything, we raised the question to a group formed by 51 audio description writers, narrators and visually impaired consultants. Out of these 51, fifteen are actors, most of them professionals, which corresponds to 27.5% of the group. Academic studies also reflect this reality, since Nóbrega, Leão and Nascimento, authors of dissertations on audio description in theater, are also actresses. These data, in all their informality, point to the relevance of future research aimed at identifying the specific characteristics of audio description practiced by actresses and actors.

Taking all of this into account, what we have outlined here is the assumption that the skills developed by theatrical practice may be especially favorable to a theater audio description writer, not that theater should necessarily be audio-described by actresses or actors. We take for example the audio description of sporting events, which, in our opinion, presupposes an understanding of the rules of the game, the trajectory of athletes, the context of competition; or the audio description of fashion shows, which requires constant updating about fabrics, colors, cuts and textures and all the news in the fashion world. It does not seem possible to audio-describe an image without considering the subject who sees, his perspective, his specific reading ability.

It is not needed to be *theater people* to do audio-description for theater. However, it is essential to know its language in depth. It is a specialized look, the same way



someone who translates poetry has a specialized hearing. According to Alves (2017, np), audio description implies an exercise in spectatoriality that is not limited to watching the performance, but includes participation in rehearsals, analysis of records in photos and videos, research on the group's history and of the work, etc. This means that "the scene is expanded so that he (the audio description writer) can build a vision that is aesthetically oriented towards the spectator's appreciation of the spectacle" (ALVES, in Desgranges, Simões, 2017, p. 185). The audio description writer can then be considered a privileged spectator, with free access, to the cast, direction and technical team of the performance, while simultaneously exercising a creative function as an integral member of the production.

This intimate relationship with the work removes any purely technical claim. In order to achieve the experience of art, it is necessary to establish a dialogue with the piece of art itself (Holland, 2009). It is not just a matter of text and voice, but of meanings that are built only in the relationship between the work and the spectator, at the moment of presentation. Audio description fills in the gaps, but it is also filled, not only by dialogues and tracks and sound effects, but by all the stimuli turns that piece of art into an event.

References

ALVES, Jefferson Fernandes. Audiodescrição e Recepção Teatral: um diálogo (im)per-
tinentemente entre o invisível e o visível da cena. In DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giulia
(Org.). **O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Huci-
tec, 2017. P. 181-195.

ALVES, Jefferson Fernandes; LEÃO, Bruna Alves. **Audiodescrição de Teatro**. Especiali-
zação em Audiodescrição. UECE, 2017, 85 p. (mimeo).

BAUER, Camila. **Inimigos na Casa de Bonecas**. Porto Alegre: Projeto GOMPA, 2018.
75 minutos. Espetáculo teatral.

DE MARINIS, Marco. Problemas de Semiotica Teatral – la relación espectáculo-espec-
tador. In DE MARINIS, Marco. **En Busca del Actor y del Espectador: comprender el**
teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 87-102

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. In **The Transfor-
mative Power of Performance: a new aesthetics**. Tradução de Saskya Iris Jain. Lon-
dres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap.4, p. 75-137.


FRYER, Louise. The Independent Audio Descriptor Is Dead: long live audio description!
Journal of Independent Translation, v. 1, n. 1, p. 170-186, 2018. Disponível em: <[http://
jatjournal.org/index.php/jat/article/view/52/11](http://jatjournal.org/index.php/jat/article/view/52/11)>. Acesso em: 17 maio 2019.

HOLLAND, Andrew. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: images into
words. In DÍAZ CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla (Ed.). **Audiovisual Translation:**
Language Transfer on Screen. London: Palgrave Macmillan, 2009. P. 170-185.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MASSA, Clóvis Dias. Estética Teatral e Teoria da Recepção. In GUZINSKI, Maurício
(Coord.) **1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no**
Brasil, teatro no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. P. 21-116.

MAYER, Flávia; PINTO, Julio. Audiodescrição: é necessário defini-la? In MAYER, Flávia;
PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Hori-
zonte: PUC Minas, 2017. P. 22-33.



NEVES, Josélia. **Guia de Audiodescrição:** imagens que se ouvem. Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.

PONCIANO, Juliana Neri. **A Imaginação como Palco:** a importância da audiodescrição no teatro para a formação estética do espectador com deficiência visual. Brasília: UnB, 2016. 75 f. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SCHWARTZ, Letícia. **Inimigos na Casa de Bonecas.** Porto Alegre, 2018. Roteiro de audiodescrição.


SNYDER, Joel. **Construindo Imagens com Palavras:** manual de treinamento abrangente e guia sobre a história e aplicações da áudio-descrição. Tradução de Andrea Garbelotti. Recife: Ed. UFPE, 2017.

VIGATA, Helena Santiago. A Experiência Artística das Pessoas com Deficiência Visual: o uso de analogias sensoriais na acessibilidade a obras de arte. In MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 34-47.



How to quote this article

SCHWARTZ, Letícia; MASSA, Clóvis D. Audiodescrição para teatro: o espetáculo sob uma perspectiva não visuocêntrica. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos:** rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 8. p. 510-524.



BODY, PRECARIOUSNESS AND THEATER: Between rest and tear

Angelene Lazzareti¹

Mirna Spritzer²

The bodies left in room 3132: Does this have to do with a Drama play?


3132 is the hospital room number where the four of us remain.

Jacira has been tied to bed for over ten days. She screams “I was not like this, I was not like this, I am not, I am, I was not like this and I am not that, what are you doing to me?”

.Morphine(along with the itch of its side effect, constipation, indigestion, spasms, pressure drop, mental confusion, self-departure)

¹ Angelene Lazzareti is an artist and PhD in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul with a thesis entitled “E N T R E: A trama dos corpos e do acontecimento teatral” (B E T W E E N: The plot of bodies and the theatrical event), guided by Professor Dr. Mirna Spritzer. She is a professor at the Federal University of Latin American Integration, based at the Latin American Institute of Art, Culture and History.

² Mirna Spritzer is an actress and works as a professor and researcher in the Graduate Program in Artes Performativas (Performing Arts) at UFRGS. PhD in Education from the Federal University of Rio Grande do Sul.



Other women and I in the room met Jacira clear-sighted upon her arrival and now I see her in clear utter bewilderment. She cries out and with glassy eyes pleads for help. Jacira asks to leave.

“I’ll go with you, can I go with you? I don’t know, I want my ID. They took it. My Social Security I want to do lalalala. Please, help me. ”

“I trust you, I trust my doctor, my doctor, I trust you so much. Help me get well, I’m fine, let me go with you. I want to get out of here.”

Glassy eyes.

Diapers.

Silence.

Bandages tying hands and legs tightly.

While one thing happens, many others happen as well.

In the bedroom, they say that Jacira has bone cancer, corroding her spine. It has already taken over her lungs. Now, in hospital for over twenty days, she needs surgery. She is under an excruciating pain. As she complains, the nurse comes and gives her morphine, as many doses as needed.

José Carlos, her husband, does not leave her side.

Smuggling of mocotó, ribs, chocolate and mayonnaise, all hidden under the bed. Hospital food is taken directly to dogs. When the nutritionist comes, she brazenly lies.

Such a good person, it is heart-breaking. Large family, full of grandchildren and children who are always paying her a visit.

Jacira worked doing crochet and knitting. She used to “embroider everything” and sell her seams at fairs.

Now, with tied arms and legs, she sees her own body sewn to a hospital stretcher.

She cries and screams, she’s gone. Everything that shone in her was long gone. Only a few remains can be found on the body which lies in bed. She doesn’t laugh anymore, doesn’t talk, doesn’t move.

She only asks to let her go with her glassy eyes.

Held with morphine from the very first day, a nurse tired of the screams tells her to stop complaining while applying another dose.

The surgery has been postponed several times. I think that when her day comes, Jacira won’t even be here anymore. One doctor says one thing, another says another. She remains here. Her husband can no longer smile, he can no longer keep his voice without shaking as he speaks. The doctors say in any way, right there in the room, that there is no cure, only chemo for eternity. That she may become quadriplegic, paraplegic. Who

will still evaluate the surgery, a very expensive procedure for a case that has no solution whatsoever. Does the body need a solution?

She waits, she is kept, without her own self. She grabs my hand pleading for help. She asks me to say something to her, anything, that I should say whatever I wanted to say, but just say it. Perhaps this request comes from her desire to feel herself able to hear, to test her ability to understand, to grasp a live feeling that she is still here, that she still exists, that her ears still exist.


She remained back in certain moments, such as the ones when she used to say that she was going to run away to the ball, wearing red lipstick and high heels. When she was the one that used to smuggle mayonnaise and hide chocolate under the pillow. The one who used to deeply gaze at people's eyes. Such a kind person that it is heartbreaking indeed. Jacira said she would go to the theater with me.

However, she left, without moving.

(June 2017 report)

I am a woman, artist, teacher, young, white, middle class, and I wanted to do a doctoral thesis in Performing Arts on the *understanding of between*, taking the areas of Philosophy and Arts as my grounding. This understanding can be thought of in different ways, such as, with regards to inter-places that beat in our own body from the crossing *between* memories, knowledge, cultures, organic and subjective elements (the body is the relationship *between* its different parts, visible and invisible). Nevertheless the understanding can also be reflected with regards to space-time, movements, crossings and forces that beat *between* bodies with each other (*between* one body and another, *between* you and me, *between* us).

Taking all of that into perspective, *between* is not just the bond between the subjects, but rather a movement of access, contact and differentiation. It is an ephemeral space-time, made up of visible and invisible contagions and frictions, which are built singularly with each relationship established from the exposure of bodies and the interaction of different layers. *Between* makes the bond, distance and difference turn up. It is the movement of contact and transformation: *between* one state and another, *between* voice and listening, *between* one day and another, *between* a gesture and its perception, *between* one body and another, *between* one word and another, *between* one thing and another. It is also necessary to emphasize that the gap is not peaceful, so it should not be romanticized or used as a ready answer to end complex issues that would require deep philosophical



investments. The *between* presupposes a policy, it is the place of contact, of the friction *between* differences, there is no simple agreement, but contamination as an inherent and vital movement of disorder and displacement. The *between*, as a force, does not respect borders as institutionalized separations that control defined divisions *between* elements, understandings or territories. On the contrary, the *between* causes blurs and destabilizations at the borders, compromising definitions and regulations.

During the research about the understanding exemplified above, due to kidney and neuroendocrinological illness, I deeply plunged into the *between* entrances of my body and participated in the meeting of other people with the *between* entrances of their bodies. I understood that - visible and invisible - the interstitial tissues exist and some bleed (so it is possible to see their tracks, stains and traces in *between*). Because it generates friction from the contact *between* differences and *between* different elements, the *between* unfolds into fragility, as it weakens stabilities, creating discontinuities and cracks. It is necessary to point out here that the changes occur from the weakening of the stability, any transformation requires disruptions in the defined states. To be in *between* is to also be vulnerable in the sense of being subject to affects, displacements, frictions and mergers operated in the relations that propel events. Being in *between*, regardless of the effort made, we are not untouchable, unattainable, invulnerable. In this perspective, it is necessary to accept as a condition to be exposed to bodies and the body itself as forces in constant movement and mutation and, for this reason, consider their dimensions of vulnerability. The *between* also opens a place for the plague, where what is invisible or invisibility appears as contagion. Do I need to wash my hands?

In the process of becoming ill, I experienced radical events, I touched limits, I met faces, systems and new words, I felt pain in intensities that I could not ever imagine that existed, which prevailed and is now considered a family acquaintance. The comings and goings to hospitals, emergency units, the waiting and bed experience, the endless days of hospitalization, the excess of light, the endless weakness, the excess of medication to silence the complaint, the farewell of the four roommates of room 3132 who died (including dear Jacira), the fear of death, the coldness of the doctors, the exhaustion of the nurses, the feeling of incapacity and dependence in contrast to the support and generosity of the friends who took care of me with such affection, the bureaucracy of the health system, the endless hours of queuing at the health center, at the hospital and at the health department to request care and request medication, the transit *between* acute crises and the chronic state, the countless people who do not return to the queues: events that happened *between* the thesis investigations. Events that generated some deviations and reflections.

Alongside these traced thoughts, there is the certainty that what we all have in common (first and foremost), which is the fact that we are bodies and that, in the process of becoming ill, bodies are bodies: only bodies feeling the body, in the experience of (the) body - it is at that moment that Antonin Artaud's idea that the plague ignores proper names reaches another level of understanding. Have the side effects of medication processes experienced by Artaud been addressed? Did he become, as a subject, the very side effect of the medical, hospital, psychiatric and social processes to which he was subjected? Yes, Artaud, the organs betray us and the plague reminds us that we are bodies and that bodies are as precarious as they are potent.

In the Performing Arts field, *speaking with* Artaud is relevant in order to address the ideas of precariousness, of insufficiency, of a body on its edge or on its way out towards one *between* (whatever it may be). *Speak with*, in the sense of also hearing the voices that speak in our body when we listen to other bodies, *speaking with* Artaud in an attempt to listen to him in the background or in the margin of his letters. To read Artaud is to be willing to find the tracks and remains of his lost and shattered body *between* words, it is to accept that no comfortable or safe understanding can arise from them.

[...] constituting a broken, self-used corpus, a vast collection of fragments. What he bequeathed to posterity was not complete works of art, but a singular presence, a poetics, an aesthetic of thought, a theology of culture and a phenomenology of suffering (Sontag, 1986 p. 17).³

Antonin Artaud obliges, precisely, to question, along with the idea of work as a finished and complete composition, the structural concepts of Western rationality, including on the body models. With his nonconformity about the bodies stabilizing institutions, the poet dedicated himself to a tear gesture as an operation of dissolution or blurring of the stability, culminating in those of his own body. The artist lived in the flesh and in the spirit processes of deformation, suffering and physical, mental, political, philosophical, existential and artistic pain. Nise da Silveira, a very important precursor to the anti-asylum struggle in Brazil, deals with the dismemberment experienced by Artaud:

Descriptive psychiatry does not have such an accurate definition to convey all the drama of these strange experiences. It is limited to enumerating symptoms [...]. On the contrary, Artaud knows these experiences from his own experience and manages to express them with incredible clarity, leading us to conclude that such symptoms do not make up a disease, a defined nosographic entity, but are manifested as multiple states of the dismemberment of a being. It is impossible

³ Original: [...] constituindo um corpus partido, automutilado, uma vasta coleção de fragmentos. O que ele legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento.



to label Artaud. (Da Silveira in Lucchesi, 1989 p. 10).⁴

As a Drama play made through a live performance, Artaud seems to have felt in his own flesh what theater performance allows to create and what it prevents from being fixed. Not trying to describe the theater performance itself, but trying to redo it, instead: this was the goal outlined by the poet. The theater performance, when it places someone in front of chaotic, moving and poetic creation, is, for Artaud, a space of confrontation with the state of being constituted/finished of a body. "A free theater frees up, he supposed" (Sontag, 1986 p. 34). Taking that into account, freeing Performing Arts from its western pattern would be a way to free the body from its behavioral pattern and from the models of a full and useful body (as well as from the domestication of social roles, the normalization of conduct, the usefulness of organs and disposability of non-normative and precarious bodies).

In other words, Artaud's desire to remake the theater performances is analogous to the purpose of remaking the body. This is due to the fact that, the body, like a theater performance, it is made up of many elements without just being in some of them in a specific way (as in an organ, for example), the body cannot be defined or translated, it cannot be stabilized in time for capturing or understanding. The body is in the relationship *between* its visible and invisible layers, just as the theater is made *between* artists, spectators, technicians and the other materialities and immaterialities that make up the scene.

As a matter of fact, Artaud's reading today exposes the experience of pain and, above all, the idea of the plague as engines - the plague as an idea and, at the same time, manifestation. Plague as an infiltration of ideas, contamination of thought, inhabitant of the most intimate organic structures and, on the other hand, a strange, external phenomenon, inhabitant of air and places that have no owner, such as interstitial spaces, such as the *between*. Corrosive on the inside, contagious on the outside: would this be the desired theatrical event experience? That theatrical performance has the strength of an epidemic? That a soul contagion of theatrical forces and vibrations acts as a contaminant of the internal structures of the bodies, causing the orders established at the body-organic level to collapse as a step towards destabilizing the fixed institutions of social life?

In my individual and collective experience with precariousness and from studying Artaud, I consider it important to point out that, in addition to medical understanding of

⁴ Original: A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas [...]. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a concluir que tais sintomas não compõem uma doença, uma entidade nosográfica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramentos do ser. Impossível rotular Artaud.


the word contagion, it is necessary to remember that bodies are contagious in different ways and that care is, in this case, equally contagious, unfolds, dissolves. In the most radical experiences, where we experience what the body does, there is a type of bond that contributes to the understanding that existences are porous and are crossed by many forces, including a system that puts them in the same row. The bodies end up reflecting their bondings (their traits) including those constituted by traumas, desires and accidents of biological, social, cultural and political paths, which are bodily exposed in infectious manifestations, inflammations, nodules, disorders, syndromes, etc. These bodies are structures at war with other structures, reacting in existence, manifesting in their own language - precariousness as it says that the body does in itself and directs it to the world. Care, in this reflection, is linked to the recognition of the human dimensions that bind us and the possibility of contact with one's own body and with others based on affection and empathy. The cure, in some cases, does not lie in the "resolution" of the illnesses, but in a learning bonding with the body and its constituent precariousness. This unfolds in a critical understanding of the pathologizing process of life, which turns everything that differs from the current norm into the current norm (from the normal, full and sufficient models). In this process, it is possible to unlearn about the perception of fragility as a problem that needs to be erased or overcome as an example of strength. Sometimes, attempts to "overcome" vulnerability are more painful than the vulnerability itself. In this sense, it becomes possible to understand it as a human bond, a place of knowledge, transformation and artistic creation. As an inspiration for this possibility, I include a passage from Paul B. Preciado:

But as I love you, my brave equals, I wish that you too lose your courage. I wish that you lack the strength to repeat the norm, that you do not have the energy to continue manufacturing identity, that you lose the determination to continue believing that your roles tell the truth about you. And when you have lost all their courage, and are mad with cowardice, I wish you to invent new and fragile uses for their vulnerable bodies. It is because I love you that I desire you to be fragile and not courageous. Because the revolution works through fragility (Preciado, 2020, p. 145).⁵

Based upon the exposed theme, it is feasible a parallel with the South Korean Byung-Chul Han's way of thinking. In "Sociedade do cansaço"⁶ (2015), the author relates society to the diseases common to each era. The influence of contemporary capitalism

⁵ Original: Mas como eu os amo, meus corajosos iguais, desejo que vocês também percam a coragem. Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade.

⁶ The burnout society.



designates a violent positivity to bodies for the formation of a performance and optimization society. At any sign of precariousness, the subject of this society seeks, from an economy of medication, the maintenance, restoration and improvement of its capacities in favor of optimized performance. Everything is about productivity, moments of rest are just recovery phases for returning to work. In this perspective, diseases and differences are also objects of this economy. It is necessary to point out that, contradictorily, the logic against sickness (which impairs productivity) becomes extremely sickening for subjects who are forced to correspond to less and less human models of optimization and performance. According to Han, we moved from the obedience subject phase to performance subject phase - which is much faster and more productive, thus remaining disciplined, which activates an introjected dynamic of self-exploration:

The performance subjects are free of the external domain instance that compels them to work or that could exploit them. They are the lord and sovereign of themselves. This way, they are not submissive to anyone or they are submissive only to themselves. This is where they distinguish themselves from the subjects of obedience. The fall of the dominant instance does not lead to freedom. On the contrary, it makes freedom and coercion coincide. Thus, the subjects of performance surrender to coercive freedom or free coercion to maximize performance. Overwork and performance are sharpened in self-exploration. This is more efficient than an exploration of the other, as it goes hand in hand with the feeling of freedom. The explorer is at the same time the exploited. Aggressor and victim can no longer be distinguished. This self-referentiality generates a paradoxical freedom that, due to the coercive structures that are inherent to it, turns into violence. The psychological illnesses of the performance society are precisely the pathological manifestations of this paradoxical freedom (Han, 2015, p. 29-30).⁷

For Artaud, on the other hand, there are no diseases, but bodies being entitled sick. The immateriality of the disease, which does not exist in itself as an isolated thing, pierces the bodies making them the place for this evil materialization.

If there had been no doctors / There would never have been patients / No skeletons of the dead, / No patients to crack and skin, / Because it was with doctors and not with sick people that society started. / Those who live, live on

⁷ Original: O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente do que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal.

the dead⁸ (Artaud , 2007, p. 99).

Artaud also knew that people are not discharged from hospital, when lying in bed the bodies sometimes leave (but stay). Do we remain hospitalized from within? Even inwardly? There are places that we inhabit for a certain period and, when we leave them, those same places start to inhabit us too. So there is no discharge, the hospital has become a new room (or organ) in my body. The hospital and the women there: Jacira, Juraci, Juliana, Noreci, Cida, Mari, Silvia. I was deeply marked by the presence of many people in these spaces, especially those women with whom I was alongside with in the hospital ward.

Nourished by these experiences and contaminated by these existences, my gaze unfolds towards the place of the insufficiency, precariousness or vulnerability bodies that are part of this wide and diverse community. With regards to the body ability when it comes to theatrical practice formative processes, is there any place for bodies of precariousness, where the objective is not to treat, repair, mold or overcome them?


The ways in which the body is exposed in theatrical practices, either as creation (the body as it is presented on stage) or as a creator (it is rather a body that it presents), is a factor to be highlighted in this reflection, approaching theater as a mirror and producer of these images with regards to society. The bodies on stage are bodies that are intended to be contagious, want to be contagious. Voluntarily or not, they mark a political position, promote body discourses - even in silence, they are discourse bodies: they present and represent body models, they promote ways of being together, they institute powers of action among themselves and create a knot that has visible and invisible parts.

Is it possible, in the Performing Arts field, to ponder over the body precariousness as a constituent and not as a problem to be overcome so that to achieve the current performance? With precariousness, I am referring to the various conditions of temporary or permanent bodily vulnerability as an outcome from different illnesses (in acute phases, but especially in chronic cases), which unfold in the impossibility of matching the instituted “full body” models. The experience of pain and the sick body cross many fields of knowledge and a significant portion of the population.

In addition to the field of illness, it should be taken into account that disability⁹

⁸ Original: Se não tivessem havido médicos/ Nunca teria havido doentes/ Nenhum esqueleto de morto,/ Nenhum doente para escortá-los e esfolá-los./ Porque foi com os médicos e não com os doentes que a sociedade começou./ Os que vivem, vivem dos mortos.

⁹ From Brazilian Federal Law No. 13,146 / 2015, Art. 2 “A person with a disability is considered to be one who has a long-term physical, mental, intellectual or sensory impairment, who, in interaction with one or more barriers, can obstruct their full and effective participation in society on equal terms with others. ” It should be noted that disability as a phenomenon is broader than the medical aspect involved, considering the social dimensions of interactions and ways of living together.



studies are of special value for reflections on the socio-cultural markers related to the rights and possibilities of different bodies, those who manifest other forms of existence other than the normative models of the body. Even so, I point out that my approach in the present text is addressed to an idea of precariousness in a broader way. I understand that precariousness inhabits bodies with and without disabilities, however, with different implications, intensities and social, cultural and political developments.

Nevertheless, even though precariousness is a relatively common and highly extensive experience when it comes to numbers, unfortunately the creation and artistic enjoyment formation still perpetuate corporeality models that are not very flexible. With occasional exceptions (but in growing expansion), work is reinforced by high performance and technical virtuosity, which culminates in a specific cut of body profiles able to perform such procedures. This model unfolds directly and indirectly in the viewers' introjected desire about which bodies they wish to see in artistic manifestations. What bodies do we want to see acting, performing and dancing? And what bodies are able to act, perform and dance as artists (in addition to the "kindly" quota given for inclusion in the case of people with disabilities who become "artists with disabilities" and not simply "artists") ?

Precisely, raising these questions is also materializing a position contrary to socio-political trends that, most certainly, function to make the bodies' precariousness invisible, inserting ourselves in a system that impels us to reproduce models of full, useful, capable, virtuous and optimized bodies. This same structure leads us to obsessive attempts (including sicknesses) to overcome any precariousness in order to match these models, whether the precariousness results from illness, aging, an accident or some motor, cognitive or behavioral characteristic. Precariousness as a bodily condition comes close to several human experiences, but, unfortunately, the incentive (economic, cultural, social and political) to overcome them is greater than the movement for its acceptance as part of the bodies, places of knowledge and artistic creation.

Without a shadow of doubt, we, performing artists, work with, on and from the body perspective. Unlike other artistic languages that find different creative supports, we create a theatrical act based upon the body and *between* the bodies of artists and spectators. Therefore, it becomes impossible not to take into account the forces that cross and form the body that works with theater performances. If we do theater acts with bodies, these acts will also be constituted by what inhabits the bodies. It is necessary to know if there is and what is the space for bodies made up of precariousness in this field.

Bearing that in mind, it is possible to draw a reflection that problematizes the formative procedures that aim at the virtuosity of artists' bodies, as well as the perspective that these subjects follow paths that build inside their bodies an "over prepared", "energetic",

“talented”, “Capable”, “skilled” character from the normative sense of these terms that emphasize specific body models and identity. Still, the precariousness and vulnerability of the body (the body that “cannot”) is usually related to an idea of art as therapy, which tends to “treat” these difficulties. When aiming to contribute to the “overcoming of limitations” understood as problems to be fixed, precariousness is no longer understood as part of the body, possibilities of diversification of knowledge and creation to become the object of normalization. Contrary to what is widespread, the difficulties, in most cases, are not in the bodies themselves, but in the interaction of the bodies with the environment, since the coexistence structures are usually constituted of significant constraints

Bringing into perspective the understanding of formative processes, I consider here a training proposal that includes learning and unlearning, as discussed in Rosa Fischer’s reflection:


we understand “training” as an operation that goes beyond the institutional (school, church, family, for example), although such spaces are fundamental [...]. But it is important to note that “training” is also a process that takes place beyond an authority, normative or disciplinary system. We want to underline training as something assumed by the subject, as a choice of his own existence, as a search for a lifestyle, a care for himself (and that in no way could be identified with the narcissistic cult of our times).¹⁰ (Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 55-56).

It is, as Fischer suggests, about thinking and investing strength in training as a work of inventing oneself as an operation attentive to caring for oneself as a possibility “to make oneself a work of art” (Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 56). This idea of training, includes experiences, memories, precariousness and relationships with the social, cultural and political environment as places of training for self-creation, comprising the idea of experience “as an act of leaving oneself for another time to be with you, along the path of language, word, image, sound, in short, art ”¹¹(Fischer in Martins [et al.], 2011 p. 57).

It is possible to expand the idea of training beyond the institutional scope considering how our bodies are constituted as subjects and as artists responsible for the production of their field at present. To assume a training for yourself is to become conscious of the work on issues experienced as places of bodily learning, since every single body is a place of knowledge. This training will be open to include emerging themes, current needs,

¹⁰ Original: Entendemos “formação” como uma operação que se dá para além do institucional (escola, igreja, família, por exemplo), embora tais espaços sejam fundamentais [...]. Mas é importante ressaltar que a “formação” é um processo que se dá, também, para além de um sistema de autoridade, normativo ou disciplinar. Queremos sublinhar a formação como algo assumido pelo sujeito, como uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida, de um cuidado consigo (e que de maneira alguma poderia ser identificado com o culto narcísico de nossos tempos).

¹¹ Original: Como ato de sair de si mesmo para outra vez estar consigo, pelo caminho da linguagem, da palavra, da imagem, do som, enfim, da arte.



contextual social, cultural and political movements. It is an idea of artistic training that goes beyond the university space and opens up to non-institutional learning, but no less significant. I am referring to a formative knowledge that can return to institutional spaces to make them more inclusive and flexible based on the consideration of the diversity of bodies that constitute it.

We also have examples of bodily precariousness (involving pain and vulnerability) treated as a theme in countless Performing achievements, sometimes presenting the pain body radically. But, with few exceptions, generally, even the actor's body that interprets the precarious body is so "capable" that it gives life (including) to precariousness. And what is left for the other bodies? Where are they left?

The idea here is to also problematize how these processes unfold, taking into account the expectancy that the spectator has as a spectator of bodily sufficiency in a fixed way (mortals watching gods/God; enjoying performances that establish a precipice *between* power and the possibility of reaching actor and viewer). How do the spectators who live with body precarious see themselves represented in these spaces? Thus, it is possible to raise questions about training procedures and Performing practices that include body understandings in which precariousness is included - not as a limitation that prevents the practice, or as a barrier to be overcome, but as a door to other possibilities of knowledge, of art and existence. How to think of precariousness as a human and common character of existence, which finds a correspondence in the other existing?

Artaud, within his way of thinking, claims a theater performance format that is less like a "spectacle, in which the audience comes to participate in an event: "It would also be necessary that the strictly spectacle side of the spectacle was suppressed. You would go there not only to see, but to participate¹² " (Artaud, 2014, p. 27). In Artaud's desire for theater, there would be no stage as a space where one can just be, where the occupied place and the directed lighting would make visible only one of the groups of the meeting. Making it visible is a political issue; in this sense, it is not a matter of founding an idea of "everybody is equal", but of making the differences visible, enabling them to be - even if it becomes necessary, for that, not to enlighten them all, but to place them together in the dark: underline your dark spaces. The theater is the phenomenon that poetically opens space and time for the creation of other worlds; what bodies does it give rise to and what bodies does it create in these worlds? Would Jacira have a place in these worlds?

Artaud approached (because he lived it as a self formation process) the torn body, which loses itself, which tears time and deforms space. He wanted the demolition of


¹² Original: Seria preciso igualmente que o lado estritamente espetáculo do espetáculo fosse suprimido. Ir-se-ia lá não tanto para ver, mas para participar.

the structures, the possibility of breaking the mirrors that are reflections of fixed and instituted models of “normal body” and that also reflect these models as authoritarian and excluding regulations. How can breaking the mirror produce the multiplicity of many mirror possibilities? Today, we live in a historic period in which the failure of structures is a theme. How can the body be thought of as a place of bankruptcy in dialogue with the bankruptcy of its time?

A kind of sensory shock could be evoked, such as when pain causes a new limit to the body’s senses, rendering organs useless as hierarchical separations or sign of the idea of a machine body - made of gears, screws and different parts working productively to the functioning of the segmented gears of the world. If a part is damaged, it must be replaced, its uselessness for the machine to function properly transforms it into rest. However, when an organ falls, it remains useless within the body itself.

Artaud, seeking anarchy from the rest, intends to show what a body can do, not from the regulated organizing precepts already known, but from other forms of creation and other forms of organic structure. Even when a body “cannot” do something, it can still do a quite large number of things. I consider it of extreme relevance to point out that these questions do not aim here, in a simplistic way, to the proposition of reversing orders: to replace the project of virtuosity with the project of precariousness; or replace the image of superpower with the image of super-precariousness - this form of resolution would contribute to the same end that we are trying to challenge. In this sense, the precariousness project as a goal would also make us instituted forms servants, where the deepest wound would have greater power, on one hand, contributing to a kind of fetishism of misfortunes, and, on the other, their possible trivialization. with regards to Artaud, for example, his title of “crazy” for which he was popularized and recognized, has in some cases become a gesture of spectacularization and expository fetish. In these cases, the intensity of the diverse violence that this title has generated in his life and in his body is trivialized.

The understanding that accompanies the issues raised in this reflection considers that one thing is never just one thing or other thing (or exclusively virtuous body or exclusively precarious body, for example). Precariousness is seen here as a rip, even ripping itself as self-realization. On one hand, it infiltrates the virtuosity projects as it gives a path to the ambivalence and complexity of the body - exposes its sufficiency to risk, to its precariousness. On the other hand, it infiltrates precariousness projects, not allowing it to be fully completed - to achieve precariousness, to achieve it, would be an act of sufficiency. Therefore, the idea of exposing and considering a precarious art body is to include precariousness not only to subvert the virtuosic conception, but also to subvert



the conception, even of precariousness itself.

The goal is to primarily propose a reflection that can introduce projects (formative, artistic, perceptive, reflective) to their potentiality of rip, that is, to dissolve precariousness in the limits. This, therefore, as shown by Artaud on the dimension of the unfinished body and art, neither virtuosity nor precariousness end as a completion of themselves, they do not reach themselves as whole and complete things in bodies. The unfinished character rips your possibilities of full arrival, opening the bodies to the outside, as an open possibility to exist in provisionality.

In *between* (the subject of my thesis that was ripped by precariousness) bodies, like Jacira's, leave traces like remains that inhabit the spaces. With it, I learned that the body is as temporary as the *between*. Nonetheless, I remembered that provisionality is also a matter of theater acts. The *between* is still full of people, and sometimes our bodies are left, precisely, with others. Precariousness inhabits (or will inhabit) bodies, including their contours and borders. When the contours of the bodies (so precarious) are torn, these bodies invade the world, while the world (full of tracks and remains) invades the bodies in the same movement of this contaminating opening. In this process - *between* what escapes bodies and what penetrates them - bodies are formed that will remain. What remains also rips. Therefore, Jacira will go to the theater with me.

References

ARTAUD, Antonin. **A arte e a Morte**. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa:

Assírio e Alvim, 2007.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida/Antonin Artaud**; organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin; KIFFER, Ana (org). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

DA SILVEIRA, Nise. **Um homem em busca de seu mito**. In LUCCHESI, Marco. Artaud a nostalgia do mais. Rio de Janeiro: NUMEN Editora espaço cultural, 1989.


FISCHER, Rosa Maria Bueno. **No jogo da vida, experiências e narrativas de si e com o outro**. In: MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zelia Versiani; PAULINO, Graça; BELMIRO, Celia Abicalil. (Org.). Livros & Telas. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, v. 1, p. 46-59.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. - Petropolis, RJ: Vozes, 2015

LAZZARETI, Angelene. **ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.



SONTAG, Susan **Abordando Artaud** in.: Sob o signo de saturno. Porto Alegre: L & PM Editores, 1986.



How to quote this article

LAZZARETI, Angelene; SPRITZER, Mirna. Corpo, precariedade e teatro: entre resto e rasgo. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 9. p. 525-540.



DANCING, ACTING AND LISTENING WITH NEW OLDER BODIES

SILVA, Suzane Weber¹

TEIXEIRA, Rodrigo Sacco²

RESENDE, Fellipe Santos³


NETO, Manoel Gildo Alves⁴

¹ Professor at PPGAC / UFRGS and associate professor at the Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes (DAD / UFRGS). Actress and ballerina.

² Master's student at PPGAC / UFRGS, CAPES fellow, actor and theater teacher.

³ PhD student at PPGAC / UFRGS. Dancer, choreographer and dance teacher. Physiotherapist and Pilates instructor.

⁴ Professor of the Dance-Degree course at the Universidade Federal de Pelotas. Master in Performing Arts at PPGAC/UFRGS. Dance Artist.



Longevity. Dance. Audio Drama. Somatic practices. Social distancing.

The debate about old age is becoming increasingly explored in contemporary times on a worldwide scale. Nevertheless, this debate in arts, still scarce and recent, can be seen in the articulations between gender, race/ethnicity, and social class in a relational and complex way. In times of COVID-19 pandemic, we understand the importance of care, attention, and empathy in the face of this social group that has been one of the most vulnerable regarding the political and social consequences amplified by social distancing.

Old age is today that “grey continent”, delimiting an undecided population, a little lunar, lost in Modernity. Time is no longer in experience and memory. Nor is it in a deteriorated body. The elderly person slowly slips out of the symbolic field, transgressing the central values of Modernity: youth, seduction, vitality, work (Le Breton, p. 224).

In general, in the social dynamics, aging women lose their potential for seduction more easily, while men, whose appreciation throughout life depends less on appearance and more on social bonding with the world, tend to be “perpetual seducers”, an element that can be confirmed in their performance in cinema, soap operas and advertising. In *Coming of Age* (1990), Simone De Beauvoir points out that in contemporary society the rejection of the elderly operates as self-defense to avoid confronting the possibility of finitude. For the author, the meaning that humanity grants to its existence within the scope of a value system is what will define the value of old age. According to WHO’s (World Health Organization) classification, in developed countries, individuals are considered “elderly” when they are over 65 years old and, and in developing countries, when they are over 60 years old. In a society that excessively values youth, seduction and work, bodies that are on their way to maturity, as some of the examples we will present below, tend to be devalued. How can we perceive, live, and reflect about aging in a society that glorifies youth?

Specific forms of ageism (exclusion of the elderly) have been shaped by the interactions of cultures and histories, as well as by their positions in the global economy (King And Kalsanti, 2006, P. 139). Prejudice with older people occurs in different ways in the North and in the Global South. Western aspects of ageism include the representation of the elderly as a social burden. For instance, the elderly Baby Boomers are associated with a logic that, based on capitalistic principles, leads us to define only those with obvious ties to paid activities in the public sphere as “productive” (*Ibid.*, p. 140). Therefore, in this equation, we notice the association of aging with future dependence, related, in this case,

to economic aspects, such as depending on support from Social Security, bankruptcy of national banks, lack of employment, and compulsory retirement. It is worth reaffirming that these issues are not inevitable, but socially created.


When looking at biographies of people of the same age, we can see that their traits are varied and unique, even though they are contemporary agents in a common space-time. When we analyze this landscape with people from different countries, this distinction is even more perceptible. How is the experience of aging in countries where middle age is considered the “best age” or in countries where middle age represents overcoming the improbability of survival considering the alarming rates of violence, child mortality, malnutrition, and poverty? How dare we define old age as a universal experience if elderly people in many countries of the Global South are not even granted the right to be discriminated against, because they represent a burden on public coffers to cover retirement?

The advance of COVID-19 pandemic created new conditions of space and time in the lives of people around the world. To minimize the risks of disease transmission (considering that, at the time of this writing, no medication or vaccine had been proven effective for the treatment or cure of the disease) the fundamental principles of development in contemporary society, including education, culture, transport, and trade face the urgent need to reorganize their activities in this period called the “new normal”. In this sense, artistic actions and research projects linked to performing arts, dependent on physical encounter between their participants-artists, have also been quarantined, as it is the case of the research referenced below.

Social distancing resulting from the COVID-19 pandemic intensified even more the problems of a capitalist society. The imposed quarantine has been much more difficult for some social groups, like women, people with disabilities, homeless people, informal workers, poor population, black people, and the elderly (BOAVENTURA, 2020), the latter group being the focus in this article. Even the elderly in the Global North, who, before the pandemic, were in seemingly safe spaces like nursing homes, lost their security guarantee and, with the fast spread of the virus, the vulnerability of this group was evident. These sad events were repeated in Brazil a few months after the pandemic in Europe, when several fatal cases of COVID-19 were reported in homes, nursing homes, long-term institutions (ILPIs) and asylums in Brazil.⁵

Considering the exposure of vulnerability that the elderly and aging population are subject to, strongly increased by the pandemic in 2020, and reinforcing negative values

⁵<<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/04/30/Qual-o-impacto-da-pandemia-nas-institui%C3%A7%C3%B5es-para-idosos>>. Last accessed on May 31, 2020 at 7:05 pm.



associated with old age, can the arts uncover these operation modes and propose other alternatives? Can the arts offer a breath of fresh air in terms of subjective and poetic perspectives compared to traditional representations of generational labels?

From a modern Western society's point of view, the discussion that encompasses longevity is relatively recent in human history. In contrast to the negative values associated with aging, we believe that the Arts have the potential to propose some solutions because they can promote elements that point to the restoration of meanings for older bodies. From artistic creations involving the elderly, the search for a pleasurable quality of life and longevity, and new relationships and socializations it is possible to establish solutions.

With regards to arts, and particularly dance, we highlight below some publications and events that have focused on these categories, and that have helped us to reflect, research and create based on themes of aging and longevity. We will mention some examples, specifically in the sphere of dance, where the body is often held hostage by a "eternal youth" ideal and where, in certain vocabularies of movements, things such as strength and resistance are fundamental. The triad agility-beauty-expressiveness seems to persist in Performing Arts, particularly in contemporary dance. So, we ask ourselves: what to do when the body no longer meets the standards of youth? Give up or reject it (it being the standards or the older bodies)? To what extent performing arts subvert aesthetic regimes that exclude the elderly? How to answer these questions on the scene? Some choreographers and some groups and events mentioned below have faced these challenges and answered these questions.

A recent example from 2020 is the Alvin Ailey group, which in the early months of the pandemic revisited the legendary *Cry* (1978)⁶ choreography. It is a tribute by choreographer Alvin Ailey to his mother's birthday and dedicated to black women everywhere. Eleven women in white garments dance fragments of the *Cry* choreography while isolated in their houses, studios, terraces, backyards, a park and even a church. Amongst them, there are four dancers with over thirty years of experience and acclaimed in international tours: Renee Robinson, Dani Gee, Nasha Thomas and Jacqueline Green. In subtle contrast, women of great maturity share the scene with young dancers, all of them exuding exuberance in their different interpretation styles.

Another artistic example, which has invested in choreographic archives⁷, is the choreography of Sayonara Pereira in the production called *Caminhos* [Pathways] (1989).

⁶ This refers to the video *Current and Former Ailey Women Dance Cry*. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=m6WK8JKYrLw>

⁷ Propositions and processes in performing arts have been using different terms to revisit repertoires such as reenaction, reanimation, reenactment (Schultz, Silva, 2019). For choreographic archives see Dantas (2012, 2019) and Dantas e Silveira (2018).

Originally, the choreography was created as a solo performance when Sayonara used to perform in Germany. In 2019, thirty years after the original creation, a sixty years-old Sayonara Pereira danced the new version of *Caminhos*, this time as a duo with ballerina Luiza Banov. The new version was performed at São Pedro Theater, in Porto Alegre, exactly where Sayonara Pereira started her career in 1967. In 2020, during the pandemic, Sayonara and Luiza worked together again. On that occasion, *Caminhos* was transformed into a video performance/lecture version. The 1989 solo choreography and the duo choreography in 2019 inspired the fully virtual version during the “new normal” of 2020. For Sayonara, the pandemic has accelerated certain choreographic processes as the choreography adapts to the new times.

In 2019, five artists over 50 years old gave voice and image to new older dancing bodies in Porto Alegre. Suzi Weber (56) and Monica Dantas (53) invited choreographer Eva Schul (73), dancers and choreographers Eduardo Severino (59) and Robson Duarte (58), and photographer and dancer Lu Trevisan (51) to a photo shoot, in which they reflect about age, longevity and vulnerability in dance based on their personal narratives. The essay resulted in an article entitled: I am/We are: Contemporary dance, somatics and new older bodies (Weber, S.; Dantas, MF; Schul, E.; Duarte, R.; Severino, Eduardo; Trevisan, L. 2020). The meetings blossomed and two other choreographies were created: a group one: I am/we are: new old bodies; and a duo, performed by Robson Lima and Suzi Weber, entitled *Ensaio para maca e outros pontos* [Essay on the stretcher and other points]. The duo is a game of movements around a massage stretcher, a scenic object that symbolizes protection and care. The choreography was performed in August 2019 and has a video⁸ version performed in 2020.

Practices on the stretcher and other points arose from the need to continue dancing, recognizing our disabilities and accepting our precariousness. Robson Lima Duarte and Suzi Weber dance their similarities and differences in the search for comfort in counterpoint to what age can offer as fragility and vulnerability. They dance and celebrate⁹ the pursuit for desire and for the maintenance of strength despite difficult times. The song works as a balm of hope that indicates that the flame of love is needed to continue. Regardless, let us keep on dancing. (Program, 2020).

⁸ *Essay on the stretcher and other points* was presented in virtual format in 2020 at the 21st XXI Salão de Extensão da UFRGS on September 15th. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=FBRG57LRXUs&t=91s>

⁹ Original Text: Ensaio sobre a maca e outros pontos surgiu da necessidade de continuar a dançar, reconhecendo nossas incapacidades e aceitando nossas precariedades. Robson Lima Duarte e Suzi Weber dançam suas semelhanças e diferenças na busca de um conforto no contraponto do que a idade pode oferecer enquanto fragilidade e vulnerabilidade. Eles dançam e celebram a busca do desejo e da manutenção de forças apesar dos tempos difíceis. A música serve como um bálsamo de esperança que indica que a chama do amor é necessária para continuar. Enfim, dançamos (Programa 2020).



Figures 1 and 2 - Essay on the stretcher and other points. In the photos, Robson Lima Duarte and Suzi Weber. Photograph by Marian Starosta from the video by Alex Sernambi



In Brazil, ballerinas and dancers increasingly assume their mature ages and communicate their discoveries, those that only the longevity of their artistic practices is capable of offering. Names such as Angel Vianna, Regina Miranda, Rubens Barbot, Eva Schul, Iara Deodoro, among other artists, develop somatic approaches to enhance awareness and perception of the body, improvisation, and celebration of cultural belongings. They seek greater openness towards hegemonic models of the body. They occasionally perform on stage and continue dancing in their classes, as teachers, in front of small audiences or occasional events asserting their artistic identities and facing the path of longevity.

We highlight below three master's research projects carried out at PPGAC between


2016 and 2020 that highlight artistic practices intersected by generational and artistic longevity issues. We understand that through the interface of the experience of art by artists, in the relationship between reflection and practice, we can map the knowledge operating within artistic processes. Thus, the following research projects seek to explain and understand this knowledge. It concerns the discussion regarding research experiences with women-artists and elderly non-artists. In addition, we seek to situate them during the pandemic period, such as the process of creating an audio drama, which we will report below. Concerning the case of the experienced choreographers Lara Deodoro and Eva Schul, we will present two research projects completed in the master's degree program whose researchers-artists follow their investigations and keep in touch with the artists, considering that they are references in dance and art in Brazil, with strong presence in the southern region. Finally, we will discuss how the trajectories of these women, marked by active strategies in the face of racism and mismanagement, are references in the field of longevity in dance, including inventive and persistent actions during the pandemic.

Poetics of theatrical interaction with the elderly in times of pandemic: Experimental drama group Sexagenarte - a vida não para¹⁰

In a context of so many dehumanizing shortcomings in the current Brazilian political scenario, deeply aggravated by the pandemic, the present investigation has reassessed the role of research in performing arts and looked for ways to transform the indignation of the students into research questions. Thus, we ask how could theater participate in the debate with elderly people with and without visual impairment? How could we act as listeners to a group that is one of the most targeted by COVID-19 and constantly affected by the banality demonstrated in speeches by many government officials? Which theater practices could promote powerful encounters in these hopeless times? How could we find people interested in participating in a theatrical experience respecting the quarantine and the rules of social distancing recommended by WHO?

Considering these factors, quarantine and social distancing, elements that call for strategies to create new ways of living, surviving, and socializing in the, so far, indefinite period of social distancing, we began the experiment of poetic coexistence in pandemic's times. Through virtual meetings with the participation and collaboration of 8 women and men between 65 and 86 years old, with and without visual impairment, residents of the metropolitan region of Porto Alegre, we have tried to understand the challenges imposed by the current condition and the possibility of overcoming them, considering the

¹⁰ SexagenArt: Life does not stop.



questions: how can technology bring us together and act as a driving tool for collective artistic creations? How to experiment with creative provocations for bodies/voices in the safety of their homes? What are the challenges to explore the powers of the bodies/voices, minding the required distance between people? How to brighten bodies that are the target of cruel neoliberal politics? How to put yourself in a sensitive state of listening and transform sounds into other arrangements?

The project, that received the name *Sexagenarte - a vida não para* in September, primarily focuses on the creation of fictional audio drama episodes based on reports narrated by the participating collaborators. Through this performance, interfaced with the studies of researchers Patrícia Leonardelli¹¹ and Janaína Leite¹², we investigate the abundant framework of conceptual notions that guide the multiple structures of artistic creation in the contemporary scene from the field of memory, personal testimony, and autobiographical theater. By referring to artistic creation in audio drama, we can build a bridge towards the notion of Poetics of Listening developed by the researcher and broadcaster Mirna Spritzer¹³, that states:

Thus, by Listening Poetics, I mean the artistic sound form's conception that originates from the availability of listening as a state that legitimizes the other and that constitutes vocality as a corporeal and unequivocal presence. Poetics that reverberates the perception of sensitive and active listening modes. And that reveals sound and silence as events between saying and listening. I focus, then, on the artistic idea and gesture creation from the act of listening (Spritzer, 2020, p. 35).

In some ways, the audio drama is for 2020 what radio plays were for the golden decades of the 1940s to the 1960s. We distinguish these two concepts that refer, after all, to the same contemplative essence of dramatic and comic sound waves, because their technical, aesthetic, and broadcasting procedures have followed the technological innovations of recent years and molded themselves to its trends. To put it in simple terms, it is not common in Brazil in the 21st century to broadcast radio plays on radio frequencies, however, modern podcasts are a splendid birthplace for audio dramas, storytelling and theatrical experiments in audio received through headphones connected to smartphones, at anytime and anywhere.

Between April and September, the familiar rehearsal room was introduced to new structures in many ways. The possibility of using multiple tools of cell phones and social networks for interaction between users established a virtual connection between the

¹¹ LEONARDELLI, Patrícia. *Memory as a recreation of the lived: a study of the history of the concept of memory applied to the performing arts from the perspective of personal testimony*. Advisor: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. 2008. 236 f. Thesis (PhD in Performing Arts) - University of São Paulo, São Paulo, 2008.

¹² LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017


¹³ SPRITZER, Mirna. *Poética da Escuta. Voz e Cena*, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, 2020.

8 participants invited to the audio drama experiment. “Unstable connection”, “your call cannot be answered”, “Wi-Fi network out of reach” have become common phrases, which were not an obstacle for the long and deep conversations of over three hours or the audacity to gather four elders on video calls, since, for some, that was their first virtual group meeting.

Applications for exchanging text messages and video calls, specifically WhatsApp and Messenger, were used as a space for socializing, listening, venting, companionship, sharing recipes and secrets, sharing experiences and life stories. They were also dramaturgical writing laboratories created by the stories narrated there, rehearsal rooms created by structured scripts and, finally, recording studios using audio capture resources through digital applications.

Throughout the process, the manipulation of technologies has always been serving the creation procedures. Not all participants had previously and autonomously mastered the tools necessary to carry out the process steps, including answering video calls, switching from front or rear camera, setting the device’s accessibility features, and recording audios on WhatsApp, for example. For these reasons, the creation procedures were also linked to the development of digital inclusion processes and connected by a common objective, even though they suffered modifications according to the particularities of each participant.

Let us analyze two examples in which we can notice parallel paths that approach similar points: Léo and Roberto are gentlemen of close age and with visual impairments. They have been acquaintances for a long time and actively participate in activities linked to institutions that promote social inclusion, psychological support, and postural re-education for people with visual impairments in Porto Alegre. Although their trajectories are permeated by similarities, they opted for different strategies for recording the scripts. While Léo translated the script into Braille to, later, rehearse his lines and record the text, Roberto chose to listen to the script through a mobile screen reader software. In another scenario, we have Teresinha, an 86-year-old woman with regular vision; and Maria Clara, a 75-year-old woman with visual impairment, due to an eye disease that compromised the vision in one eye for the past few decades. Especially during the meetings held to record the actresses’ lines, both had the support of family members to carry out the technical procedures. In Teresinha’s case, while her eyes followed the script on paper and the understanding of the atmosphere of the lines guided the interpretation of her characters, one of her daughters, beside her, pressed the record button on WhatsApp. In Maria Clara’s case, considering the familiarity of sending audio messages in the app, it became a common practice in our weekly dialogues. Low sight did not make it possible



for her to read the script, but her grandson read the lines aloud and she rearticulated the phrase with her vocal melody.

Amongst the eight scripted, rehearsed, and recorded audio drama episodes, the group *Sexagenarte - a vida não para* launched the first episode entitled *Minhas ondas*¹⁴, inspired by the story of Telmo Silva, one of the participants. In the story, aboard a cruise, the 83-year-old adventurer meets J.P and the two sail deep in their emotions.

It is difficult to pick just one of the many stories among these precious narrated memories. Each story is unique and addresses different universes. We exist, exchange, and resist. COVID-19 does not silence our voices and it invites us to listen.

A meeting with master Lara Deodoro: Talking-Doing Afro-Gaúcha Dance

The long trajectory of the Master Lara-Deodoro¹⁵ is built in parallel with the urgency to denounce racism embodied in Brazilian history and culture. During the 1970s, the search for ethical, aesthetic, and philosophical foundations rooted in various black, African/African diaspora worldviews and cultures, excluded from school curricula, made the Black Movements in Rio Grande do Sul an important channel to reorganize the anti-racist struggle during the military dictatorship. In this context, marked by racism as structural violence in Brazilian society, and where coloniality is reaffirmed daily based on exaltation of European culture, a group of black musicians was organized, in Porto Alegre in 1974, with the goal to create a musical ensemble called *Banda Afro-Sul*. Dance is a fundamental element to the Black Performance and, before the band's debut, the musicians invited ballerina Maria Lara Santos Deodoro (65), aged 18 at the time, to coordinate and choreograph a dance cast that would accompany the band during their launch at a student music festival in the amphitheater of the School Marista Rosário in the capital of Rio Grande do Sul.

Since then, Lara has been leading the group's dance research/creation, which later became the *Grupo de Música e Dança Afro-Sul* [*Afro-South Music and Dance Group*]. In other words, we are talking about a history of approximately half a century. In addition to acting as a choreographer and dance teacher in the group, Master Lara acts as a producer

¹⁴ The researcher created an artistic action in the format of an audiovisual logbook in which he records the trajectory of the research during the quarantine period. The video presents the audio program *Minhas ondas* and can be accessed through the link: <<https://youtu.be/5QvgAZMYLlc>>. Last accessed on October 25, 2020 at 10:01 pm.

¹⁵ At the age of eight, Lara had her first contacts with dance at Santa Inês School through the Physical Education and Dance Teacher, Nilva Therezinha Dutra Pinto. Still a teenager, Master Lara practiced Olympic Gymnastics at the Sociedade de Ginástica de Porto Alegre (SOGIPA) (Neto, 2019) and (Dantas, M.; Duarte, C. and Batista, G. 2016).


and cultural manager. Another striking point in her trajectory is her graduation in Social Work, something that has helped the group to expand the teaching actions and creation works into art developed by the group with socially vulnerable populations. Master Lara emerged as one of the first artists to produce an aesthetic-corporal contribution of a political, anti-racist and counter-colonial nature in the field of Performing Arts in Rio Grande do Sul's context, specifically in dance. Her intellectual production in aesthetic-bodily knowledge/actions, therefore performative, imprints in the *Afro-Sul* Group an identity enunciated in the somatic accents of her dance. That is, even if she draws inspiration from the poetry of the Orixás Dances in Batuque do Sul, Lara is not limited to the gestures of the rites, adding to the aesthetics of her work characteristics that make her artistic identity and signature recognizable. The power of her production breaks the exotic stereotypes and fetishism about corporeality and black cultures. Her actions strengthen and celebrate the diversity of manners how knowledge/actions generate dance in Brazil.

The master's degree research carried out at PPGAC/UFRGS, *Falarfazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com mestra lara*¹⁶[*Speakingdoing Afro-Gaucha Dance: a meeting with Master Lara*] developed a methodological strategy entitled *falarfazendo* based on performances, interviews, dance classes and orality as a fundamental technology for education and maintenance of culture in African worldview (BÂ, 2010; SANTOS, 1988). It is through the articulation of gesture and voice, promoted by orality, that black, African, and Afro-Brazilian body archives resisted and still resist the processes perpetrated by coloniality that are also imprinted in dance. According to Sodré (1989), the restriction of freedom used as a means of domination has never managed to eliminate the transversalities or peculiarities of African cultural dynamics. One example of this reality is through dance.

Two of the last striking scenic productions developed by the Afro-Sul Group were the shows *O Feminino Sagrado – um olhar descendente da mitologia africana* (2016) [The Sacred Feminine - a descendant look from African mythology] and *Reminiscências dos nossos carnavais* (2018) [Reminiscences of our carnivals]. In addition to directing and choreographing the two shows, master Lara participated also as a dancer, putting her body on the scene, in 2016 during a performance inspired by the Nanã mythology; and in 2018 as a flag bearer in a beautiful tribute to the master of ceremonies Osmar (*in memoriam*), with whom she shared many dance years at Beneficent Cultural Society Samba School Garotos da Orgia (1980-1998).

On March 18, 2020, the *Afro-Sul* Group announced publicly on its social networks the temporary suspension of its activities due to social distancing as a measure to prevent

¹⁶ *FalarFazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com mestra lara*, master's dissertation by Manoel Gildo Alves Neto.



the spread of COVID-19. Since then, Master Lara has been invited to participate in several spaces that address the political rearticulation of the artistic class, contributing critically based on her vast experience as a cultural manager. Simultaneously to these processes of political reorganization of the cultural sector with the Federal Emergency Law Aldir Blanc (Law 14.017/2020), Master Lara, along with the *Afro-Sul* Group, promoted three cycles of live broadcasts on Instagram, in addition to a special Instagram live in celebration of her husband's birthday, master Paulo Romeu Deodoro, responsible for the group's percussion since its foundation.

The first cycle entitled *O Feminino Sagrado – um olhar descendente da mitologia africana* (2016) included four Instagram lives that were used to share the group's creative process. Orixás, Oxum, Iansã, and Iemanjá's legends were presented with the participation of Lara Deodoro and the dancers Taila Souza, Edjana Deodoro and Natália Dornelles. It is worth mentioning that this cycle of broadcasts promoted interviews, performances, and classes in a compact format due to time restrictions. After this first cycle of live broadcasts, two more followed: *Seeds of the same root* and *Yabás' workshop* presented by dancer Natália Dorneles with other participants.

Since the group's foundation, *Afro-Sul* was established as one of the important national references in terms of anti-racist political action in the cultural field, in addition to being the locus of a trajectory of research and dance creation led by a black woman. Master Lara Deodoro, 65 years old, continues to act in discussions about the importance of quotas to promote access to public policies in the cultural sector, as well as directing and acting in the group's shows. Her dance with pendular hips¹⁷, with feet rooted on the ground, and spirals demonstrate that there is more Africa in the dance and in the State of Rio Grande do Sul than you one can possibly care to imagine. And in Master Lara's case, the experience of strengthening her ties and ethnic-racial awareness potentializes the link between ancestral memory anchored in the body and the black rhythm of the drums that channel her speech, expressed in her dance creations.

¹⁷ More details about Lara Deodoro's practice in the relationship between body, drum and ancestral memory celebrated in her dances can be found in Neto (2018).



Figure. 3 - Master Iara Deodoro in a rehearsal session at Afro-Sul Odomodê - Archive of the Afro-Sul Odomodê Virtual Collection


Principles of movement from Master Eva Schul

Eva Schul (1948) is an artist and dance educator¹⁸. Throughout her career she had a solid education in arts and moved towards the work of choreographer and dance teacher, finding a solid ground in these roles to establish herself as a professional in the field. It is, therefore, based on these pedagogical dimensions and the choreographic production of Eva's trajectory that this subsection focuses. Based on previous studies carried out on these themes (Dantas, 2013; Resende, 2018; Resende; Silva, 2019), elements that support the reflection on body longevity in dance are pointed out, as well as possible ways of dancing, acting, and listening based on the legacies built by new older bodies, materially or immaterially.

Constituting a teaching practice in dance for more than five decades, Eva Schul has added different layers of knowledge to her propositions as a dance teacher¹⁹. Over time, Eva added solid training experiences with important people in the global dance spectrum, such as Argentine Ana Itelman and Renate Schottelius; German masters Hanya Holm and Irmgard Bartenieff (both with a strong relationship and Laban ancestry, and a remarkable performance in the United States), the American master Alwin Nikolais (Holm's disciple), and elements of North American postmodern dance. These experiences

¹⁸ Born in a refugee camp for Jews in Italy in 1948, Eva Schul settled with her family in Brazil in 1956, immigrating to Rio Grande do Sul through Uruguay. Stateless until the age of 18, she opted for Brazilian citizenship when she reached the age of majority (Dantas 2013). "She is a national reference in the field of dance, having in her formation influences of ballet, modern and post-modern dance, at an international level. She is the founder and director of *Ânima Cia. De Dança* (1991), working in the South Region and more strongly in Porto Alegre for the last three decades" (Resende; Silva, 2019, p. 318).

¹⁹ Eva Schul started her teaching career at the age of 13, going through several pedagogical experiences in the arts (*ibid.* 2019, p. 318).



were possible due to the times Eva Schul traveled to Buenos Aires, and later lived in New York, in seasons between the 1970s and 1990s.

These experiences proved to be crucial in the elaboration of her own dance technique, which is based on pedagogical and kinesthetic elements of these and other masters, but gains singular contours and combinations, conferring an aesthetic and pedagogical signature to the master Eva Schul. In her teaching practice, some organizational principles of movement can be identified, such as: the study of weight and minimum effort, the study of flow and fluency quality, and the study of somatic paths of movement (Resende, 2018; Resende, Silva 2019).

The study of weight and minimum effort is a principle that relates, in general, to the dancer's ability to "[...] modulate the movement, controlling its impulse to more or less, or allowing the produced tensions to dissipate into space"²⁰ (*Ibid.* 2019, p. 323). It is about exercising a refined perception, which sets up the use of body weight in service of movement, whether it is against or in favor of gravity. The study of minimum effort, as far as it is concerned "stems from the understanding that the body must use its weight intelligently and economically, without activating muscles that are unnecessary to perform the movement"²¹ (*Ibid.* p. 329).

Regarding the principle of the somatic paths²² analysis, we arrive at a territory of corporeality in which the traits of attention and refinement of the gesture are closely linked to sensoriality (Resende, 2018). This principle includes bone connections and imagery as strategies. Whereas in bone connections, body alignment based on bone references or landmarks of our skeletal framework is prioritized (Resende, 2018), in imagery, a certain mental capacity to create images from different stimuli is involved, whether these are in connection with the individual's memory or not. (Franklin, 2013).

Such somatic paths are closely related to a more intelligent logic of effort and, therefore, also to the longevity of the dancing body. Since they allow a better organization and distribution of weight and forces that pass through the body, in a more organic and economic flow of movements (Resende, 2018), a management of energies and spatial vectors is configured that celebrates the vitality of the body that dance in its varied powers. These three principles and their guiding features generally support a body notion that

²⁰ Original: "[...] modular o movimento, controlando seu impulso para mais ou para menos, ou deixando que as tensões produzidas se esvaíam para o espaço"

²¹ Original: "parte do entendimento de que o corpo deve usar seu peso de maneira inteligente e econômica, sem ativação de musculaturas desnecessárias à realização do movimento".

²² The term "somatic" refers to a field of knowledge that includes educational techniques and methods of body awareness focused on the scope of Somatic Education, a field that originated in the 20th century (VIEIRA, 2015). Among the methods that are familiar in this field we can mention the Bartenieff Fundamentals with which Eva Schul had formative contact, in periods between the seventies and nineties, when she lived or traveled temporarily to the United States (Resende, 2018).

values intelligent, economical, and functional effort management, so that the body does not have to address unnecessary demands, other than the action being executed. Such notion has gained more and more space in contemporary logic about the dancing body, given its relationship with the longevity of its artists and practitioners.

In addition to the pedagogical context, it is mentioned that Schul's choreographic production reached dancers from different parts of the country²³, given her expressive circulation as a guest artist at national and international events, with emphasis on the southern region of Brazil, and even stronger presence in the state of Rio Grande do Sul. In both choreographic and teaching practices, Eva Schul cultivates actions that give autonomy and an intelligent arrangement of efforts to the dancing body. Through the principles of movement that organize and engineer her technique, Eva Schul has shown not only concerns about the longevity of her students and herself, but also alignment with the somatic movement, which employs active and continuously constructed perception to legitimize and promote body autonomy in its potentialities of movement. A philosophy of continuity, of a fluid and dynamic body, in motion.

During the COVID-19 pandemic, Eva Schul did not cease her work demands, seeking adaptations of a technical and spatial nature to continue her teaching profession, enabling dance classes on digital platforms, such as Zoom Cloud Meetings. Since the first week of social distancing, Eva Schul has moved her support, from face-to-face to virtual, with the excellence and encouragement that has always characterized her ways as a dance teacher. Even during social distancing, she values the awakening of autonomy of the bodies regarding the demands that they face, reinforcing the political and symbolic dimension of the classroom space as a formative and fertile realm for self-knowledge and longevity.

In April 2020, *Casa Hoffmann*, a cultural space in Curitiba (PR), invited Eva Schul to conduct a conversation followed by a dance class, at the premiere of the workshop series called *Online Mediations*. The event brought together more than forty people on Google Meet, an online video calling platform, bringing together dancers from different generations. The barriers and limitations of geographic reach were one of the aspects that the pandemic seemed to relativize radically.

Eva Schul is a figure who feeds and sustains a living legacy in the dance field. The scope of her knowledge has expanded over the past five decades, working in choreographic and pedagogical productions. Now, more than ever, it will also navigate through multiple realms of the digital world. The bodies in formation with Eva Schul

²³ One of the highlights of Eva Schul's career is her trajectory at the Faculdade de Artes do Paraná (FAP), in the 1980s. See Resende (2018).

continue to reverberate their poetic traits, in any support form and in any time and space where these dances take place.



Figure 4 - Eva Schul. Photography by Luisa Trevisan (2019)

Conclusion

Research projects that somehow involve artists and non-artists living their longevity in the struggles of everyday life and, especially, amid a pandemic, are examples of life and resistance that need to be celebrated. In this regard, we highlight the importance of understanding this phenomenon and its problems in terms of recognizing different longevity formats.

The examples presented above indicate that Arts neither need to be subservient to techniques or styles nor should they fear the use of technologies. In the case of research with sexagenarians, the use of technology demonstrates how much can be created with persistence and inventiveness by finding new ways to use affordable supports. It is evident how much the encounter with art can offer interaction, creativity, and well-being in times when old bodies are systematically marginalized.

With regards to the research related to choreographers Iara Deodoro and Eva Schul, the longevity of their trajectories in dance shows clearly how much they solidified their choreographic practices. Through movement, they spent decades in continuous teaching and creation works facing the challenges of making a living with dance in the south of the country. Their actions during the social distancing caused by the pandemic result in actions that inspire and confirm their tenacities. At the same time, as artists, teachers, mothers, and grandmothers, they have always been observing the limits and powers of bodies, through care, attention, and somatic knowledge from dance. Their performances are the testimony that the body is in continuous and eternal change, dynamic and permeated by enigmas in the search for new perceptions, postures, and gestures. In other words, new and older bodies, at the same time, insistently finding ways to discover unexplored circuits. The challenges, of an economic nature, of ethnic-racial relations and of mismanagement, which they have faced in the long run, including in the current moment of the COVID-19 pandemic, did not prevent them from dancing in front of the computer or cell phone, spreading the word of art through social networks. Therefore, they feed their new older bodies in digital archives of dance.



References

BÂ, Amadou Hampaté. A Tradição Viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Edição: Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni.; SILVA, Suzane Weber da. Arquivos de glória e de repúdio: mudanças de paradigma e de valores no New Burlesque. **Urdimento**, v. 1, n. 34. mar./abr., p. 326-341, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 9, p. 158-178, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes.; SILVEIRA, Paola Vasconcelos. Um tango em clave e Ensaio para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **REVISTA VIS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**, v. 17, p. 103-121, 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança**: Eva Schul. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

DEODORO, Maria Iara Santos. **FalarFazendo Dança Afro (Evento Público)**. Entrevista-Performance-Aula aberta no Salão de Festas da reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 12 jun. 2018.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª edição: Annablume, 2006.

FRANKLIN, Eric. **Dance imagery for technique and performance**. Human Kinetics, 2013.

KING, Neal; CALASANTI, Toni. **Empowering the old**: Critical gerontology and anti-aging in a global context in Aging, globalization and inequality: The new critical gerontology, edited by J. Baars, D. Dannefer, C. Phillipson, and A. Walker. New York: Baywood, 2006, p. 139-57.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. 2008. 236 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NETO, Manoel Gildo. **FalarFazendo Dança Afro-Gaúcha**: ao encontro com mestra Iara. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

RESENDE, Fellipe Santos. **“Enrola um, dois, três até a cintura...”**: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

RESENDE, Fellipe Santos; SILVA, Suzane Weber da. Princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, nº 37, ano 19, p.317-338, janeiro/março, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Portugal: Almedina, 2020. 32 p.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagôs e a morte**: Pàdè, Àsèsè r o culto Égun na Bahia; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.


SCHUL, Eva. **Entrevista concedida a Fellipe Santos Resende**. Porto Alegre/RS, 16 de Agosto de 2017.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes. **Raqs el Jaci/Dança de Jaci**: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. 2014. (Dissertação) Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. **Voz e Cena**, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, 2020.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, v. 5, n. 1, p. 127-147, 2015.




WEBER, Suzane; DANTAS, Mônica Fagundes; SCHUL, Eva; DUARTE, Robson ; SEVERINO, Eduardo; TREVISAN, Luísa. 2020. I am/we are: Contemporary dance, somatics and new older bodies. **Journal of Dance & Somatic Practices**, v. 12, p. 141-153, 2020.



How to quote this article

SILVA, Suzane; RESENDE, Fellipe; NETO, Manoel; TEIXEIRA, Rodrigo. Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 10. p. 541-560.



ELOÍNA FERRAZ, THE VEDETTE AND BODY CELEBRATION AT BRAZILIAN REVUE¹

Gabriela Maffazzoni Chultz² (Gabbi Chultz);
Suzane Weber da Silva³ (Suzi Weber);
Elizabeth Medeiros Pinto⁴ (Betha Medeiros).

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Gabriela Segger Camargo.

² PhD student at PPGAC/UFRGS, actress, dancer and choreographer. Dance teacher at Studio Grupo My House/Sensual Hip Dance.

³ Professor at PPGAC/UFRGS and associate professor at the Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Actress and dancer.

⁴ PhD student at PPGAC/UFRGS, actress, playwright and teacher of theater and Physical Education at Special Education School Educandário São João Batista.



Figure 1 – Eloína Ferraz.. Authorship Unknown

The interview that has originated this article highlights the memories of the southern vedette Eloína Ferraz (1937) during the stir of the Revue, a moment of women's eminence in the history of Brazilian theater: queens, vedettes, girls, dancing singers, that is, women as the main attraction standing before large audiences. Born in the city of Cruz Alta (Rio Grande do Sul), Eloína (Fig 01) had a high-level education, since, as a young girl, she moved, along with her mother, to Rio de Janeiro, to study at Imaculada Conceição, one of the most important elite schools in Rio de Janeiro.

With regard to the artist's trajectory, it is relevant to highlight the effort made by Eloína's family to offer her a high-quality education, because, as she herself expresses with great emotion, there was an almost existential paradox between "body and head". "... all I wanted for my life was *not* to become a vedette in the Revue scene. A star! Not at all! I wanted to be a philosophy teacher. I had studied for that." From that moment on, a paradoxical conflict can be set, as if studying, the knowledge arising from Eloína's education, was devalued by her sensual performance as a vedette. This was an important moment in the former vedette's narrative, that can be checked below, and which somehow brings to life some of the existing discussions in Gabriela Chultz's doctoral research, adding an insightful crossing between the vedette's life story in the 1950s and the researcher's current study propositions. After all, does the idea that female nudity and

intellectuality sit in opposite sides persist nowadays? Are the wisdom, knowledge and culture on the theatrical scene restricted to “serious drama performance” and that is the only place where nudity can have art value?

Eloína Ferraz’s strong performance as a vedette stands out between the 1950s and 1970s, and her journey began from the following fact: at 16 years old, she was wandering around *Follies*⁵ Theater, when the the comic Colé⁶ and the businessman Zilco Ribeiro⁷ approached her and asked if Eloína would like to be on stage, and if she was of legal age. She lied and said yes, stating that she was of legal age. Then, she entered the theater, to dressing room, tried on a yellow bikini and did a sort of test, tap dancing to the sound of fox-trot. That same night, hiding from her family, Eloína, at 16, debuted as a *girl*⁸, and created a tentative stage name: Lena Lage.

In the beginning there was no easy success. She had to learn the essential skills to become a star and be respected, which involves a lot of training and self-teaching. It was in São Paulo that her greatest career achievement took place, in the 1960s, among many others. The artist also received great titles from that time such as the “Queen of Plastic” by the São Paulo press, and Vedette’s Big Queen, by theater critics from São Paulo. Eloína was the only vedette to be welcomed by the president, Juscelino Kubitschek at the time, when she was crowned as the Queen of Actresses, in 1957⁹.

In addition to the titles and important coronations received, Eloína starred in Brazilian theater plays¹⁰ such as “*É tudo Juju-Frufrú*” at Teatro João Caetano - Rio de Janeiro (1958) and *Encosta a cabecinha* at Teatro República - Rio de Janeiro (1958). For these two plays, she received the Best Actress in Musical Theater award by the *Associação Brasileira dos Críticos Teatrais* [Brazilian Association of Theater Critics]. Overseas, she performed in important roles, such as in “Un Saludo Carioca¹¹” Show by Carlos Machado - Carousel Nightclub Hotel San Rafael, Punta Del Este Uruguay (1956);

⁵ Theater founded in 1949 by the businessmen, writers and spectacle directors couple, Mary and Juan Daniel, where great names from the Revue performed, such as Luz del Fuego and Elvira Pagã. Source: <http://manekolopp.blogspot.com/2011/11/parte-x-teatro-follies-copacabana.html> and <http://manekolopp.blogspot.com/2011/12/parte-xvi-teatro-follies-1953-apogeu.html> Access on: Oct. 13. 2020

⁶ Colé Santana (1919-2000) - Comedic actor who performed in the circus, radio, cinema and at the Revues.

⁷ Zilco Ribeiro - Zilco Ribeiro - Drama producer, who took over the direction of Teatro Follies from 1952.

⁸ In Brazil, the word “girls” is used to refer to the initial role in a vedette career.

⁹ Other grand and memorable titles by Eloína were: *Rainha das vedetes* between 1964 and 1965; and Eloína, the favorite of the journalists in São Paulo, between 1962 and 1966.

¹⁰ In addition to the pieces mentioned and awarded, Eloína stood out with the theatrical works: “Comigo é no Caracaxá” - Teatro João Caetano - Rio de Janeiro (1959); “O Ovo” - Teatro Maison de France – Rio de Janeiro (1965); “Uma Fada sem Camisola” (with Costinha) - Teatro de Alumínio – São Paulo; “Vedete sem Causa”, with Augusto César Vannucci (1963) - Teatro Natal – Sala Azul – São Paulo; “Políticos no Caldeirão” - Teatro Natal – Sala Vermelha – São Paulo (1962).

¹¹ Alongside Eloína, other artists took part, such as Consuelo Leandro (1932-1999) and Carmem Verônica (1933).

“Mãos à Obra” (Revue) - Sá da Bandeira Theater, Porto - Portugal (1969); and “Peço a Palavra” (Teatro Variedades) - Parque Mayer, Lisbon - Portugal (1969/1970). Not only limited to the theater, Eloína also acted in films¹². Along with Oscarito and Grande Otelo, the vedette acted in “De vento em Popa”, directed by Carlos Manga (1957).



Figure 2 - Eloína Ferraz. Play: “Os mistérios do sexo”, 1990.. Authorship Unknown

Contemplating Gabriela Chultz’s doctoral research interests *O prazer do paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco* [The pleasure in paradox: sensuality, feminisms and taboos in the art of burlesque], the research group led by Dr. Suzane Weber da Silva, arranged the interview on May 15, 2020 with the former vedette, through a digital platform. The researcher and postdoctoral student Luís Francisco Wasilewski¹³ made a brief presentation of Eloína’s history, showing photos and mentioning facts, and, soon after, Gabriela continued with a semi-structured interview. Suzane Weber was also mediating the conversation.

What was the perfect way to become a vedette? What were the artistic technical skills? What were the social and professional challenges of that period? Eloína narrates

¹² Eloína highlights the performance in the films “E o Espetáculo Continua” (with Celeneh Costa and Cyll Farney), with production by Carlos Manga (1958); “Nostalgia”, directed by Sérgio Silva and Tuio Becker (1988); “Frau Olga, Fraulein Frida”, short film directed by Sérgio Silva (1994).

¹³ We would like to thank the researcher Luís Francisco Wasilewski - Postdoctoral fellow in the Programa Avançado de Cultura Contemporânea, at UFRJ/ PHD in Brazilian Literature by USP.

her experiences from the past decades. We also ask: are the challenges she experienced at that time very different from the challenges of a burlesque artist, or any other artist who deals with the sensual, erotic dimension on today's scenario? What is considered yet a battle to be conquered, for women, when it comes to spaces of cultural, intellectual, artistic, and economic value connected to these daring practices in the scene? What contributions were provided and what doors were opened by these women – regarding body freedom, career autonomy – for Brazilian artists, from small and medium size productions to large, or mainstream, ones?


The data collected through this interview offers a convergence of similarities between burlesque and Revue, the main topic of the conversation. The testimony of women who dared, or risked, exposing their own skin on stage is what generates the paradoxical discussions between body and power. Women's bodies were and still are strong targets of normative and disciplinary practices and discourses. The interview generated exciting similarities between the 83-year-old former vedette and the 27-year-old researcher.

I (Interviewer). *Eloína, tell us a little about how you started as a vedette. I also would like to know what else you would like to add about your origins: education, moving to different cities... What else can we know about this?*

EF (Eloína Ferraz). So let's start at the origins. In my theater career's origins. Back in the day, we didn't have a college, a university, a school. We learned through practice, and it was really difficult. We started as *girls*¹⁴, none of us started out as a vedette. No. We started out as *girls*¹⁵ working very hard, because it was a lot of work. We worked every day, except Monday, with two sessions a day, one at 8:00 am and another at 10:00 pm. We used to leave exhausted, earning very little and had to do a "nightclub". This nightclub started at two in the morning. And the club was a place where we made more money. At that time, I would say that if we wanted to have an honest living, there were other ways. However, I believe that we, although later people talked about us and even considered us prostitutes, because women who did Revue were seen as prostitutes, this was the connotation that they gave to actresses, vedettes, girls. And we were not (prostitutes). We

¹⁴ According to Veneziano, although there was no school of vedettes, there was a "system of vedettes" that required a career that did not depend only on beauty. When entering the theater companies, women had to step up in the ladder of roles that advanced their presence in the stage proscenium. The author indicates the following hierarchy: Girls, Starlet, Frame Vedette, Show Vedette to the top of the roles that was the Star of the Company. See Veneziano (2011).

¹⁵ During the interview, Eloína tells that the girls received all their support from their contractors: makeup, hair, costumes. Because they needed to be uniform. When they became vedettes, or stars, that support would crumble. The vedette was responsible for all the necessary clothing for her to shine on the scene. It increased the responsibility, but it also increased the freedom of how the artist could be on the scene.



worked very, very, very hard! And we didn't keep much in touch with our family because our mornings and evenings were for sleeping. I can say that for many years I did not know what it was to have lunch. It required a lot of passion, an ideal. If not, you would easily give up. It was really hard. And the vaudeville theater had a hierarchy. And you would display your talent, your charisma, your friendliness, your professionalism. You would climb the steps, and you would conquer the space. And that space was a space that didn't come all of a sudden. It was a space with pain, with sacrifice, with dedication, with discipline, and after becoming a *girl*, you were considered a "starlet". The starlet was the one that would possibly have a few entrances with lines, and that would appear in some sketches, and then, from the starlet role you went up to vedette. And not the star yet, but vedette. I'm talking about theaters like the Teatro da Praça Tiradentes (RJ), a big theater, with 1,200 to 1,800 seats, that's what I'm talking about. This was in the "pocket theater". So, there was a difference in everything from performance to hierarchy. Pocket theater is a collective. Revue is not. There is a hierarchy in Revue: there are male dancers and there are female dancers; there are girls and there are boys. There are "nudes"¹⁶, there are starlets, there are vedettes, and there are stars. So, this hierarchy existed, and you would always have to go through it.

I. What are the practices or skills each one of you practiced? For the girl to become a starlet, for example. It is singing and dancing... it has to do with power, you get more famous, you finally rise... But in terms of the scene, what are the differences in the performance of these roles, these steps?

EF. The *girl* never participates alone. She will always participate in another number where there are 20 more with her. Or 30 depending on the theater. She goes into almost every scene. Where she is part of the backdrop, where she dances, taps, sings, but in chorus. There is interaction, but always in a group. The starlet is the one that comes in to deliver a telegram, she can already say a few lines "Hey, miss, how are you? I'm here, I've arrived", will play a role a little bit bigger, a lover and such, anyway. The vedette is more involved in the sketches, she already has a more effective participation in the Revue. And the star is the one who just enters - I'm talking about big theaters with two acts - she will enter during the prologue and in the middle of the first act, in the sketch, and she will enter at the end of the first act as the big star that she is. In the second act she will enter in the middle, with the audience number, which is the show's tipping point. And she will enter at the end of the show as the big star. See, she comes in five times and she has the highest salary. And her name is up there on the top of the cast.

I. Going on stage with different costumes?

¹⁶ In Neyde Veneziano's words "artistic nudes (starlets that stand still and were naked)". (Veneziano, 2011, p. 67).

EF. Yes! Each entry, a different costume. I forgot to mention: she participates in the first act and also in the second, with the first comic. Because there is also the first comic, the second comic, the third comic, etc. There are the supporting stairways, which is how we call those who are going to pave the way for the comic. And she will always have that number with the first comic. And one thing I reckon is important to talk about is that this star, when she is about to sign a contract, in addition to the wages, which were important, but what mattered a lot to all of us at that time was knowing with whom we were going to work with. The artists we were going to work with had, of course, to be high-level comics. If that wasn't the case, the star refused.


I. Going back a little, something caught my attention. When you say: "do a nightclub", what does that mean?

EF. We always went to work in a nightclub to increase our income. Let's talk in terms of a girl, not in terms of a vedette or a star. In terms of the girl, which is how we started and when we really needed to increase our wages, we would work on the shows, do what we did in the theater: a group. Dance, tap dancing, sing. We would enter the numbers together, all with the same costumes. There are no different costumes. In Carlos Machado's¹⁷ shows, which were a more refined, elegant show, they were in a collective. So, what was the collective? You didn't just do the girl, it is not like everyone always come in with the same costumes, there are scenes that everyone does come in with the same costumes, but there are scenes in which you do a parade with different costumes, there are scenes that you participate in different ways, because they were shows! So, your participation is more diverse.

I. Perfect, you have already mentioned several points that are important to the interview. There is another question that is exactly about this: I really enjoy getting to know more about the details of artists' who deal with sensuality, in what concerns the job market. When you talk about contracts, I would like to know what the convenience and difficulties there were. Schedule, payments... Did you manage it all yourself? Were you the "Girl Boss", how people say nowadays? [laughs].

EF. Absolutely, at that time we didn't have managers, not at all. We had no press office, none of that, nothing. We were lonely women, fighting the world, I'd put it like

¹⁷ Carlos Machado (1908-1992) was a director, producer, dancer and master of ceremonies. He was known as "The King in the Night". In the 1950s, Machado institutionalized nightclub shows and made his nightclubs famous: Monte Carlo, Casablanca and Night and Day. Veneziano (2011) highlights that Carlos Machado and his wife, costume designer Gisele, developed a glamor training method with posture classes, walking, improvising with the audience, that is, the audience's seduction game with class and malice.



that. Because we had countless opponents. We had the Comedy Theater¹⁸ that put us on a lower level. The cast, the Revue's artists, and whoever did nightclub. We were underestimated.

I. Is it possible to say that there was a certain autonomy to self-management, at your pace, after understanding how this “to be a star” logic worked?

EF. Yes, here's the thing: we were invited. The businessman invited us whenever he wanted that star or vedette to be the main figure in his show. He would invite us. He used to go to the theater where the person he wanted was working and would invite her. Or he would call, to get in touch. It was done directly with the person. In addition to the agreement that was signed, we had a formal contract, and that was very important. Up to the 1960s, something like it. And the 1970s too, because I had a formal contract signed in 1971 with Colé. We had formal contracts. And it was something within the law, we had to pay for Social Security taxes (INSS). All of that was taken from our income. My first contract with Zilco Ribeiro was a formal contract. I still have my Employment and Social Security Record booklet. We managed it all. Even the cast. When we asked who the cast was. Because when you already had a name, and a poster, and a high salary, and you were well-known, then, you could do that. We would ask: “who are the cast, who are the vedettes, who are the actors, who is the main comic, who are the attractions?”. And he'd tell you. Then you either signed it or you didn't. We usually signed it because they were colleagues who were up to our standards.

I. I want to know about you now, what could we talk about, or go even deeper about vedettes and their autonomy: about your own body, how the bonding between power and vulnerability of a vedette, a women's bodies worked. Can we talk a little bit about the audience? What was it like to be naked in front of the public? Can you bring us references, like the ones you mentioned before, about this misunderstanding with prostitutes...between power and vulnerability?

EF. Look. The body. Let's start with the body. The body was always something that bothered me a lot. Like, really. Because I had a very beautiful body, so this relation between me and my own body was very difficult for me. I had studied in a Catholic school.

¹⁸ Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): “São Paulo company, founded in 1948, by businessman Franco Zampari (1898-1966), who imports directors and technicians from Italy to form a high-level set and sophisticated repertoire, solidifying the modern theater experience in Brazil.” Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro were some of the actors who were part of TBC, along with directors such as Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Adolfo Celi and Flávio Rangel, the company's first Brazilian director. Source: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc> Accessed on: October 13, 2020.

I had run away from home to join the Revue theater that was considered reprehensible, it had a bad reputation. I was condemned by my own family. The only person who, even with a lot of struggle, accepted me was my mother. However, only after a lot of struggle, determination, battle, and after I got married to get away from home. Because since the day I had run away from home to work at the theater, the day that Zilco and Colé called me, I never came back home since. Because I could never have told my family, as an only child, that I was going to join the Revue. God forbid! There was no way! So, I didn't go home. I wandered down the street until it was time to enter the theater, get dressed, get ready, time to do what I had never done in my entire life. On the same day, at the same time. It was a terrible fight. Therefore, the body represented a huge struggle. It's hard to explain, though...

I. I can imagine, I get very emotional when you speak.

EF. Yes, Me too. I fought a lot. My head and my body weren't at the same page. I needed that body. And I remember people saying to me: "you have to take care of your body, because your body is beautiful! Nobody has that body". And I kept thinking: how can I do that? How am I going to take care of it? It's just something I have and that's it. It's mine and that's all. I have feelings. I really ... live a [...]. I am going through something here now ... because nobody has ever asked me that, you were the first person that has asked me that! And this relationship between my body and my head was very difficult for me. Very difficult. Because all I wanted in my life was *not* to be a Revue's vedette. A star? No way! I wanted to be a philosophy teacher. I had study for that. I went to a school that was one of the wealthiest schools in Rio de Janeiro, Immaculada Conceição, that still exists today at Botafogo beach. It was a private school and they did not accept children from divorced families. My mother was divorced, and so I entered as the daughter of my uncle and aunt, who were married and appeared as my guardians. It was a school where the only black girl was the daughter of the "brown eminence"¹⁹, who was Getúlio Vargas' bodyguard. I had Tenório Cavalcanti's²⁰ daughters as colleagues, and he was a famous deputy, known as the man in the Black Cape. His daughters were my colleagues. Myriam Pérsia²¹ was my colleague, Inalda de Carvalho²² was my colleague, and she later married Carlos Manga²³. So, it was an upper-class school. Indeed, I had a very precious education. I studied Latin, French, English, Spanish. It was part of the culture of these traditional schools. To leave a school like that with the brain I had, prepared for the life that I intended to follow and the


¹⁹ Gregório Fortunato (1900-1962) head of the personal guard of President Getúlio Vargas.

²⁰ Tenório Cavalcanti (1906-1987) state and federal deputy of Rio de Janeiro, known as "The man in the black cape" for carrying a submachine gun hidden under a black cover.

²¹ Myriam Pérsia (1935), actress in theater, cinema and television.

²² Inalda de Carvalho (1935-2004), top model and film actress.

²³ Carlos Manga (1928- 2015), film director and film and television producer.



life that my family wanted for me, and then out of a sudden joining the Revue, wearing a bikini, and showing off... And then, getting used to that feeling, because theater is like cocaine, it's like morphine, and like marijuana, it's quite addictive! It's something that bites you and you can never get out. It's a fatal bite! We could put it like that. I was bitten. I got a taste. I wanted that for myself. However, I always struggled with my body, I struggled a lot. Because every man who approached me didn't want to marry me, he wanted to sleep with me! This is horrible, right? This is horrible. You went through all of this. I got hit on. When people talk about harassment... I say "aw, harassment!". What is harassment? My God, I was bullied by a famous director on television. [...]. **[Eloína cries at this moment]**. I could never forget what this man did to me, never. This man ended my career, which was so beautiful. Because he prevented me from appearing on Excelsior TV²⁴. And I went to do a program with Costinha²⁵ on Excelsior TV, because he called me at last minute to replace an actress who couldn't be there. I went live, I did the program. He (**the director**) was my neighbor, I was friends with his wife, he had two children, and lived in the same building as me. He wouldn't let me go. He chased me day and night. He came to me at the end of this program that I had done, and he said: "let's have dinner to discuss a program that I want you to be on here on Excelsior TV". Excelsior TV was the best! Everyone was on Excelsior TV, except me, I didn't get in. I said to him: "If you want to discuss a program, my participation on TV Excelsior, it has to be in your office, right here. Not at dinner. I will not have dinner with you." That man did horrible things to me. Once in a meeting on Excelsior TV, my name was put on the table to have me hired, and he was against it. He put his foot down: "no, I don't want this woman here, this indecent woman, this woman is a vedette, she is rotten, she is a woman who sells her body." That was what he said, as, later, people who attended this meeting told me. Other directors that were there told me. So, Excelsior TV didn't hire me. Sorry for the anger I still have in me for so many years. The outburst [...]. Gabriela I want to tell you something: working with the body, I don't know what it is like today, but it is necessary that, above all, you have a great love for what you are doing. And that you do it with an open heart. I hope you fight, because I think you will still encounter many barriers, and you will certainly be, I wouldn't say excluded, but certainly judged, judged...because it seems like it is a curse, but it is not. It is (**just**) art. My body was my art, it was my way of earning a living. I had to accept that. I had to figure it out, work my head out to use this body in a way that would financially support me. To take me as far as it took me, and I am very grateful for it. You, who are working with the body, take good care of it, and may it be able to handle everything that

²⁴ Excelsior TV was a Brazilian television network, headquartered in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro.

²⁵ Costinha - Lino Mário da Costa (1923-1995), theater, film and television comedian.

mine did! May you respect it, the same as I learned to respect my own body. And make it your art. I will applaud you, because it takes courage, a lot of courage.


I. (emotionally) It won't be very easy to continue. But I will try here. Shall we talk about body insurance?

EF. At that time, we had no Marketing professionals. Someone who would sell our product. An advisor. And a guy appeared, a guy named Cabidela, who was a great Marketing professional, actually. That boy was the singer Cauby Peixoto's²⁶ personal assistant. He looked straight to me and said, "I'm going to be your personal assistant." And I said, "I can't afford this, my money is just for me, period." And Cabidela said: "no, I will stand by your side." And one day we were walking on Copacabana beach at dawn, because at that time we could walk on Copacabana beach at dawn, there was no problem, it was wonderful. We were walking with the sea waves crashing, talking, and he looked at me and said: "I'm going to make an insurance for your body"! And I answered, "what do you mean?". He said: "you have a very beautiful body, what will happen if you break a leg? Or even if you break the spine? I'll jave your body insured. Tomorrow I will put your body in insurance!" So I said, "Okay, then, go and do that." He picked me up at home, took me to SulAmérica, which was a very famous insurance company at that time. Two million *cruzeiros*. However, SulAmérica made it clear that they did not have body insurance, so they did a life insurance. Even so, Cabidela made it a body insurance. He held a press conference, displayed the insurance policy and talked about it. It was crazy! Really crazy! I was the only vedette in Brazil that did that. There were no others. Cabidela always did such things, such incredible moves, but then to get rid of him... My God, it was crazy. He was like bubble gum. He was clingy. There was no way to get him to go away. But he was a sweetheart.

I. I find it very interesting that our generations are different, but the problems practically remain the same.

EF. The same. I think generations change, concepts may improve, but they do not change. I think they may be more modern, more acceptable, more moderate, but the root is not going to change. And this thing of working with the body is a challenge. Don't you ever think that you're going to have a bed of roses in your life. You won't. You need to have a lot of discipline, make a lot of sacrifices, have a lot of will, and a lot of determination, really. Because you will be harassed, it is expected. You will be. I hope that you accept it well. Because I didn't, I was very angry. I had a lot of anger. I cried and

²⁶ Cauby Peixoto (1931-2016) Considered to be one of the most popular national singers of the so-called 'Golden Radio Age', between the 30s and the 50s.



cried. I got desperate, I felt humiliated to see a person approaching me. There was a time when a journalist wanted to do an interview with me, at my house. I put on a normal outfit, like the one I'm wearing now, like this, and in the middle of the interview he looked at me and said: "you dressed like this for me, to provoke me". And he came to grab me. I had to bite the man's mouth because he wanted to kiss me on the mouth anyway. I bit his lips, pushed him away. A horrible thing. I welcomed him my own house because I trusted him, he was a famous journalist. [...] [**Eloína goes back to an interesting subject that came to her memory**]. For example, when we worked in São Paulo, not only the vedettes, but everybody, all the actresses had something called a "health card". This health card, the government of São Paulo gave us, to distinguish us from prostitutes. It was a card that allowed you to walk at dawn in São Paulo and not be arrested. Because our working hours were from 9 to 11 pm. The show lasted 2 hours. The actresses used to come out of the theater still wearing make-up and were sometimes arrested or stopped by radio patrols. Radio patrol, at the time, were police cars that patrolled the city. Hence the name radio patrol. They used to go around and often arrested the actresses. After some time, they released them. So, to prevent this from happening, the authorities would give us a card. The health card. There it stated we were actresses, that we worked in the theater, and that we were not prostitutes. So, the "health card" always had to be in our pocket.

I. *Returning to the curiosities about the scene, the stage, the performance. What were considered the types of beauty? I understand that beauty is also an asset, it is like a capital, almost like your vedette skill, or a skill from vedettes in general. I would like to hear a bit of your comments about it. What artistic skills were also at stake, for vedettes in general, or what were your main skills, what characterized them.*

EF. For you to be the real thing, it wasn't just the body. No. A lot of them had beautiful bodies. I was not the only one. They all had a very beautiful body. But not all of them were going to get there. To get there, you had to be an actress in the first place. A true actress because you had to do comedy in sketches, you had to do drama, you had to perform with an actor, sometimes much more well-known than you, famous actors, very famous comedians, who were also actors. You had to sing, you had to dance and, if necessary, tap dancing and, first and foremost, you had to be quite flexible to make numbers with the audience. Because audience numbers were the vedette's flagship.

I. *We can talk about it a lot if you have stories or situations about these audience numbers, it's very interesting to us.*


EF. Exactly, because the audience numbers left you alone with 1,800 people watching you. In the big theaters they had the Orchestra, the Boxes, then there was the Mezzanine, then there was the *torrinha*, which is how we called the standing room. The

torrinha was the furthest you got from the stage in the theater and where the audience would watch a watch a 2-hour show standing up. And it was the cheapest entrance. Usually, those spaces were the ones for students, or the so-called “the have-nots”. That was the *torrinha*. It was from that place that came the real challenges. You would be in the middle of the audience number and a guy would shout from up there: “Hey, hotty! Let’s sleep together!” And you would have to find a way to respond. The voice echoed throughout the theater. You had to answer! And then you would simply reply: “Aw, I will! I’ve been told you’re good in bed! You lie down and sleep!”. You had to answer, you couldn’t be quiet.

I. *Always an answer up your sleeve.*

EF. Yes, for sure. There were other things that I said, but I don’t remember now, but there was always someone who would shout something. And that was the star’s big deal. You had to have a sense of readiness to improvise. Improvisation was part of our performance. Especially improvisation. In audience numbers, the author gave you the script that had everything you were going to say. But that was not what really turned out in the end! Because that script left room for many interventions by the audience. And they did it, they interacted with us. You had to know what to do. Because it was in the audience number that you were directly addressing a person. Not in Portugal²⁷. In Portugal it was forbidden. In Portugal you had to speak to the audience in general, which was very difficult for us. It was truly difficult for those on stage, on the catwalk, to speak to the general audience. We were used to speaking to one person. What I really, really, liked, was to speak to couples. I would never address **(to improvise)** a man alone. I would address a couple and I would say: “lady, excuse me, may I use your husband for a little while?” And since I was very nice and polite, they would say: “yes, of course you can”. And I would say: “sir, have you eaten your peanuts today? Have you? So, what did you feel when you ate the peanuts? Did you feel anything different? Did you feel that heat going through your body? And then what? What do you feel like doing? Can you tell me? Go on! Aw, yours is very tasty”. Then the guy, of course, answered and such. Right after this dialogue, I would look at the lady and say: “Thank you very much, miss. Your husband was perfectly quiet, he didn’t even get up”. And this “didn’t get up” was a hit! Everyone would laugh! We worked with *double sense*. Always. It was never something like this: “your dick didn’t get up”. There was no such thing. When the Revue started to take this path, because it did happen, it was during the dictatorship. It was one of the areas that suffered the most during the dictatorship. The theater was the one that suffered the most from the dictatorship. However, I am speaking about the Revue because that

²⁷ Eloína was one of the last Brazilian vedettes to work in Portugal. More recently, she worked as a University professor in Almada - Portugal.



was my area of expertise. We suffered a lot with the dictatorship. Because we were no longer able to speak to the audience. We could no longer talk about politics, nor about the country's socio-economic problems. We had to talk about other things. And what was left for the Revue's backbone? Very little. Then, enters the bad language, the striptease, and families started to move away, so the Revue ended. I mean, it continued, but not for me. I packed my bags and left.

I. *That was the moment you retired from the Revue?*

EF. Yes.

I. *So what did you do after that?*

EF. I could have stayed in Rio de Janeiro, I could have done television, I had many invitations to do so. I could have done Comedy Theater, since I had already done comedy. However, I was tired. I was tired of sleeping during the day. I was tired of not raising my son. Why was my son raised by my mother? I was tired of a life of uncertainty, of not knowing what tomorrow will bring. This is a question that always follow the artist: "What will my tomorrow be like?" Because the shows are ephemeral. The plays are ephemeral. They pass. The season is over one day. It's not like on *Broadway* that the shows can be running for twenty years or so. In Brazil, it simply did not happen. So, what are you going to do tomorrow? What is your life goal tomorrow? It's difficult. It is a question I always asked myself. And when I was the star of Revue, at that time, I didn't ask that question, because when I finished a Revue, I'd already have a contract for another one. I was in São Paulo working, and then I returned to Rio. I had work in Rio. But what about my colleagues? The starlets? And the *girls*? And the comedians? And the supporting actors? What about them? Why did they all end up at *Casa dos Artistas*²⁸? Why? There's an answer. There is. Because the artist...I think you are feeling it right now. Some continued to work, but what about those who had to stop working and could support themselves? What about them? What assistance do we have? None! Are we going to depend on the government? Are we going to wait for the government to give us something? The government will never give anything to anyone. It never has. It is not going to be now that it will happen. You, I do not speak about myself because I am already retired as an artist, but let's say "we" because it's easier: What do we, as artists, in this period of isolation, have to look for. Who's watching out for us? Who is offering for an artist who works in theater to make a show, even if it is a digital one, here and there, whatever, and is willing to pay their fee? Who's doing this? Can we perform in a project like this? Are they going to get out there, are they going to be taken into consideration and will they receive an income? I may be

²⁸ *Casa dos Artistas*, or House of the Artists (also known as *Retiro dos Artistas*, in Rio de Janeiro) is an institution that welcome elderly artists who are unable to provide for themselves financially or emotionally. They are philanthropic institutions that survive on donations.

asking for a sort of paternalistic government, but right now I am really asking.


An emotional moment for everyone who was there at the interview, we were very touched by Eloína's awareness and common sense regarding the lives of artists in times of social distancing due to COVID-19 and the precariousness we are experiencing in terms of arts.

At the time of the interview, the Aldir Blanc Act²⁹ had not yet been sanctioned. Moving towards an end, we asked the last few questions.

Suzane. *Returning to the body. Question 01: you said that in order to become a vedette, you would have to be a professional, you would need the right experience. And this woman who performs as herself to a lot of people, must accept her body, a beautiful body, because no body is easy to accept. However, each one of them have their own challenges... Apparently, a beautiful body has no challenge, it is a finished product, but it is not quite like that. There's the technique, you have to stand, make poses, you have to walk in high heels, naked. So, did you have any sort of class, a "training" or a "technique", how could this professionalism be improved? And question 02: the feminists' critique, of the "object woman" of the time, how did you deal with it?*

EF. As I told you, we didn't have a school and we didn't have anyone to guide us. Nothing. We had to learn by doing it. And looking. High heels, for example, were not difficult because we were used to them, it was fashionable at the time. We didn't wear sneakers. Sneakers did not exist. But we learned by looking, we would watch other vedettes, not to copy them. But, still others did copy us. Of course, a lot of them started copying our ways, then built their personality and left. But we went to see how that vedette acted on stage, how she walked, how she spoke, how she responded to the audience in the standing zone. What she would wear, what gestures would she make. This was our apprenticeship. Our school was to see and do. About the second question: in the eyes of other women, we were prostitutes, and we would always want to steal their husbands. We had no female friends. Except our colleagues. What friend would like Eloína, if she was a married woman? We had opponents. Because all women wanted to bring us down. Nowadays a vedette is invited to a party, to a social gathering. We were not whatsoever! I can't even imagine that. Inviting a vedette who would wear a bikini and whose body was paraded in front of every man, to invite her to a social gathering, a cocktail. That would never happen! The sheer thought! That was considered a feminist' view. And we were worthless. We were animals. We were outsiders.

S. *Were women in the audience of the Revue's shows?*



EF. Many women did go, but always with their husbands. I don't remember a woman there alone, they could've gone, but I don't recall it. Especially because, at that time, it was not usual for women even to go out alone. There were lots of family and lots of couples. And the feminist perspective wasn't that severe. Because it didn't have to! The whole society already had that perspective about us. The whole society used to speak...

Eloína ended the interview with beautiful, encouraging, uplifting and emotional words. Throughout the conversation with the interviewer, Eloína herself noticed interesting intersections between the challenges and taboos of her time as a vedette, and the current battles of women who chose to work artistically with their bodies and sensuality. Aspects of scene, aspects of current burlesque practice are very much intertwined in this look to the past, in this analysis of the Revue: the responsibility of the vedette, or star, with her performances, costumes and general dress; the challenging interaction with the audience; the artistic skills involved in the performances.

With such similarities, and due to the strong contextual characteristic that carries the name of brave actresses, it is fundamental: an in-depth research on burlesque, carried out in Brazil, needs to evoke the women of Revue. Today burlesque is not performed in large theaters, as the revue used to. But it is in certain specialized houses, commercial houses, and nightclubs. With resistance. Always. The commercial and marketing issue today updates and blurs even more the boundaries between art and entertainment. Art space? What can be considered art? And, certainly, this is a phenomenon that provokes even more discussions between commercial interest, reinvention of markets for artistic work, and the continuous search for support from the artists. We need strategies to be able to do what we desire. It takes a lot of passion and struggle, as Eloína says.

Undoubtedly, the women of Revue opened great doors to what we have today in terms of artistic achievements by women on stage in Brazil. Especially women who fight for using their right to use their own bodies freely, whether they are naked, half naked, sensual, provocative, erotic, "rebolative"³⁰. With the movement of opening of doors, it is still possible to consider the different markets, styles and artistic genres: dance practices, burlesque, striptease, pole dance, pop music, choreographies seen on the mainstream domain, that is, in big shows, etc.

As Veneziano (2011) highlights, being a star at that time, was more than being a character, it was a state, it was being the owner of the scene, powerful, upbeat, intelligent, and also a professional of joy, of humor. The interview with Eloína can help us understand the entanglements, the phenomena and the paradoxes of a research that involves bodies of women in a realm that is forbidden, veiled, banned, which is, also, the very presence of

women and their sensualities, eroticisms, freedom, and taboos involving women's flesh. The phenomena of presence and celebration of women's body is always marked by the watchful eye of a conservative society.

The topic of women who exposes their body on stage is about objectification or subjectivities? Choice or context? What are the speeches that take place between legs, butts, and breasts? Which taboos are invited to dance? Taking your clothes off at the serious theater, at a humor performance, at the bar, or at the party? Is it art? What are the parameters to define what is art or not? Advocate for nudity on scene? Who is allowed and how are they allowed to do it? Is it allowed to show off glamor, glitter, lipstick in times of precariousness and social isolation? How does art withstand times of social distancing? Those are the main questions. Let us go to the scene and solve this, now! And, particularly now, the virtual scene! With all its challenges.

As Eloína warns, "it takes a lot of love to do what you do". The courage and protagonism of women like Eloína deserve to be celebrated and recognized. Eloína remains an incredible artist, an updated, politicized, and good-humored woman despite the difficult times. The interview was conducted at the beginning of social distancing via Zoom, which Eloína had never used before, like many of us at the beginning of the pandemic. For someone who witnessed the birth of television, Eloína easily adapted within a few minutes with the technology of the teleconference platform. A woman always attentive to her time here and now, realistic, but at the same time hopeful for better days. Save Eloína, vedette of all times!



Figure 3 - Eloína Ferraz. Unknown authorship




References

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório, Salvador**, n. 17, p. 58-70, 2011.



How to quote this article

CHULTZ, Gabriela; SILVA, Suzane; PINTO, Elizabeth. Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 11. p. 561-578.



THE BODY OF THE WOMAN DIRECTOR, AS A DANCE¹

Ana Paula Zanandréa²


Patrícia Fagundes³

Artistic, teaching and academic creative processes: a confluence between fluid and blurry practices that are nurtured on each other. The mechanisms of theater creation and research blur boundaries and challenge conceptions of duality that permeate our society: body / mind, subject / object, active / passive, male / female, practice / theory, process (rehearsal) / result (performance) ... Through the intermingling of doings, theory and creation, they lose their illusory dichotomy. Everything is practice: artistic, theoretical, and pedagogical. And theater, both a corporeal and an ephemeral doing like life, permeates these processes. It continuously dies and is reborn.

¹ Translated by Joyce Nunes with translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Director and producer. Assistant Director and Producer at Escola de Dança (UFBA). PhD in Performing Arts at UFRGS, Master in Performing Arts at Université Libre de Bruxelles and in Theory and Practice of Arts at Université de Nice, Bachelor in Theater - Direction at UFRGS.

³ Associate Professor at the Department of Dramatic Art and PPGAC at UFRGS. Director.



These adventures are woven by the multiple interactions - professional, affective, ethical, aesthetic, personal, social - that pervade rehearsals, classrooms, research groups, and make up a shared territory that happens with, between and in the bodies of its nomadic inhabitants. Theatre directing is done with the body, because everything in us and on stage is corporeal. The body of the woman who directs, although invisible on stage during a performance, or made invisible throughout the history of theater by a process of patriarchal erasure, pulsates in performance like the veins under the skin: it is part of its origin.

In order to talk about this body in the process of being enacted, which is our own body, we wrote this text in a destinerrant perspective. It partially comprises fragments of the doctoral thesis entitled *Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação*,⁴ by Ana Paula Zanandréa, supervised in its closing stage by Patrícia Fagundes. These provocations, reflections and thoughts referring to the role of the theatre director developed into a perspective which interweaves both social and gender aspects. In this weaving, stories, memories, and personal echoes emerged, like destinerrant postcards, crossing the paths of this writing.

Although there is no single definition for destinerrance, a notion proposed by the Franco-Maghreb philosopher of Jewish descent, Jacques Derrida (1987), it refers to the ambiguous construction of the word itself, which is related to destiny / destination and errancy. Derrida puts forward this definition for the first time in his book: *The Post Card*, in which he presents this type of correspondence as a metaphor to talk about the possibility of not arriving or not returning. This possibility causes uncertainty in every act of communication. Thus, destinerrance is a quality or condition of something or someone that, despite having a precise destination, wanders through unexpected territories, finding a destination of its own.

In this destination process, we interweave research and artistic practices. Here, the understandings behind the words “subject” and “object” become obsolete, as the “object” is also the researcher that is not only involved, but also in process and the process itself. There is no difference between the identities of researcher, professor, director, producer. There is a bodily conjunction: these identities get mixed up in our subject. The body that researches and is researched is attentive, in constant movement, always seeking an adaptation to the general progress of the process.

From the tangling of our stories and experiences, reflections arise about theatre directing, in transit with research and teaching. This fluid zone, the crossroads between knowledge and practices that make up artistic research, a place of chaos and creation

⁴ Translation: Destinerrances of a woman theater director in process: research, actors direction and staging.

escapes the dichotomies implied by the struggle for power. In this area of between, such a nebulous one, there is no oscillation between two or more conditions that differ: spaces, and relationships; thoughts converge, amalgamate, transform. It is the chance for encounters, exchanges, transformations, convergences.

Taking all of that into perspective, we assume the subjectivity of this research. Before writing, the processes reverberate in our body. The *souvenir* emanates from the gaps, where the traces of materiality fail to emerge. Scientific objectivity calls for greater academic validity, other than bodily and sensitive knowledges that challenge the need of bringing the truth, and proposes other ways of acting / thinking / doing. This way, we expose the particularity of the experience in the bodies that we are.

And how we are! We are directors, researchers, teachers, producers, cis women from the southern part of Brazil, living far from the south, yet living in the south. We are numerous, among us and within us. As a resource for the scaffolding of our narrative, we will refer to directing in the feminine form, subverting the norm of the universal masculine form⁵. This choice emphasises a political position, as both word and language also produce the world. We are allied with several other proposals that dialogue with feminist perspectives, such as that of the actress and researcher Iassanã Martins, who in her master's dissertation *TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica*, defends:


[...] the refusal of the omnipresent masculinity, while articulating an intentionally feminine writing, or rather, feminist. We can say that, in the high culture, this type of writing is incorrect, but who defines high culture? Mostly white and rich men. (2017, p.17).⁶

Taking that into account, we write women director, actresses, women spectators: we adopt the female gender format for nouns regarding the roles in theatre-making, assuming it as a universal denominator, in a shift from the hegemonic norm. After all, writing is also a practice and a form of creation. Our narrative forms, besides the stories themselves, constitute speeches and actions that mark a political aspect, since they take part in dialogues with other people and with society. How do we want to narrate our time, our doing, our memories, our wishes for the future?

Postcard 1. The woman director's body. My body in directing. Me, body. "I must speak of me / I who / who is spoken of when talking about me": thus begins *Landscape with Argonauts*, by Heiner

⁵ The difference between male and female nouns can be clearly seen in the Portuguese version of this article.

⁶ Original: [...] recusa [d]o masculino universal, articulando uma escrita intencionalmente feminina, ou melhor, feminista. Pode-se dizer que, na norma culta, esse tipo de escrita é incorreto, mas quem faz a norma e quem diz que ela é culta? Em sua maioria homens, brancos e ricos. (2017, p.17).



Muller. They could be the opening words of the theater of the last decades, or of the arts, or of cultural studies, of any significant field of contemporary knowledge and thought. Me, the director. What body am I / do I make? Philosopher Judith Butler (2018) questions this bodily duplicity, between being and making:

People are not their bodies, but they make their bodies - this difference between being and making is fundamental. (...) However, it is an unfortunate grammatical choice to have to say that there is a us or a self that makes one's body, as if there were a disembodied agent, prior to the body itself, that would direct it. The "I", while being one's own body, is also, necessarily, a mode of embodiment - where what is embodied are possibilities. (p. 216, own translation)⁷

In the last decades, the body has been at the center of artistic, political, philosophical, social multiple reflections, practices and discussions. Philosopher Paul B. Preciado (2008, p. 93) reminds us that "*the body, the bodies of each one of us, are the precious enclaves where complex power relations develop*"⁸(own translation), and therefore my body = body of the crowd. The body does not exist alone, it is historical, political, social. It is both memory and desire for the future, both testimony and discourse in the world. And it is always a process, a becoming, both metamorphosis and transformation, since everything starts and circulates in the body, on stage and in life.

Everything in the body is relational, it is built in contact with others; it is affected and it does affect others. Theatrical creation is made of this flesh, of the bodies and dreams that we are, carved in memories and desires. And it is from this interaction that this text is made.

As a dance

It is indeed quite common to think that, when conducting a rehearsal, the director is ahead, as she has planned a proposal for activities based on an idea of results she would like to achieve. However, any preparation must be affected by the creative process of the actresses. It is necessary to renounce plans, predictions, preconceived ideas and cravings for immediate results. The director needs to learn to renounce the ego in order to be guided by the creative process of the actresses. It is necessary to think and plan, and, at the same time, prepare to feel the flow, let yourself go through, contaminate, be

⁷ Original: As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – esta diferença de ser e fazer é fundamental. (...). Entretanto, trata-se de uma infelicidade gramática ter que dizer que existe um nós ou um eu que faz seu corpo, como se existisse um agente desincorporado, anterior ao próprio corpo, que o dirigisse. O "eu", ao mesmo tempo que é seu próprio corpo, é também, necessariamente, um modo de incorporação – onde aquilo que é incorporado são possibilidades. (p. 216)

⁸ -Original : *El cuerpo, los cuerpos de todos y de cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves donde se libran complejas transacciones del poder.*

infected by it.

Therefore, at the same time that, as woman director I lead; at other times, I am led. As in a dance, my body is led to react to music, space, my mood in the day, but, above all, the disposition, interest, energy, and stimuli disclosed by my co-workers. As much as I have a structured plan, I will take action considering the pulse of the momentum.

To achieve such a state in theatre-making, I need to let myself be led by the actresses. As in a dance, the constant action and reaction game incites, stimulates, and promotes agency. I am touched, moved, driven, manipulated, and led by the actresses I work with⁹.

Postcard 2. I am the director when I relate to the precarious balance of relationships in a process of rehearsals, the desires, the space-time, the other bodies, the concepts, the memory of everything. I exist solely in this relationship, and everything affects me, crosses me, transforms me. If not, I am rigid, and rigidity is an arid medium that kills creation. It takes flexibility, mobility, expansion. Body states I am / produce.

We bring the image of a dance to think of the director's body in process, which brings me to a Pina Bausch's quote that breaks the boundaries of what dance can be, which is a body.

What is dance anyway? First of all, dance is not a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can't only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of. (Bausch apud Climenhaga, 2009)

And all that is corporeal breaks free from boundaries, challenges certainties, is becoming, transformation, in motion as creative processes are.

Therefore, this very moment of realizing the need to react to others in a rehearsal room, while coming up with dynamics other than those previously planned, the skeleton covers itself with flesh and skin, and blood circulates through this living organism, this sentient thing called rehearsal. It is an idealized, utopian state, but isn't it the reason we wish to achieve such a state?

⁹ The dance of writing this text! The different stimuli we exchanged through text and voice messages, calls, e-mails induced one another to develop this text.



The woman spectator, the barometer and the dog

In her article *Le corps du metteur en scène*, Sophie Proust (2004), a French researcher, classifies the director's spatial positioning on and off-stage. I recognize in her writing many of the procedures I adopt in creative processes. According to her, when the director is off-stage - during rehearsals, watching from initial improvisations to the final run-through, she assumes the figure of the future woman spectator. In this position, the director has the perspective of the ensemble to compose in space, converging the audience's attention to specific points and actions on stage. It is the well-known *outside eye*. It is worth mentioning that this *outside* refers to the performance space, and not to the process as a whole. Even far from the stage, the director is so steeped in creation that it is a challenging task to recreate the spectator's virgin gaze.

In many rehearsals, I remain outside the performance area in search for the audience/spectator future gaze. The distance from the stage facilitates the formulation of composition proposals. I prioritize the off-stage position to:

- a) watch a run-through while making notes, avoiding interfering both physically or vocally;
- b) compose with the position of the objects on the stage;
- c) observe the movement of the actresses;
- d) think about the scene transitions;
- e) pay attention to the actresses' vocal work, especially volume and tempo.

Besides being crucial to the scene composition, the off-stage position influences the relationship between the artists and, consequently, the directing process. The spatial distance and the difference in point of view because of the stage-audience separation may hamper dialogue. In order to avoid any misunderstandings, I usually use more pragmatic language, trying to be precise in each statement, speaking loud and clear, so that the instructions can be easily understood and later reworked. I may also break from this and approach the actresses to give directions, later returning to my place of origin to watch the sequence of the scene.

An off-stage position is not the same as immobility. The constant changing of places is more needed in some processes than in others. These changes do not have to occur on the same day. I can choose to vary the off-stage position from one rehearsal to another, although distinct moments of the process influence this decision, in my case.

When I sit off-stage for a longer period, longer than usual, I can never find myself

at ease. [...] Even while standing still, I try to maintain a state of creative attention, bodily availability and a disposition for listening. This is necessary both for the flow of energy between the actresses and me to remain active, and for me to be able to leave the position at any necessary time, and move according to the needs of creation or production. I need to keep up with the same state of readiness expected from actresses.


The presence and absence of assistants or other artists throughout the process also cause variations in the off-stage position. Their absence demands my active participation during the rehearsal. I take turns setting the rhythm by clapping hands, giving verbal instructions about the changing of position onstage, repeating some lines or forgotten lines, writing or memorizing what should be reworked later, making movements to encourage the actresses to remember their body scores, filming, “demonstrating” when necessary, operating sound / light / video, etc.

When opening myself to these many tasks, I sometimes approach the actresses to place myself on stage, next to them, moving or even being immobile within the performance area. When I’m on stage, my perception is closer to that of the cast. Physical proximity privileges another type of thought, both sensitive and articulated by the body, in the body.

This proximity also leaves profound marks on both the work and the interpersonal relationships between the team. The spatial distance reinforces the difference between the actress’ and the director’s craft, since the roles stand out in each attitude. When I’m on stage, my perception comes close to that of actresses. This position can make me more vulnerable, since the shaking of space boundaries calls into question my specificity as a director, as well as strengthens my image, especially if I decide to work on stage positions and movements while I am on stage.

Postcard 3. Our vulnerability. I firmly believe that the discussion about hierarchy and power relations in theatre-making, regarding directing-acting relations, is a different one when we place the body of the director in this “dance”. Because the body is the testimony and the poetry of our vulnerability, interdependence, and passion, it is a relational organism, a contact surface with the world and with the other. And through skin contact, we are always susceptible to what is beyond us. We are with: with other people, with the world.

We should consider that position does not necessary imply movement, it only benefits the development of a kind of perception that demands sensing the body to the other and to creation in a particular way. In this space, my body becomes a barometer capable of perceiving details of the process that distance does not allow. Through the connection between the bodies, the actresses can react to my directing and vice versa, providing stimuli that are diluted in the final design of the scene. Proximity imposes a thought which is essentially articulated by a corporal logic, in which the time between



action and reaction is shortened and contamination is enhanced.

Believing in the importance of the position on the stage, I try to frequently take part in the stretches and warm-ups, both to prepare myself and to perceive the disposition of the actresses that day. I also try to move around the stage during experimentation and improvisation laboratories. My body in space thus conditions the scenic proposals. Other times, I place myself in a more purposeful way, directly interfering in the movement and the creative process of the actresses, either giving rhythm or provoking a certain reaction. I influence their movement and they react, even involuntarily, to that body in space.

Thus, both in a theater where the separation between stage and audience is well defined, and in a space without this division, it is possible to do the transition between the *on-stage* and the *off-stage*. This fluctuation is much needed as “the director’s gaze finds its balance in the constant comings and goings of the audience to the stage, to continually adjust her point of view about the set of the staging”¹⁰ (Proust, 2004, p. 4, own translation). As an inhabitant of the between, I feel that this is where the possibilities are multiplied.

The direction takes place in this intertwining between one position and another, in this movement and in the decision itself that precedes this displacement . *Like a dog that runs, fetches, shows, starts running again, then fetches, shows, and again runs, fetches, shows, incessantly*¹¹ (Strehler *apud* Proust, *Ibid.*, own translation) I adapt my work to the requirements of the process and to what I believe is necessary.

As the process progresses and the opening approaches, the off-stage position often becomes more and more needed, until I fully take my place at the audience, or backstage. When the audience arrives, their feedback becomes as important as mine, making my presence unnecessary during the presentation. Is it not so?

Tentacles

The director, during rehearsals, is entirely perceptive. She intensely moves her body in order to look at the work being done and, consequently, to direct the actresses. The director’s senses operate like tentacles. This metaphor illustrates a fundamental feature for a director: that of capturing and absorbing various manifestations of the actress. For this purpose, I feel it is important to work towards expanding my channels of perception in order to get the necessary attention.

With that in mind, the off-stage position ensures better visibility of the stage. For

¹⁰ Original: *Le regard que le metteur en scène porte sur le travail de détails sur le plateau trouve son équilibre dans ses allers et retours constants de la salle au plateau pour ajuster sans cesse son point de vue sur l'ensemble de la mise en scène.*

¹¹ Original: *[...] chien qui court, va chercher, rapporte, se remet à courir, à aller chercher, à rapporter, de nouveau court, va chercher, rapporte, inlassablement...*

both off and on-stage positions, it is important to expand this perspective, developing a soft focus of sight.

The retinal activity cannot just stick to the general picture: in the staging process, attention must also be drawn to particular details, thinking of the minutiae. If I have no interest in looking at everything carefully, why should the audience? [...] Thus, sometimes I make use of a panoramic view, sometimes on the small focus of action, and a kind of listening, sometimes floating, sometimes punctual.

As far as listening is concerned, I always try to work on this transition, paying attention to the sound scape that is established on stage and the details of each speech and each breath. Just as it is essential for the director to develop her quality of seeing and listening, it is equally important for the actresses to feel that the director's attention is on them. Both in rehearsal and in performance, the actresses look for my eyes in order to perceive reactions about the performance of that day.

Nevertheless, these eyes cannot be oppressive. It is crucial to allow freedom to individual artistic creation. These tentacles try to embrace everything they perceive, even though they know that nothing should be held back.

A physical doing


Sophie Proust (*Sup. Cit.*) rehabilitates the demonstration as a directing procedure, analyzing its different variations. The French researcher points out that the demonstration does not necessarily originate from an imposing desire by the director of absolute control, nor is it used only to quench her narcissism and exhibitionism. The demonstration can enhance the creative process.

By entering on stage and replacing an actress, the precarious balance between functions is disrupted. If this ambiguous situation seems strange, the opposite, in which an actress decides the stage movement while sitting at the audience, seems even more out of place.

Proust classifies the demonstration in three possible variants considering different motivations and objectives: the indicative demonstration, the mimetic demonstration, and the directive demonstration. I adopt the three procedures in my directing process.

The indicative demonstration aims to aid the actress in the creative process rather than inducing them to reproduce the visual or rhythmic form made by the director. In this case, more than in the other ones, the director invites the actress to the appropriation and modification of the movement, to a personalized remake. The indicative demonstration is also used as a resource to assist in resuming the improvisations.

In the mimetic demonstration, the director repeats movements and actions the



actresses do on stage. In this case, the demonstration serves as feedback, which points out what could or should be changed. This type of demonstration is usually better accepted, since it does not determine the movement itself, it only suggests a change to be incorporated.

Finally, in the directive demonstration, the director performs the positions and movements for the stage expecting an almost identical reproduction, which the actress should maintain, at least in their rhythmic and spatial qualities. At this point, “the construction of the image prevails, and the demonstration reveals itself as both the starting point of the work and that of its conclusion” (Id., p. 6, own translation). Thus, my movements can be perceived in the direction process in a more consistent and effective way than through a verbal instruction.

We need to remember that, in any of the three cases, the actresses will transform my movements during the appropriation / reappropriation of the stimuli. After all, as Proust sums it up, “with the demonstration, the procedure to resolve a physical and visual action goes through a physical and visual resolution”¹² (*Ibid.*, own translation) capable of multiple readings.

Carve with the body

My body allows me to search for the performance that is to be created. I look for a movement, an image, a sensation that is not yet precise in terms of ideas, for me or for the actresses, with my flesh, bones, skin, energy, breathing. However, unlike the demonstration, this search does not need to be shared.

I can use the time and space dedicated to individual warm-ups to carry out some of these carvings, and during the time the actresses work on the scenes without my presence.

Postcard 4. Ready to dance. Throughout the years and after many experiences, I have learned that I need to warm up for the rehearsal. I prepare notes, organize materials, breathe, stretch, vibrate, put myself in a state of play, in a state of performance. In the rehearsal period, there is creation, scene, theater - we become both performers and audience, in improvisations and compositions, sometimes on our own, sometimes for guests. When I say “theater”, I think of this art that is made in congregation, in, with and between bodies, in a certain space and time, an aesthetically organized action that involves gathering people or a shared human time-space.

I need to be in a state of performance in the making of my craft because there is a performance of the direction in the rehearsal. I prepare a script, enunciate texts with

¹² Original: *Avec la monstration, le procédé pour résoudre une action physique et visuelle passe donc par une résolution physique et visuelle.*

different intentions, activate certain tones, atmospheres, energies. I trigger in me what I try to trigger in the cast, I understand that I cannot evoke a party atmosphere while yawning at a corner of the room, or be at a state of readiness and openness with a closed body. The director's body needs to be in a state of creation, listening and playing, open and ready to dance.

At other times, I even expand this work to my home, to pole dance classes¹³, or when I am out on the street, at parties, etc. Artistic creation takes place twenty-four hours a day, seven days a week. Work emerges all the time, it activates and is constantly activated when we are pierced by inspiration.

To carve the performance inside oneself: the material is projected for the team at the same time that it reverberates internally, connecting me profoundly to the work under development, in a feedback process that provides for the directing task.

Destinerrance and the staging process

The communication process between the director and the actress is full of flaws, gaps, lags between expression and meaning, like any communication process. The director is destined to the uncertainty of the process because she is never sure of the effects of the proposed procedures. As much as the director strives to elaborate verbal and bodily instructions for a specific scenic proposal, the actions created by the actress may differ from her expectations. And vice versa: the actress can expose her thoughts or creations and the director may understand them differently, although having the feedback to know whether they are following a productive path for creation or not. I consider this difference between what is said / done and what is heard / understood to be a symptom of the destinerrance in the directing process, an inevitable condition of this doing.

When I conduct a rehearsal, I try to influence my co-workers. My body is fully engaged, emitting stimuli, either more or less intentionally. Messages, movements, sounds, words spoken during the directing process are intercepted, lost ... or find a way of their own, they wander to a different sense, other than expected. In this act, there are several disagreements - some are happier than others. Therefore, the destinerrance in the act of communication between actress and director is not necessarily negative: it is necessary to learn to deal with this condition and incorporate it in the process.

¹³ I, Ana, have been practicing pole dance since 2013, having performed in different situations between 2015 and 2019.



The body is present even when absent

The bodily contact between director and actress(es) leaves deep marks, vestiges, traces in the performance, which may be perceptible to the audience, even if they are not aware of this intricate relationship. After all, our bodies, speeches, energies help to stimulate each moment of creation. In this perspective, each stage movement is affected, to a greater or lesser degree, by the presence of everyone who is in the rehearsal room, especially the director.

The theatrical convention stipulates that, with the premiere approaching, the director will distance herself spatially from the performance area. Consequently, she starts to avoid the stage, to reduce her interference in the run through the scenes, and to remain in the space destined for the future spectator. After the debut, her presence in the audience is replaced or complemented by that of the spectators.

Our practice challenges this pattern and that of other women directors. In contemporary theater, I have noticed a tendency for directors to return into the performance, as they come to take part in different ways. The presence of the director on stage during the performance influences the directing process, since her body language expresses stimuli and instructions, which generate physical confluence between the artists, awaken sensitivity, and privilege affection.

Besides considering the performances where the director breaks out in presentations, it is also relevant to include in the reflection processes when this does not occur. What remains of the director, wandering in each stage movement, hovering in each silence, erring in each moment of the performance? Would it be possible to affirm that this body that inhabited the rehearsals has completely disappeared from the performance, as her absence is before the spectator's eyes?

Postcard 5. Under the performance skin. What is the action, the weight, the gravity of the directing body? If there is not a body in direction, this function assumes an ethereal state, which perhaps inhabits the western ideal of a purely rational domain, which is situated at a higher level than that of the body, the emotions, and the sensitivity.

In her reflection on the aesthetics of the performative, Erika Fisher-Lichte (2008) defines the autopoietic cycle with a fundamental feature of the performance experience, which sustains its transformative potential: a cycle of energetic feedback between the audience and the performers, which enables the formation of temporary theatrical communities. She says that as a director (if she is not in other roles, as an actress or even a spectator), she is not present in this cycle, which happens during the presentations to the

general public. Then I think: how about the creative process? How does the autopoietic feedback loop happen? I think it already happens from the beginning, and it is important, in a different way from what happens to the audience, although just as important. Therefore, the director's body is part of her craft and is present in the performance, under the skin.

The director's body continues to reverberate in the performers' movements, one way or another. The creative process is a director's *mise en chair*, as proposed by Antônio Araújo (2008):

If the primary function of the director is no longer the passage from text to performance, the director's field of experience also opens up as performance material. Their memories, past stories and the search for self-development are summoned to devise the performance. In fact, the director's personal life is already there, from the moment the projects are chosen, determining the selection criteria. Therefore, the staging becomes, to a certain extent, the embodiment, the director's "mise en chair" (p. 254, own translation).¹⁴

I strongly believe that in the performances I direct, there are clear stylistic and biographical marks. Each element that makes up the show emanates this *mise en chair* to a greater or lesser extent, even when we are not on stage.

In the tangle of affections that comprise both artistic and professional relationships, there is something about the director that remains alive in the actresses and in the stage movements, just as there is something about the actresses that will remain latent within the director in the future. As the performance remains imprinted on the spectator's body even after the end of the presentation, the same way the director remains, pulsating in the structure of the staged performance.


Postcard 5. When is this a woman's body? Another issue is combined with the previous one - that of the craft attributed to the domain of the rational.

 **Belgrade, July 12, 2018.**

I leave the room at the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, talking to other researchers in the IFTR Annual Conference¹⁵. I had recently presented the work *Actors' direction: body in process* at the New Scholars session. Gradually, everyone was

¹⁴ Original: Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a "mise en chair" do diretor (p.254).

¹⁵ International Federation for Theatre Research.



leaving, except for a researcher from India, from the University of Jawaharlal Nehru, whose name I do not know. [...] She finally approaches and talks to me.

- I wanted to ask a question during your presentation, but I gave up to do so in front of others so as not to cause controversy. You speak several times about “floating hierarchies”, about how to relativize the power of the director in front of the actors so that he is not the only figure with power in the process, so that the actor is also an author, a creator. But ... I don't agree. It doesn't suit me. In my work as a director in India, I have to have power. I have to impose myself. In India, the actors don't respect me because I'm a woman. They don't let me talk, they don't follow my instructions, they don't accept my suggestions I have to earn my authority! I need to make myself heard! I need to be assertive!

I stop.

She's right. She needs a stable hierarchy that reinforces her ability to lead the group.

Despite the fact that gender violence in Brazil is one of the highest in the world, I can afford to encourage other forms of collective hierarchical construction. [...]

The body that is not there

The role of the director is quite recent compared to that of the actor or playwright. It was only in the nineteenth century that this function was taken as a job that required specific and improved knowledge. Since then, the director - the man in charge of the performance - has gained importance within the theatrical phenomenon, becoming a key figure and a symbol of power in the process of contemporary theatre-making. As a professor, a diretor, and a researcher, Leticia Mendes de Oliveira approaches in her article *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro* (2018):

We can say that the director sought to create a space for creation and a unique vision for a particular performance, creating a repertoire or a signature, a metaphor that affirmed the hegemony and the theatrical convention, that the directors would leave marks and inscriptions in history. This history was mostly marked by male directors, also called masters, guides or mentors, who contributed to inequality between male and female directors. (p. 161).¹⁶

Based on this, we can mention several well-known artists: André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Coupeau, Bertolt Brecht, Jerzi

¹⁶ Original: Convencionou-se dizer que o diretor buscava criar um espaço de criação e uma visão singular para determinada montagem, criando um repertório ou uma assinatura, metáfora essa que afirmou a hegemonia e a convenção teatral de que os diretores deixariam marcas e inscrições na história. História essa marcada, em sua maioria, por diretores homens, também chamados de mestres, guias ou mentores, o que contribuiu para uma desigualdade entre diretoras e diretores. (p. 161).


Grotowski, Eugenio Barba, Robert Wilson, Robert Lepage. They are white men from the Northern Hemisphere. If we think of the theatre people in Brazil who are studied, seen, considered aesthetic references, and who occupy prominent political positions, the same phenomenon happens: we find few women.

As in so many areas of knowledge and practice, women have been made invisible. Our craft is historically and socially represented by men. For each Ariane Mnouchkine or Bia Lessa, dozens of male directors are cited. Why, as Oliveira (*Id.*) asks, do we not talk about Cosima Wagner? In Rio Grande do Sul, there are plenty of great directors for referencing: Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Miriam Amaral, Adriane Mottola, Jezebel de Carli, Inês Marocco, Camila Bauer, to name a few (they are all white women, it is relevant to mention). Despite their skills, and both local and national recognition, none of them held has positions such as the Coordination of Performing Arts Office or that of the most traditional theater festival in the capital. Why do we remain marginalized and away from powerful positions?

In addition to the Eurocentric and patriarchal narratives built on the current Performing Arts milieu, there is prejudice in our society against every woman who occupies a position of leadership. As Oliveira (*Id.*) states, “it is necessary to desecrate a reducing and prejudiced tendency, imposed on the artist, that the positions of authority, technique and coordination in the theater are not intended for women” (own translation).

Post 6. Short circuit: women in power. Women’s bodies are not associated with leadership positions. Women’s bodies should be docile, fragile, beautiful, obedient, thin, available and white, preferably. Being a director, a producer, a teacher, a coordinator, among many other leadership positions, disrupts a certain order of things. Assertive women in leadership positions are often classified as “bossy” or “crazy”, quite derogatory terms. Think of how many times you have heard assertive men in leadership positions being labelled as bossy. I do not remember, perhaps I have never heard such denominations. Because it is “natural” for men in leadership positions to be assertive and to exercise authority. It is appropriate. That is what they should do. But how about women? Oh, this is repulsive for women. They are often classified as bossy, hysterical, and crazy. What if a woman is a nation’s president? The 2016 coup, among all the social entanglement involved, was articulated in an outrageously “macho” manner. Headlines in the mainstream media portrayed Dilma Rousseff as crazy and out of control¹⁷. I will never forget those stickers at the cars fuel tanks which portrayed the former president with her legs wide open to be raped by the gas pump. Cars from respectable families displayed such a sticker which didactically illustrates the male chauvinism, misogyny, and rape culture that structures the country. There are no stickers that portray male presidents in this manner.

We are theater women in Brazil, which ranks fifth in the list of countries with the highest rate of gender violence. While we, as privileged women, write this text in the safety of our homes, many women are exposed to violence, through hunger, lack of employment,



injustice, sexual, psychological, or physical abuse. In a country where we can be victims of “*unwilling rapes*”¹⁸, staying alive becomes a goal. This situation, aggravated by the Coronavirus pandemic, is not the major subject of this article. However, it is also a side-effect of the structural misogyny that makes us invisible, hides us, and kills us.

Postcard 7. Examples of this patriarchal violence are endless, and affect all social strata, professional areas and perspectives (as I write this, men in power invent a legal maneuver for getting away with crime: the “*unwilling rape*”. It would be laughable, if not tragic and real). In this fierce cultural context, being a woman in a leadership position is always a challenge that goes beyond the position itself. The theatre milieu, as part of this social-historical context, is not untouched by the structural male chauvinism. On the contrary, it is immersed in its time and its ailments. Being a director implies assuming a certain leadership position, being a teacher as well, which does not imply authoritarianism, but risks. For leadership demands exposure, openness and listening; risking failure by proposing a dynamic, a movement, an experience. Any proposal to other people is a responsibility, which involves care and complicity.

We need to talk about that as well.

The last dance (tonight).

In this text we have tried to put it tangible through words processes that have already been written in our bodies, which are re-inscribed when transcribed. Through our experiences, we approach procedures, tensions and practices of the director’s body - our own body - in the process of theatre-making and in society. Because creative processes are part of the social, and foundations for specific spaces within the social tissue, they operate according to different logics. The theater is a place where we meet and devise imaginative, nomadic, and corporeal worlds. The stage moments are types of presence *souvenirs*, in which the director’s body continues to reverberate, one way or another, in the structure of the performance. But not only there. The process pulsates under the performance like veins under the skin.

When taking a patriarchal society’s context into consideration, the director’s body embodies possibilities of subversion, filling gaps in the structures of power. Through listening to this dance, through affection, through work on oneself, the woman director can promote other ways of conducting staging processes, which open up other horizons of creation and social construction. Even through assertiveness, as mentioned by the Indian director.

The acceptance of the desterrance of our practice emerges as a possibility

to investigate possible paths for performance direction, which invent their own ways of working with the floating hierarchies among the participants in the process. We are designed / initiated / destined for research and creation, even if wandering through labyrinths.

This text is part of the movement to continue researching and making theater even in dark times: to insist, to survive, to resist. We move slowly, traveling, wandering, in spirals, pondering over practices as we experience them, recreating and savoring them, subverting them whenever possible.



References

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, n. 8, p. 253-258. São Paulo: PPGArtes Cênicas –ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357>.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Londres: Routledge, 2009.

DERRIDA, Jacques. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) **The Transformative Power of Performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

MARTINS, Iassanã. **TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre 2017, 130f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. **(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10733/1/ARTIGO_InvisibilidadesEmpoderamnetoEncenadoras.pdf.

PRECIADO, Paul B. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa Calpe, 2008.

PROUST, Sophie. **Le corps du metteur en scène**. In:Revue DEMéter, Lille, Université de Lille-3, junho 2004. Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf.


Site Catraca Livre. Reportagem Capa de jornais e revistas com Dilma Rousseff gera polêmica nas redes sociais. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>

Site The Intercept. Julgamento de Influencer Mariana Ferrer termina com sentença inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. Último acesso: 06/11/2020). Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>

ZANANDRÉA, Ana Paula. **Destinerrâncias de uma encenadora em processo: pesquisa, direção de atores e encenação**. Porto Alegre. 2020. 267 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210321> .

How to quote this article

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 579-597.



PERFORMING INSUBMISSION: Overworked women and the practice of dramaturgy¹

Celina Nunes de Alcântara (Celina Alcântara)²

Maria Guadalupe Casal (Guadalupe Casal)³

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Celina Nunes de Alcântara: actress and Professor at Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, no Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). She takes part in Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas (Neab/Ufrgs), coordinates the Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA), and takes part in GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. She is Associate at *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. She is a founding member of the theatre group Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) and, since 2018, she is part of the cast of *A mulher arrastada*.

³ Maria Guadalupe Casal: actress, director, producer and Performing Arts teacher. She holds a bachelor's in Performing Arts from Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. She is part of Grupo Interseccional de Pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA) and GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. She's been part of the group Teatro Sarcástico since 2005 and she is a founding member of the group Cia T.O.D.A.S. from Rio Grande do Sul, and Master's degree researcher at Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

Changes in perception as transformation potency

True politicization - towards critical awareness - is a difficult 'trial and error' process that demands giving up certain ways of thinking and being, changing paradigms, opening up to the unknown, the unfamiliar. If we do not transform conscience, we can neither change our actions nor demand change from others (hooks, 2019, p.67,68, own translation)


The ideas by bell hooks in her book *Raise the voice: think like a feminist, think like a black woman* (2019) on politicization and critical awareness, and the context of the COVID-19 pandemic since March 2020 in Brazil, more or less 8 months from this day of writing, served as a springboard for the analytical proposition we seek to undertake. Besides the impressive numbers produced by the disease that has haunted us, we have come in contact with equally alarming data that recounts the situation of women in confinement. This information reveals the increase in domestic and sexual violence and femicide - in different social classes and races – along with the increase in the already alarming work overload. Data reveal the multiple forms of violence towards women in the 21st century, in a society that remains patriarchal, sexist, and misogynistic. Faced with this moment and these emergencies, intensified in current circumstances, we thought of taking these issues to performance experiences with and for women.

One author of this writing proposed such actions and implemented them last year. From the analysis, we would like to point out modes of insubmission, insurgency, resistance and solidarity that transpired in a performance experience lived only among women. We understand these experiences established a creative practice and relationships where pain, tiredness, impossibility, demotivation, modes of insubmission, insurgency, and a safe and welcoming space emerged in the gestures they performed. We realize that, to a certain extent, it is a process of changing perception, a kind of “critical conscience”, as mentions hooks (2019) in the quote we refer to in the beginning of the text, and which leads, even if incipiently, to changes in the ways of thinking and acting.

Fresh start to old habits, a contemporary look

In 2019, after years of teaching practice in non-formal education, I carried out two Performing Arts laboratories (LABs) only for women, together with my university colleague, actress, black woman, Performing Arts teacher, Manuela Miranda. I based the decision⁴ to propose this pedagogical action with a gender perspective on the need

⁴ As this is a text by two authors, we consider it convenient to explain in advance that the lines that follow synthesize the experience of one author (Guadalupe Casal) and she, when aiming to highlight this, writes in the first person.



that I felt, and I realized other women felt as well, to address specific themes about the experience of being a woman.

In the wake of pursuing a feminist theatrical proposition, we offered two editions of the course, one per semester, each with a provocation to serve as a catalyst for creating the scenes. We called the first LAB *Put the oxygen mask on yourself first*, alluding to self-care and seeking to reflect on the past and present subservience imputed to women, in order to subvert or reverse this logic of bondage and compulsory care for others through artistic expression. This task is too demanding if we think we are talking about centuries of arrogance that shaped this status of subordination imposed on women. We know that such position originated, linked and oppressed groups through racism, sexism, misogyny, LGBTQIA + phobia, elitism, xenophobia, ageism, capacitism, etc. For bell hooks, “feminism, as a liberating struggle, must exist apart from and as part of a larger struggle to eradicate domination in all its forms” (2019, p. 62, own translation). In this sense, despite the feminist struggles, the changes that took place due to them, and even the fact that “the women’s movement in Brazil is one of the most respected in the world and a fundamental reference in certain topics of interest to women internationally” (Carneiro, 2019, p.195), multiple forms of violence against women, femicide, work overload and the almost exclusive feminine role in providing care, inside and outside housekeeping as female obligations, remain almost intact. We understand and corroborate hooks (2019) point of view, that the feminist struggle needs to disrupt the extensive structures of domination. But we also believe that it is necessary to have a starting point. Our sharp and precise point in this discussion is, for now, these laboratories.

We called the second LAB *The representation of women in the media*. It sought to focus on how diverse media vehicles portray women. The analysis focused on the way these representations contribute to the perpetuation of the sexist, misogynist patriarchal system we live in, which became a tool for maintaining many racist, classist, and sexist discourses. Issues such as pressure and aesthetic standards - which dismiss women as individuals, extend from elite culture to popular mythology (WOLF, 2018) -, and the written language addressed or referring to women were the key points of the performers’ work on this edition.

The considerations that emerged from the second edition brought so many developments that the participants themselves suggested making an extra LAB to return to the themes on the representation of women in the media. Such edition would have taken place in the year 2020. However, because of the pandemic breakout, we postponed it. The way the media portrays us highlights concerns with body aesthetics and denotes the marks of patriarchy using overall languages. Besides the health calamity connected to the


pandemic, we are being forced to watch outrageous cases of humiliated and abused girls and women, both privately and publicly. As the case of the ten-year-old girl who, besides suffering sexual violence from a close male relative, had the entire country pointing fingers at her when trying to make an abortion, a legal procedure in Brazil for such cases. We watched, in astonishment, the media endorsing such an atrocity seeking interviewees who corroborated and “justified” the violence suffered by the child. Misleading questions about the child’s personality, such as how extroverted she is, for example, or questioning what clothes she liked to wear, and other abusive and delusional statements, echoed in the dominant media reproducing oppression.

Even at this time of writing (early November 2020) we have seen judges, lawyers and prosecutors - white men - publicly blaming and humiliating a female digital influencer, a rape victim. Again, speculation about her behaviour and her clothes served as a subterfuge to justify the unjustifiable. The defendant’s lawyer used old photos of the victim as part of the defense thesis and defined them as “gynaecological”, without being questioned about how these photos related to the case. He stated he “would never have a daughter at the victim’s level” and failed to consider her a victim. He also rebuked the victim’s crying by saying: “There is no point in whining and crying crocodile tears” (Alves, 2020). Judicial evidence, witnesses and medical reports attesting to the crime were not enough for white, wealthy men to convict one of their peers. Still on the violence of language, we have reached an unreasonable reality of inventing a crime, and judicial language disguised slander: unwilling rape - when there is no intention to rape. We see language once again maintaining a perverse system that objectifies women and disqualifies the violence they/we suffer.

Like artist and teacher Maria Brígida de Miranda, we believe that meetings and social networks are ways to strengthen ourselves as theatre women, in order to bring the discussion of gender and feminisms to the spaces of artistic and pedagogical processes (2018). The promotion of Performing Arts labs is an attempt to the construction of these spaces.

Performing Arts Laboratory: sharing space as a way of thinking about women's role overload

First, we consider important to emphasize that we carried out these performing arts laboratories within the Centre for Pedagogical Actions of Teatro Sarcaustico, a theatre group of which I have been part (Guadalupe Casal) since 2005. This is how I brought forward my artistic and pedagogical concerns into the group as the only female member. Bearing in mind that one work axis of Teatro Sarcaustico is the collective devising of original



dramaturgy, this process was incorporated into the LABs. This writing seeks to reflect on a condition that is increasingly present in Performing Arts laboratories for women, and in other short workshops, also aimed at this audience, in which I was a teacher: the general overload of activities imputed to women and how it affects the creative process.

In the two previous editions of the LABs, both my colleague Manuela Miranda and I had to learn how to manage the students' recurring lack of attendance, and how to deal with dropouts during the process. They resulted from the overwhelming work burden on these women's shoulders. Women have accumulated household chores, maternity, studies, jobs, among other duties, and this has increasingly and immensely affected their lives. According to Silvia Federeci, when defining women's activities as non-work, women's workload looked natural, however expediently (2017). This invisible work, which takes hours a day in the lives of many of us and which is understood as obligation, reinforces the role of women as the maintainer of the collective, especially in the family nucleus, but not limited to it. This contributes to the overload we have to bear, and a certain guilt when we dedicate time to personal activities that are born from the desire to experiment ourselves in other activities "only" for self-development, satisfaction, fun or well-being.

With the expansion of capitalism and after the women's insertion in the labour market - which occurred for white women in the post-war period in mid-20th century -, the double, or sometimes triple, journey, and the insufficient division of domestic labour, still a reality, have proved constant. Even those who are in search of the ideal of feminist life, which guarantees autonomy and emancipation, fall into the trap of capitalist productivism.

As a feminist and an independent woman, Edda consciously organized life and work independently, according to the feminist ideal of having control over personal life and work schedule. However, this does not mean that her life is free from capitalist exploitation, quite the opposite, in fact (Kunst, 2015, p.163).

This overload has also affected women's mental health, who have reported panic attacks, anxiety, depression, and other illnesses. When being a woman is, by definition, being in a situation of oppression (Butler, 2019), this context demands claiming the right to protagonism.

As expected, in view of the social situation, it is impossible to ignore physical and mental exhaustion as a reality during the studio practices and the devising of dramaturgy. Every woman who mentioned "not being able to cope" when leaving the LAB is present in the show/performance at the end of the first edition, called *Put the oxygen mask on yourself first*. The general exhaustion of these women was such in the second edition that the collective ended the semester without making open presentations to the public.

The participants of the LAB *Put the oxygen mask on you first* were women who had very different previous experiences related to theatre. It was necessary, at first, to work on a levelling through exercises for instrumentalizing and familiarizing them with the language and theatrical notions. It was building a common language to follow up on the proposal. From the point of view of practice-led dramaturgy, we based the first LAB process on spoken accounts and written reports expressed in images, gestures, and movements created and coded during the activities.

After this preliminary phase, which was intended as an introduction to the theatrical language (in which we worked mainly with theatre games and viewpoints technique), we explored the possibility of themes for devising the performance. The central idea of the work was to contemplate fully the desires of each of the participants, and, for this, we proposed activities that would bring these aspects to light. Besides meeting twice a week, we created a group on a social media network that served as a catalyst for the reverberations of the studio practice. There, we gathered what I like to call a “reference collection”, a constellation of images, news, readings, reports, music, etc. Everything that crossed us and we felt could be useful for our process was and still is in this virtual (non)place. In addition, we asked each participant to write a diary to register impressions of each practice. These diaries were not meant to be shared with the collective, they aimed to hold individual feelings and activities to be revisited whenever necessary. Aware that they all had multiple tasks outside the studio practice, and after some mentioned the impossibility of setting aside extra time to feed the diaries, we had to change our strategy. We then allocated the final 10 minutes of the practice so that everyone could carry out their individual records. For collective appreciation, we created, besides the virtual space, a shared diary. Like the individual diary, this was a space/place for recording studio practice, whether through a description or expressing freely the sensations in writing or drawing. At each day of practice, a participant had to register somehow what she had understood and perceived that day. Opening each new day, sitting in a circle, we used to read the previous record.



Figure 1 – Excerpt from the shared diary (2019)

Such elements were swallowed, digested, re-signified and interwoven and gave materiality to the dramaturgical practice. Each body either present or absent was a supporting pillar for telling its/our stories. The body is not a determining materiality, finished in its own image; it carries at least several meanings, and that is essentially dramaturgic (Butler, 2019, p.216). Each body carried the absence of those who left along the way, after all, “[...] the body is, par excellence, a place of memory [...]” (Martins, 2003, p. 78, own translation).

In the LAB edition entitled *Put the oxygen mask on yourself first*, each participant who had to leave the process wrote a farewell letter. The action of saying goodbye through writing was not imposed or suggested by any of the proponents of the work. On their own, without interference from the workshop teachers, these women felt the need to register their departure, expressing, in their own way, their reasons and farewell words of affection for those who remained. I call letters the e-mails and messages received via cell phone and forwarded to the group. Based on these statements we built a single farewell letter to carry out the ending scene of the performance. In this scene, two of the actresses/performers read the letter after sharing with the public the situations of the departure of some participants. Reading was the way we found to transmute the absence into presence. We did not want to interpret a memorized text or build characters from those who left. We rather wished to give concrete expression to the emptiness that each of them left, transforming the pain we felt when we lost the company of these working partners into performing potency. Aligned side by side in front of the audience, Paula Souza and Fernanda Possamai Bastos read the letter while the other performers tapped a body percussion rhythm with their hands on their chest, alluding to the sound of

heartbeats. This scene told us what Maria Brigida mentions in her article about feminist epistemological experiences, which also take place in the Performing Arts:

I was left with the intuition that learning to look at and touch these historical and personal wounds through theatre can be an act of collective healing. But this act is quite complex and is not exempt from pain, doubts, tensions and resistance that cross the entire group of people involved (De Miranda, 2018, p. 243, own translation).

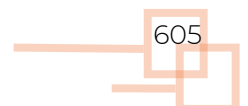



Figure 2 – *Put the oxygen mask on yourself first* (2019) Image: Adriana Marchiori



Figure 3 – *Put the oxygen mask on yourself first* (2019) Image: Adriana Marchiori

It was impressive to see that in several farewell letters there were indeed identical phrases. They said “I’m not taking care of everything”, “my head is not helping me”, “I’m sorry”, besides praising the partners who overcame the obstacles each day to continue creating. The sentences uttered repeatedly connected the dots of our dramaturgy that concluded in the reading of the final letter which unified and mixed the writings of those who could not remain with us. In short, it was the consequence of our desire these absences could be present.





In the wake of decolonial thinking we seek to get closer to, we pursue and experiment with procedures that allow us to rethink our theatrical work, to create participatory spaces for the sharing of knowledge (hooks, 2013). To decolonize knowledge, we must understand that we speak of specific times and places based on specific realities and stories. There are no neutral speeches, Grada Kilomba (2016) warns us. An alternative and emancipatory historical (re)construction seeks to build a different story, which is opposed to the dominant Eurocentric perspective (Gomes, 2012). Bearing in mind that hegemonic knowledge, regarding Performing Arts, crosses artistic procedures and is still of outstanding aesthetic influence (also dramaturgically influential), we seek to reinvent through collective practices through exchanging and sharing knowledge. Silvia Federici tells us that:

[...] making available the material means of reproducing life is primary for creating collective interests and community bonds. This is also the source of resistance against a life of slavery and for the construction of autonomous spaces to break free from shackles of capitalism (Federici, 2019, p. 387, own translation).

Although the author is not referring to theatre-making, her thinking helped us to look at this process. Reinventing or rediscovering other ways of making art makes up the attempt to create alternative paths from a fresh perspective, other than the already established. Speaking of practice-led dramaturgy from a feminist pedagogical perspective is to appropriate the means of production – from the artistic point of view – that have long been denied to women. In this perspective, alluding to means of production shows that these experiments (ways of creating theatrical narratives from an experience, a point of view, a thought/action coming from female bodies) might be a way of rising to confront the status quo that has historically removed women from other possibilities simply because they are women, while overloading them with obligations arising from this very reality.

However, not in opposition to this, there is a change in perception about their own lives, relationships, actions that are revealed in processes such as the one outlined here, whose effects extend beyond theatre-making, as they recount the problems of these female subjects. Therefore, we struggle and build together a process of change in perception that leads to an idea of awareness regarding self-criticism and transformation.

Considering/experiencing an insurgent performance condition


This work aimed to reflect on how the daily life of the women who took part in these Performing Arts laboratories directly influenced the creative process and the dramaturgical practice. Or, to put it another way, we sought to think of how the various instances of the lives of these female performers contributed to the devising of the performances and how the performance brought about perceptual and perceptible changes on these female bodies throughout the creative process.

We consider important both the similarities and the differences between the women who put themselves in the condition of performers and those who were the proponents of the work. Aware of economic class, race and sexuality singularities, we focused this writing on the common issues that have transpired in the work with these groups of women, from which we might infer a feminine culture. It is essential to emphasize that, when we refer to a wide-ranging feminine culture, we need to be aware of class and economic differences to produce art (Lorde, 2019).

However, we identified overload as a constant for all of them. It is an overload that falls on the shoulders of women unevenly, besides class and race. The members of the groups ranged from 20 to 45 years old, mostly middle-class and heterosexual women. The first LAB started with 12 participants, mostly white women. There were also two black participants and one transsexual. The second group was more oscillating in terms of assiduity, several women came and went during the process. A majority of black women formed this group, one biracial and two white women. Among other important social markers, there were overweight women, lesbians, bisexuals and mothers.

In summary, some ideas could better raise the repercussions of these performance experiences with and for women, considering the singularity that adds to such a proposition and what meanings we can infer from it. Some issues emerged and continue to resonate: 1) processes as unfinished work, permeated by attempts, mistakes, changes, misunderstandings as part of a collective creative process and not as insoluble problems; 2) the importance of the search for languages and narratives that represent the group rather than stemmed from a decision of the proposers of the work; 3) the excessive and unequal efforts made by these women's bodies in their daily lives as obstacles to remaining in the workshop; 4) the creative process as a mechanism through which not only anxieties, fears, and tiredness manifest but also hopes or the future; 5) a type of solidarity shared among these women, which, it seems, happened from the beginning of the work spread beyond it.

The participants seem to identify with issues such as overload of activities/



obligations, and stress due to work demands inside and outside the home. They deal with social demands concerning body-aesthetic issues, relationships, finance, etc. that challenge people, women particularly, in a society still marked by a patriarchal, sexist and misogynistic structure. Last, we dare think/propose that these experiences in Performing Arts laboratories to women can be effective ways to encourage thinking, questioning and breaking oppressive practices through (re)creation and expression of these problems in performance, since we observe an important change in perception/consciousness shaped by acts of insubmission performed both onstage and offstage.

References

ALVES, Shirlei. Julgamento de influencer Mariana Ferrer Termina com sentença inédita de 'estupro culposo' e advogado humilhando jovem. **The Intercept**. Brasil, 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Acesso em: 03 de novembro de 2020.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 212-230

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

DE MIRANDA, Maria Brígida. Colcha de memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento-Revista de Estudos em Arte Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018

FEDERICI, Silvia. O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.379-391


_____. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes Ltda. 2013.

_____. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **"DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO"** Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba 2016. São Paulo: Mostra Internacional de Teatro (MITsp) e no



Massa Revoltante, projeto que faz parte dos Episódios do Sul (Goethe-Institut). Tradução: Jessica Oliveira

KUNST, Bojana. **Las dimensiones afectivas del trabajo artístico**: La paradoja de la visibilidad. In: Rozas, I. y Pujol, Q. Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo. Barcelona, Mercat de les flors Institut del Teatre. Ed. Polígrafa, 2015.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 239-249.


MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In **Letra**, Santa Maria, n. 53, p. 63-80. jun., 2003.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.



How to quote this article

ALCÂNTARA, Celina N.; CASAL, Maria G. Performando a insubmissão: mulheres sobrecarregadas e criação dramaturgica. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 13. p. 598-610.




HYBRIDIZATION IN DANCE: From anthropophagical inspiration to amphibian dancers¹

Andréa Moraes²

Cultural hybridization has inspired dance studies for decades (Foster, 1997; 2014; Louppe, 2000; Dills; Albright, 2001). In dance productions, it inspires movement research and is the motto for creating contemporary dance compositions. Nevertheless, how does hybridization take place in the body? How is it embodied in the artistic work of the dancer? How does it operate in corporeality? What is the role of the dancer in the process of hybridization and hybridization in the body of the dancer? What causes the greatest speed and availability of information for the dancing bodies? How does the dissemination of culture at the current speed disturb the incorporations the dancing body is subject to?

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² PhD in Performing Arts, CAPES Postdoctoral Researcher in the Postgraduate Program in Performing Arts at UFRGS, dancer and belly dancing teacher.



Such questions were the motto of my research at master's and doctoral level and were outlined in essential paradigms I placed as the scaffolding of my research trajectory. Moreover, my research had as primary focus the hybridization on the perspective of the dancer so as to comprehend his or her training and its influence on the development of the dance.

For cultural studies, culture is plural, the outcome of human productions and practices woven within the social relations of everyday life (Escosteguy, 2001, p. 28). Nestor Garcia Canclini (2011) clarifies that hybridization is a process in which the product is in the process of elaboration and transformation, therefore, still without defined forms. Homi Bhabha (2010) states that hybridization is the productive part of culture, as it is always under construction. In this way, I understand hybridization as a primary factor of culture innovation.

According to Laurence Louppe's concept (2000), hybridization in dance occurs in the body of the dancer. Unlike appropriations of aesthetic elements that blur the sense of dance, without, however, transforming it, in a process of hybridization the body of the dancer destabilizes and enhances new codes of movement, new senses, new aesthetics in dance. Thus, understanding the hybridization based on the artistic performance of the dancer is to conceive the productions and innovations of dance considering the dancing body as a starting point for all its transformations and updates.

In the same way, when conceiving all cultures as human productions of equal importance, different dances can also be seen as equally potent for artistic creations and innovations. Therefore, I question the hegemonic use of the word "classical" as exclusive to describe Western dance, or better yet, classical ballet, to then understand it as a set of basic structural forms that make up the style of a dance (Soares, 2018).

In accordance with Canclini's understanding (2011), nowadays no pure cultures can be found, as they were all the result of hybridizations. Nonetheless, culture is distinguished between discrete forms, which are more homogeneous, for more heterogeneous. Applying the concept of discrete culture to dance, one can think that the classic originated from more homogeneous sources that, combined, generated a heterogeneous and changeable form. Over time, such heterogeneity stabilized until it was recognized as a stable, or more homogeneous dance style, due to its structural forms, common among practitioners. Thus, it can be said that all the dances we know today are hybrid forms which can vary from discrete - more homogeneous - to more heterogeneous (Soares, 2014)³.

Thus, the processes, the investigations of movement and experimentation can be understood as hybridizations in dance because they are forms in transformation, not yet

³ In this subchapter I bring revised selections from my master's dissertation *Raqs el Jaci/Dança de Jaci:hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul* (2014) under the supervision of Dr. Mônica Dantas.

stable, a becoming that cannot be identified with any existing classical form.

In view of such processes, the dancer's body training has also been influenced by the ease of access to a greater number of cultural references. Such changes subvert the normative conceptions about the dancing body, challenging academic studies to revise and broaden their understanding of which dances have pedagogical and corporal techniques to professionally train a dancer. Increasingly, non-Western dances have more and more improved their techniques so as to form dancers with different movement skills. The post-colonial criticism applied to dance elucidated the question that such dances do not need to "westernize" themselves or seek influences in dances such as ballet, modern dance or contemporary dance to innovate (Mitra, 2011; Savigliano, 2009; Soares; 2018). In order to become dances in a contemporary perspective, it is necessary that dances originated in different cultures develop a contemporary sense (Soares, 2018; Canclini, 2011).


Based upon such a proposition, the classic is defined as stable structural forms since the "traditional" classification presupposes the replicability of something immutable, contrasting to the hybridization paradigm and, therefore, to post-colonial criticism (Savigliano, 2009, Bhabha, 2010). Consequently, I understand as worlding dances the classical dances of non-dominant origin that were deterritorialized and disseminated worldwide, which underwent hybridization processes in order to adapt to each new territory (Soares; Dantas, 2016).

For Dills and Albright (2001), the study of worlding dances needs to take into account the expressiveness of the artist who incorporates these dances, since he or she creates by negotiating between the classical and the innovative. According to Dills and Albright, the researcher must know the dance under analysis and emphasize that the research is only an approach about a dancer, within his or her kinesphere, rather than the whole dance and all dancers. However, it considers the fact that these people, namely dancers of a specific style, represent the dance that they assume as their own within their production network (Dills; Albright, 2001).

For Jane Desmond (2014), it is not enough to trace the trajectory of the dissemination of a dance to understand its process of globalization, it is needed to observe the ideological transformations of the dancer's body discourse with regards to his context.

Taking the form into consideration, as well as the context and the discourse, it is possible to tackle the specificities of the worlding process of these dances to understand political or aesthetic factors that persist in their deterritorialized practice, or transform, focusing on the dancer's artistic work.

Aware of these reflections, I come to disclose my own trajectory as a dance researcher, from the master's to the doctorate research, from anthropophagic inspiration



to the amphibious dancer: unusual ways of moving and creating meaning from the dancing body.

Hybridization process with an anthropophagic inspiration: belly dance devouring Eva Schul's poetics

The research focus on hybridization processes in dance started during the master's degree, as I devised a critical and reflective practice as research on the process of composing a belly dancing choreography hybridized to Eva Schul's poetics. The intertwining between the two formats of dance was based upon the understanding of Laurence Louppe (2000) for whom the hybridization in dance occurs in the body of the dancer. For this purpose, the hybridization process had the idea of anthropophagy in dance as poetic inspiration, proposed by Mônica Dantas (2009; 2011).

According to Dantas (2011), anthropophagy in dance refers to the assimilation of movement or technique by the body, digesting and revealing them through corporeality. Thus, the choreographic material is comprised by the dancing bodies of a work, while the choreographic signature is its forms of organization. By assimilating the movement, the anthropophagic body reconfigures the world as it presents itself to the body. It is, then, knowledge by vibration and contamination, contrasting from knowledge by representation or imitation. Thus, the anthropophagic processes in dance are configured as processes of ingestion, digestion and incarnation common to the anthropophagic notion.

Based upon the idea of hybrid bodies as anthropophagic dancing bodies, I sought to understand Eva Schul's poetry through the logic of the body: devouring her technique to assimilate her poetics. In order to fulfil this goal, I took part in Eva Schul's contemporary dance classes and courses for over two years.

At the end of this process, I realized that my body adapted the classic belly dancing technique to the experience of Eva Schul's technique, in which movements tend to seek free flow and execution with minimum effort, but with the maximum in performance terms. Eva Schul's poetics also enabled me to insert concept and reflection into the compositions of classical oriental dance, which are determined according to the styles of music and specific modes of composition. In such a way, it was possible to problematize the orientalism that sees belly dancing as an immutable form over time, to recreate it in a contemporary perspective.

Nonetheless, the adaptation process was not instantaneous and involuntary. On the contrary, important choices were needed to determine which elements of belly dance to abandon and which elements of Eva Schul's poetics to incorporate, since

many were incompatible.

Therefore, throughout the process of assimilating Eva Schul's poetics, training her technique brought me relevant conflicts regarding the aesthetic choices I had to deal with. The first incompatibility was the issue of spectacularization on the scene. While belly dancing seeks the spectacle through the costumes; the use of fluttering accessories or lights (such as veils and the use of led lights in accessories); or by extravagant gestures, Eva Schul's contemporary dance takes the opposite path. Therefore, belly dance has sought a transcendence through spectacularity or the movement or presence of the dancer on the scene, while Eva Schul's contemporary dance has become increasingly colloquial.

According to Eva Schul, her work requires the proximity of the public not only for the essential and colloquial language, but also for the scenic space. In turn, while Eva Schul seeks to move away from the Proscenium theatre seeking proximity to her audience, belly dance has sought the Proscenium theatre as a space of legitimacy and recognition, removing it from the everyday environment of the restaurant and private parties for the production of thematic shows in theatres.

Another striking challenge for me was Eva Schul's poetics and contemporary dance. While in contemporary dance, music is an accessory of composition that may be elaborated after choreography or not even exist, belly dance cannot occur without music. The belly dancer needs to become music on stage, through movement charged with meaning, through a state of embodiment, and through a scenic interpretation that brings together rhythm, melody and emotion that the music denotes for the dancer. If in contemporary dance, meaning is obtained through the body, in belly dance, the meaning of the work is generated through music.

Nonetheless, the belly dancer is not always subject to music. Originally, in *taqsin* performances, the musician must follow the movements of the dancer to compose his instrument's solo on stage.

For Eva Schul, dance does not need to have a commitment to plasticity, its commitment is to question. For Eva, dance can be much more interesting when it is grotesque, shocking or thought provoking (Soares, 2018). In contrast, belly dance seeks elegant and feminine forms, emphasizing the beauty and sensuality of the body through sinuous movements with an emphasis on the pelvis. However, is femininity not capable of questioning and instigating? Are the exciting and the grotesque similar in the West and in the East? For many authors, belly dance researchers, its aesthetics reinforce orientalism and female objectification (Shay; Sellers-Young, 2003; 2005; Dox, 2006; Maira, 2008).

Marta Savigliano (2009) defines exotic virtuosity as a virtuous difference capable

of being appreciated by the well-established standards of dance. However, such well-established patterns are outlined by the dominant dances⁴.

Thus, conceiving the exotic virtuosity of belly dancing as an aesthetic in a contemporary perspective has certainly implied choosing to challenge the well-established standard, in this particular case, Eva Schul's contemporary dance poetics, or, sometimes, having the denial of belly dancing. The process of composition and the elaboration of the practice as research project made evident the subjugation and incomprehension to which non-Western dances and their aesthetics are subjected to in the West, whether by classifying it as traditional or folk, or by limiting the sense of the dancing body as objectified, exotic and unable to question.



Figure 1. Defense of Practice Research choreography Raqs el Jaci (2018. Andréa Moraes (Muna)
Photo: Denis Soares.

When it comes to the body, I realized how much the hybridization I experienced changed my way of moving, thinking and creating in a dancing context. I found out new ways for movements in flow from the hips, spirals, torso turns, and, mainly, a way to discover them from ideas and concepts in movement experiments.

As I have faced such challenges and difficult choices from the embodied experience, I wondered whether or not other dancers trained in worlding dances in the process of hybridization with contemporary dance would experience similar conflicts. In order to understand them apart from the classification standards determined by the hegemonically well-established dances, I tried to understand them from a post-colonial view (Said, 2007; Bhabha, 2010; Savigliano, 2009; Karayanni, 2006) which challenges these standards

⁴ According to Foster (2009), the dominant dances are modern, postmodern dance and classical ballet.

proposing that all dances are artistically potent and capable of innovation.

Hybridization process as resistance: the amphibious dancer in the subfield of great dance production

Having as a parameter of analysis the classical Indian dancer Akram Khan, his contemporary productions and relative specificities, I tried to analyse dancers of worlding dances in processes of hybridization. Therefore, I established as a criterion that these dancers should be inserted in the subfield of great production in dance, since in such an environment the choreographer is the central figure and there is a greater commitment to the general public, aspects that interfere more effectively in the dancer's composition (Weber, 2011).

From these precepts, my advisor and I chose *Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre* that, between 2016 and 2019, performed great shows promoted nationally and internationally. During its period of activities subsidized by the city government, the Municipal Company distinguished itself for having mixed training, and for housing dancers from different backgrounds. Among the dancers trained in worlding dances, I chose to examine four, who identified as originating from flamenco, urban dances and north-eastern folklore⁵.

Amphibious dancers and their hybridization processes in dance

When analysing the hybridization processes of dancers from worlding dances at the Municipal Dance Company of Porto Alegre, I sought to interpret their experiences from my own experience in the master's research. In addition, I considered my position as a researcher as equally non-hegemonic, since I am also a dancer in a worlding dance. Thus, based on the post-colonial view, I understood that the hybridization of worlding dances with hegemonically well-established dances took place not as a search for modernization of their styles through western interference, but as a means of making their bodies capable of bodily capital⁶ (Dantas; Da Silva, 2014), highly appreciated the CMDPA⁷ environment which they were in. In that sense, hybridization was seen as a resistance factor (Canclini, 2011; Wortmann, 2010), as hybridization with dominant dances could be

⁵ They were Paula Finn and Fernando Queiroz with training in flamenco, Driko Oliveira with training in urban dances and Kléo di Santys with training in northeastern flowers.

⁶ According to Dantas and Da Silva (2014) "The body capital of the dancer comprises elements such as size, shape and appearance, but especially the body technique of interaction and kinesthetic interpretation, of which they are carried by the body. The acquisition of this capital includes training and experience. (p. 32).

⁷ Acronym for *Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre*;

seen as a strategy for placing the exotic virtuosity of these dancers in the subfield of great production (Weber, 2011) in dance where the company was inserted.



Figure 2 - "A Metamorfose" by Ricardo Sperb⁸.

The versatility of these dancers and the fact that they needed to modify their corporeality when joining CMDPA inspired me to call them amphibious dancers⁹. The analogy to the term amphibian was inspired by a similar analysis by Canclini (2011) who pointed out criteria to define the specificity of some popular culture artists who ...

[...] are able to articulate movements and cultural codes from different sources. Similar to certain theatrical producers, and like most rock musicians, they show that it is possible to merge a society's cultural heritage, critical reflection on its contemporary meaning and the communicational requirements of mass diffusion (Canclini, 2011, p. 361, own translation).¹⁰

Inspired by these insights, I have defined *amphibious dancers* as those who started training in worlding dances, developing a reflection of their contemporary sense so as to provide their insertion in the subfield of great dance production.

In Biology, the term amphibious is an effective metaphor to explain the transformations / metamorphoses needed for dancers in order to move from one environment to another, from one dance practice to another. Also, they can inhabit separate production subfields due to their hybrid characteristic. In this way, the term amphibian is important to address the effort of the dancer of worlding dances in transforming his corporeality in order to become skilled for insertion in the subfield of

⁸ I dedicate the publication of this drawing developed by friend Ricardo especially for the defense of my thesis in 2018 in his memory.

⁹ A etimologia da palavra anfíbio, do grego: *amphi* (dupla) *bios* (vida), é um termo da biologia que se refere a uma classe de animais que habita primeiramente a água e, após uma mutação, habita também o ambiente terrestre.

¹⁰ Original: [...] são capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos de *rock*, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça (Canclini, 2011, p. 361).

the great production in which CMDPA operated.

According to Suzane Weber (2011), the dance field production is divided into a subfield of great production, in which the dominant practices are summoned. In addition, there is another restricted subfield of production, which includes productions of less visibility and lower budget, that can be related to the specific style of the dancer's original dance. In turn, it defines the dominant practices as those that involve great production, in which the choreographer is a central figure in the work and the audience is placed as a consumer of an aesthetic product.

The acknowledgement of the dancer as an amphibian suggests either his or her insertion in both subfields of production or transition from the restricted subfield to the subfield of great production. Starting from these assumptions, I sought to understand how amphibious dancers were inserted in the company's choreographic works, their adaptation strategies and hybridization processes to meet the creative demand of CMDPA.

During my doctoral internship program in the Dance Research Center (C-DaRE) at the University of Coventry (United Kingdom), I came across writings and research about the dancer Akram Khan¹¹, which I used to define the parameters of analysis of the company's dancers.


Akram Khan: an amphibious dancer model



Figure 3.- Akram Khan in Xenos (2018). Photo Nicol Vizioli.

Akram Khan is a Bengali descendant and a London resident. Despite growing up in the heart of the British empire, his family integrated him in the Indian culture and community, both in the UK and in India, where he sought to improve himself in dance several times. Such experience enabled him to have classical training in dance, but with a liminal world view, neither Indian nor British, as he is not seen in any context as an equal

¹¹ Akram Khan is a London-based Bengali descendant trained in Indian classical dance Kathak and a contemporary style dancer and choreographer at Sadler's Wells Theater in London.



(COOLS, 2008). Such liminality and interculturality gave him a non-hierarchical view on dance, as well as aspects of gender and religion he named as applying a contemporary sense to dance (Soares, 2018)¹². Such liminality also provided insertion in different subfields of dance production, and, to follow the metaphor of the amphibian, different territories of performance¹³.

In 1994, Akram Khan received a bachelor's degree (BA) in Performing Arts at De Montfort University in Leicester. Enthusiastic about his contact with Western dances and their legacy, Khan began the practice of Western dance in parallel with his studies at the university. Two years later, he transferred to Northern School for Contemporary Dance (NSCD) in Leeds, where he graduated in 1997 (Mitra, 2011). According to Mitra: *During these three years, for the first time Khan encountered on one hand the extreme codification of ballet, and on the other the idiosyncrasies of movement systems based on individual expression and improvisation* (Mitra, 2011, p. 63)¹⁴.

According to Cools (2008) and Mitra (2011), the interculturality in Akram Khan's training is due to his training in classical dances, western dances he had contact with in universities and dance research centres where he studied in addition to collaborative productions with important artists such as Israel Galvan (flamenco), Sidi Larbi Cherkaoui (pop and contemporary), and Sylvie Guillem (contemporary dance), among others.

Therefore, the defining specificities to identify him as an amphibious dancer are (1) the understanding of his training and context; (2) his worldview and poetics; (3) his hybridization process and, (4) his mode of insertion in dance underproduction fields.

Derivative Body Capital

The term “derivative”, according to Martin (2012), stems from the financial sector, and puts forward that similar to the the economic risk associated to the fluctuation of interest and exchange rates, dancers are measured in standardized values according to the risk they present. Therefore, the value of a dancer can vary according to the needs of the market, the choreographic proposal of the company or the production as well as the

¹² Verbal information.

¹³ I watched Akram Khan's performance during the celebration of India's 70th year of independence at the Darbar Festival held in London in 2017 at the Sadler's Wells theater. At this event, Akram Khan was a curator among many other Indian artists who, although presenting classical performances, were aware of the contemporary perspective in which they found themselves (KHAN apud Soares, 2018). However, the event was aimed at the exclusive audience of Indian dance; limited to a display and low media investment. Thus, I consider this to be a production of the restricted dance subfield, while its international circulation and other spectacle productions are located in the large production subfield.

¹⁴ Original: Durante esses três anos, pela primeira vez, Khan encontrou, por um lado, a extrema codificação do balé e, por outro, as idiosincrasias dos sistemas de movimento baseados na expressão individual e na improvisação.

recognition and legitimacy of the dancer's style in a given context.

According to Martin (2012), when it comes to risk analysis relating social problems, as in finance, social performance is assessed based upon homogenizing standards, such as: average grades for students, and industrial worker's production capacity , among others. Individuals considered to be below the standard are classified as precarious: they represent a risk of contagion and subversion of society's normative order.

Taking it all into consideration, dancers are assessed for the value attributed to them for their creativity, skill, flexibility, according to the technique (s) they practice (Martin, 2012). Thus, body capital can be related to Martin's (2012) derivative term which means that the value attributed to a dance style impacts the value that is attributed to the body capital of the dancer, establishing the derivative body capital.

CMDPA: the subfield of high budget dance production in Porto Alegre


CMDPA (*Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre*) debuted in 2014 as a pilot project. In January 2017, it was regulated and approved as a public company, under the responsibility of Porto Alegre's municipal administration. The project brought together the Education and Culture Offices to develop projects for training dancers in public elementary schools. From this joint work, funding reached not only *Companhia Municipal*, but also *Companhia Jovem de Dança* and *Escolas Preparatórias de dança*.

In 2019, the dancers' contracts were no longer renewed. Nevertheless, some dancers remained active so that the company could meet the scheduled commitments agreed before this contractual change by the new municipal administration. Despite the interruption of its activities in 2020, Airtom Tomazzoni, director and creator of the company and dance coordinator of the Municipal Culture Office (SMC) stated that the CMDPA is not extinct, since the law that regulates it was sanctioned and there is budget planning for its activities (Tomazzoni, 2020).

In its first cast, the company had dancers from urban dances, classical ballet, contemporary dance, ballroom dances, jazz, stiletto, and flamenco. During its existence, CMDPA worked with choreographers of contemporary dance, ballroom dances and urban dances, also showing interest for diversity in the choreographic composition.

For Tomazzoni, heterogeneity is a reflection of Porto Alegre's diversity. Therefore, heterogeneity was the choice to value the diversity of dances occurring in the city of Porto Alegre.

Despite the heterogeneity of training, the techniques offered to dancers as training



between the years 2017 and 2018 were mainly classical ballet and contemporary dance. In 2015, dancers took urban dances classes with Driko Oliveira, one of the dancers who also contributed as a choreographer to the show *Adágio* (2015). According to Airton Tomazzoni, the company had a contemporary dance profile with traces of urban dances due to the strength of this style both in the body of some dancers and in compositions such as the choreography *Ilação* by Driko Oliveira (2015) and *Pedra Verde – Muiraquitã*, by Gustavo Silva (2018).

Lookin at the CMDPA productions, it is possible to notice the preference for works of contemporary dance technique, a style followed by a large part of the professional dance groups in the country according to Dantas (2007) and Navas (1999). This may indicate the preference for ballet classes, contemporary dance, composition and expression, rather than Brazilian dances like samba, or practices such as capoeira, among others: so that the company has a suitable profile for its insertion in the existing dance market until 2016, since funding systems prioritized resources for groups using contemporary technique and hybrid aspects.

In this atmosphere where contemporary dance compositions were the majority, flamenco, urban and north-eastern folklore dancer developed different hybridization processes according to their aesthetic and political choices.

Familiarity or Strangeness

Assessing the foundation and rehearsal processes at CMDPA, I realized that the adaptation of dancers under study differed according to their training and aesthetic choices.

For Kléo di Santys¹⁵, a dancer originally from Piauí state in Brazil, the adaptation had a certain level of familiarity due to the fact that the dancer was already used to taking part in dance productions. While working for *Balé Folclórico de Teresina* (BFT) Kléo di Santys bonded with the work that focused on folklore with elements of contemporary updating. In *Balé da cidade de Teresina* (BCT) Kléo was in touch with contemporary dance seeking aesthetic elements of folklore.

¹⁵ Kléo di Santys started his career at the age of 15 on BFT. Upon joining BFT, he started to practice all the dances to which he can have access. At the same time, in the show *Piauíês* (1998), Kléo di Santys had contact with the dances of Reisado, Pagode de Amarante, Piancó Horse, Crioula Drum, Coconut, Baião Sapateado and Bumba Meu Boi. After leaving BFT three years later, Kléo di Santys started choreographing and dancing in several bands from Forró which performed mainly during the carnival and June period until joining the Ballet of the City of Teresina (BCT). Kléo di Santys also participated in the Coisa de Nego Group, where he came into contact with Afro-Brazilian culture through music and dance. In parallel to work at BCT, Kléo di Santys created the group Only men Cia.de Dança, in which he developed contemporary dance. In his search for multiple bodily experiences, at this time, Kléo di Santys started to practice dances like hip hop and stiletto in addition to belly dancing.

For Kléo, his training as a dancer was only completed after this six-year experience at BCT, where he worked with different choreographers and came into contact with another way of thinking and creating in dance (Santys apud Soares, 2018).

In turn, the dancer Driko Oliveira¹⁶ adjusted even more easily to the company's creative demand, due to the facts that his dance style had both contemporary dance features, and familiarity with improvisation processes.




Figure 4 - Driko Oliveira in *Solos em Boa Cía*. Photo: Natália Utz.

According to Martin (1998), appropriations characteristic of hip hop dances and similar ones explain the affinity between the techniques of urban dances and contemporary dance, as the former appropriated elements of the latter, as much as from capoeira, oriental elements and everything that was of interest to today's youth (Chultz, 2016). In turn, Driko Oliveira states that what makes urban dance "contemporary" is the action of the artist who practices it (Oliveira apud Soares, 2018).

Based on this, an aspect of Oliveira's worldview corroborates with Akram Khan's, identifying the dancer as responsible for giving a contemporary sense of a classic style practice. Taking this perspective into account and due to the value given to body capital of urban dances in the company, Driko Oliveira easily adapted to the creative work of CMDPA. The perception of familiarity during the improvisation processes gave him greater security and freedom of composition in his style.

The adjustments of the flamenco dancers, however, analysed contrast sharply. They perceived themselves in strangeness in relation to other dancers, the choreographic

¹⁶ Driko Oliveira started the practice of urban dances on the outskirts of Porto Alegre in social projects and later received a scholarship in private dance schools. He traveled to Argentina to participate in an international contest where he reached first place. From then on he went on to win several festivals and participate as a dancer in compositions by Ivan Motta until joining CMDPA in 2014.



processes and their specific techniques, generally related to classical ballet, contemporary dance and urban dances.

At CMDPA, the derivative value of flamenco was lower compared to urban dances¹⁷. In addition, the exoticism of flamenco alludes to Orientalism, while urban dances have a western origin and are influenced by contemporary dance, making these two styles close in some ways.

Due to that, the exotic virtuosity of Paula Finn and Fernando Queiroz were observed with a certain level of strangeness as soon as they joined the CMDPA. In 2018, the year my thesis was published, Paula Finn's exotic virtuosity¹⁸ still stood out from the bodily discourse of each work, acting as a dissent: *What comes to pass is a process of dissociation: a rupture in the relationship between sense and feeling, between what is seen and what is thought, and between what is thought and what is felt. What comes to pass is a rupture in the specific configuration that allows us to stay in 'our' assigned places in a given state of things.* (Ranci re, 2010, p.143, own translation)¹⁹.

Fernando Queiroz²⁰ had joined CMDPA in 2014 and, straight after his initial adaptation, practiced contemporary dance, solo acrobatics, trapeze, pole dance, yoga and capoeira. From this extensive training, Fernando was one of the most requested dancers not only at the CMDPA itself but also in different companies in the Porto Alegre metropolitan area. Amphibious Fernando Queiroz became a dancer with high body capital, trained to adapt to different choreographic proposals, a hired amphibian body²¹, capable of adapting to different choreographic proposals.

According to Foster, the hired body *obscures the opportunity, open to us, throughout*

¹⁷ CMDPA performed two Urban Dances performances, the choreography Ila  o (2015) by Driko Oliveira and the show Pedra Verde Muiraquitã (2018) by Gustavo Silva.

¹⁸ Paula Finn held her flamenco training at Cadica Danças e Ritmos school in Porto Alegre from 2001 and from 2007 also with Silvia Canarim. In 2009, Paula Finn joined the Graduation Course in Dance at UFRGS and came into contact with contemporary techniques, body expression, which provided her with a greater understanding of the body and responsible dance practice. In 2014, the year of her graduation, she joined the *Grupo Experimental de Dan a* (GED). In the project, she had the opportunity to have three hours of dance classes per day with important masters from Porto Alegre. Paula Finn identifies the GED as responsible for its artistic improvement in dance. In 2016, Paula Finn had the show Hiato (2016) on display that would later guarantee her the title of best ballet dancer in the Azorean dance award that year. In addition, she had received great prominence for her performance in the show *Como montar um baile* (2012), by Silvia Canarim.

¹⁹ Original: [...] um processo de dissocia  o: uma ruptura na relação entre senso e sentido, entre o que   visto e o que   pensado, e entre o que   pensamento e o que   sentido

²⁰ Fernando Queiroz is a young artist who joined CMDPA in 2014, as a fellow, with only 17 years old. His training in flamenco began in 2007 at the school Del Puerto in Porto Alegre. After five years of practice, he also sought to approach other styles, such as ballroom dancing, ballet, jazz, urban dances, contemporary dance and American tap dancing.

²¹ I used as a reference for this translation the text published by ANDA (2014) containing Foster's lecture reflecting the concept Hired bodies (1986), on which I am based. In the ANDA text, the concept is translated as "contract body" instead of "rental body".

this century, to apprehend the body as multiple, changeable and capable, literally, of being transformed into many different expressive bodies. (Foster, 1997, p. 256).²²

Nevertheless, if on the one hand Fernando prepared his body for the creative demand of the dance production subfield, on the other, his training gave him greater versatility through the possibility of inserting the exotic virtuosity of flamenco either as a movement or as a skill, thus refuting Foster's idea of a homogeneous body.



Figure 5 - Fernando Queiroz 's solo rehearsal in Brazil Beijo. Photo: Cíntia Bracht

Hybridization processes

Starting from their adaptations ranging from familiarity to strangeness, the amphibious dancers developed different hybridization strategies that determined both their aesthetic and political choices.

When Kléo di Santys came to Rio Grande do Sul, appropriated the stiletto, which became a remarkably exotic virtuosity his body. Even though he was used to working in dance companies, the stiletto's exotic virtuosity led him to a new 'larval' state as an amphibious dancer, taking him to explore new forms of improvisational composition that would be marked by exoticism.


In his hybridization process, Kléo started looking for an available and transitory body. Transitory because his movement research in 2018 focused both on rooting and the issue of African slaves²³, however, according to Kléo di Santys, he can be anything he wants and whatever the job requires him to be.

He describes this ability when speaking of the solo he was currently working on:

[...] I don't need much, just need to dance. I don't need a stretch pointe to say it's

²² Original: *obscurece a oportunidade, aberta a nós, ao longo deste século, de apreender o corpo como múltiplo, mutável e capaz, literalmente, de ser transformado em muitos corpos expressivos diferentes. (Foster, 1997, p. 256).*

²³ Kléo di Santys reported that he is working on a composition based on the documentary: *Quanto vale ou é por kilo* (by Sérgio Bianchi, 2005)" on the black racial issue.



dance, I don't need ten pirouettes to say it's dance (Santys apud Soares, 2018).²⁴ For him, dance is not necessarily linked to the virtuosity of Western styles. There are other ways to be virtuous in dancing beyond Western standards.

In my attempts trying to decipher him, or understand him, I insisted and asked him to identify his strongest references: “folklore and contemporary”, he replied. According to one of the interviews conducted by De Páscoa (2012):

In the show “A Dança do Calango”, BFT uses movements of a lizard, a typical animal from the caatinga and the northeastern semiarid regions, known as “calango”, to narrate the rural saga of Piauí. One of the main characteristics of this reptile is its ability to survive in such a hostile environment. Thus, in the show, BFT focuses on the way of life of the northeastern sertanejo through choreographic narratives which t show the struggle of these populations for survival in the midst of dry land comparing their struggle to the lizard’s habits (De Páscoa, 2012, p.249).²⁵

This man-animal experience helped him to find the right path of movement much needed to adapt to the company’s creative demand. For Kléo di Santys, the man-animal-lizard is in his corporeality as a possibility of movement and as a way of becoming. However, the references of his corporeality cannot be defined only from the roots of northeastern folklore and the image of the calango lizard. In his body, there is the masculine sensuality of the *hot Latin* forró, from *bachata* to *zouk*, the fun spectacularity of the drag queen, and the feminine sensuality of the stiletto. There lies the impossibility of interpreting it. When he accesses all these references while dancing, he mentions “going into a trance”, losing consciousness of the here and now, losing any consciousness other than his body in a space-time.

²⁴ Original: “[...] eu não preciso de muita coisa, só dançar. Não preciso de uma ponta esticada para dizer que é dança, não preciso de dez piruetas para dizer que é dança” (Santis apud Soares, 2018).

²⁵ Original: No espetáculo “A Dança do Calango”, o BFT utiliza movimentos de um lagarto típico da região da caatinga e do semiárido nordestino, conhecido como “calango”, para narrar a saga rural sertaneja piauiense. Uma das principais características desse réptil seria sua capacidade de sobrevivência em meio tão hostil. Assim, nesse espetáculo, o BFT tematiza o modo de vida e a cotidianidade do nordestino sertanejo por meio de narrativas coreográficas em que o grupo mostra a luta dessas populações pela sobrevivência em meio à terra seca de forma comparativa aos hábitos do lagarto (De Páscoa, 2012, p.249).



Figure 6 – Kléo di Santys in Caverna. Photo: César Lopes


Kléo di Santys's trance may be linked to the African ancestry, to the Northeastern's religiosity and faith. In addition to the kinesthetic sense, Kléo di Santys's trance is linked to a self-affection as "being concerned with oneself, an internal link between being fond of oneself and athematic self-awareness, a condition for any behavior, as it opens the scope of each and every object "(Arenhart, 2004, p. 491, own translation)²⁶. It is through the kinesthetic sense that he activates self-affection in his trance. And it is through this trance that he produces a latent state of presence.

For Gumbrecht, today we live in a culture that needs the interpretation of everything, as if everything needed to have an apprehensive meaning. According to Gumbrecht, this search reproduces the Cartesian body-mind separation. When seeking interpretation, the sense of presence is lost. Gumbrecht defends the contemplation of the production of presence in contrast to interpretation, in which production refers to "bringing forward". In turn, presence refers to the "spatial relationship with the world and its objects. A 'present' thing must be tangible - which, conversely, implies that it can have an immediate impact on human bodies "(Gumbrecht, 2010, p. 13, own translation).

In this way, it is not possible to define the amphibian Kléo di Santys based on his sense, form, style, and through his presence in becoming. Thus, presence in becoming is his hybridization strategy to adapt to the creative demand of CMDPA.

Driko Oliveira described the process of appropriating the contemporary dance

²⁶ Arenhart" reflections make reference to Heidegger's phenomenological theory of immediate self-awareness.



technique and its application in the dynamics of improvisation. He described the moments when he managed to get out of his urban dance technique during Eva Schul's improvisation exercises. He realized how classes and rehearsals interfered in his corporeality in order to present a metamorphosis, performing well-known movements with different qualities (Oliveira apud Soares, 2018).

His movement research was a practice-based process, in which the combination of elements from different dances combined with important notions such as “scene” and “quality of movement” made him expand his repertoire to the point where he no longer recognized himself as a *B boy*, he rather used the broader term “dancer”. In his way of creating himself through such movement research, the dancer combined his lived experience and also his worldview, which directed him towards his artistic choices.

In contrast, flamenco dancers, when perceiving themselves in strangeness, developed strategies focusing on the exotic virtuosity of flamenco, Paula Finn chose dissent, while Fernando Queiroz chose to act in consensus with the compositions.

In 2018, Paula Finn had recently joined the CMDPA. In her improvisational composition processes, even though she transformed her flamenco movements, the choice of exoticism was always visible in her technical skills. Before joining CMDPA, Paula Finn trained in contemporary dance, mainly during her university degree in Dance at UFRGS. From then on, she learned other techniques which guaranteed her to add skills without having to negotiate with the otherness of her dance. At CMDPA, for the first time, she felt that her body preserves many exotic features which conflict with CMDPA productions.

For Weber (2011), the works that take place in the restricted subfield assure freedom and are uncompromising with the general public, allowing the dancer to create feely and manage his or her work in collaboration with other artists. Once inserted in the subfield of the high budget dance production working for CMDPA, the commitment to the general public demanded adaptations and the realization of artistic choices which challenged the characteristic exotic virtuosity of her exogenous technique.

Rancière refers to art as politics, and the artist as the political being. By breaking with the normative order of the city, with habits, clichés and behaviours, the artist subverts the order by establishing an *aesthetic regime of dissent*, that is, moving away from the consensual order. In turn, the consensus refers to: [...] *an agreement between sense and meaning, in other words, between a sensory presentation and a regime of meaning* (Rancière, 2010, p.144)²⁷.

²⁷ Original: [...] um acordo entre senso e sentido, em outras palavras, entre um modo de apresentação sensorial e um regime de significado (Rancière, 2010, p.144)

Taking the consensus and dissent developed by Rancière (2010) as analyzed in a macrocosm such as the city, the same reasoning can be used to evaluate a microcosm like the CMDPA community. Considering this analogy, consensus can be related to the valorisation of a broad and homogeneous body capital, which empowers the dancer to develop different creative skills in the service of a choreographic body discourse, however, excluding singularities such as exoticism. Dissent is related to the breaking of this norm and the possibility of using otherness in dance as singularity and not as skill.



Figure 7 – paula finn in hiato. photo: adriana marchiori

In 2018, Paula Finn was not an ‘amphibian undergoing mutation’, as she was already recognized both in the restricted flamenco subfield and in the dance production subfield of Porto Alegre. Nevertheless, in order to adjust to the work developed at the CMDPA, I understand that it would certainly be necessary to change even more, leaving behind exotic characteristics. It would be necessary to choose between being an amphibian acting in consensus or an amphibian acting in dissent.

In turn, when choosing to develop different skills in dance, Fernando Queiroz avoided the exoticism of flamenco, transforming his technique into power to create in consensus, adapting his body to the body capital valued in the company.



Mutating conclusions

To comprehend hybridization in dance is to understand the dancer as a determining innovation agent in dance. Nonetheless, such innovations are influenced by the context in which the dancer develops his or her experiments. As proposed by Weber (2011), once inserted in the restricted production subfield, there is greater freedom for creation, the boldness of the use of exoticism and the new are valued. The same is not true in the dance production subfield where market demands and subjection to the choreographers' propositions impose certain restrictions on the dancer.

Nevertheless, dance, in addition to its artistic and political expression, is also considered a profession. Once part of a company that operated in the subfield of high budget dance production, the CMDPA dancers enjoyed periods of stability. Therefore, it was necessary to develop strategies to adapt to the requirements of the "creative economy" of the company. According to the post-colonial perspective and the concept of amphibious dancer, the term "hired body" is useful to elucidate the market demands the professional dancers are subject to and the shrewd mutation capacity of the dancing bodies under exogenous training, the amphibian dancers.

Throughout its trajectory, CMDPA celebrated the city as a hub for innovative cultural productions, valuing dance as an art form, as knowledge, and as a possibility of profession for choreographers, dancers, directors, costume designers, technicians, and producers. It boosted the local economy of culture, generating income and jobs, in addition to promoting access to art as consumption and as a practice. Thus, it offered dance as a professional career opportunity in the city of Porto Alegre, previously possible only due to the individual struggle of independent artists.

In 2020, the COVID-19 pandemic added strong winds against cultural development, preventing the company from carrying out its activities.

The study of amphibious dancers at the Municipal Dance Company of Porto Alegre elucidated hybridization as resistance by identifying the arduous and courageous work worlding dancers in adapting to the creative demand of a public company, becoming amphibians to inhabit a new and challenging territory.

Hybridization as resistance is crystal clear in the hybridization processes of dancers trained in worlding dances, and it reinforces that it is possible to belong to the subfield of high budget dance production, even though adaptations are required. Likewise, the body capital of worlding dances proved to be a potency for composition not only as an exotic virtuosity, but also as creative and sensorial knowledge for the dancer to improve his or her skills as a creative interpreter in dance.

References

ARENHART, Lívio Osvaldo. **Ser-no-mundo e consciência-de-si**. EDIPUCRS, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

COOLS, Guy. **Body language**. Londres: Saatchi Gallery, 2008.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. **Coreografando em larga escala: corpo social, corpo dançante**. 2016. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 187f.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE**, n. 13/14, p. 13-18, 2007.

_____, Mônica. Concepções de corpos dançantes na coreografia contemporânea na perspectiva de bailarinos-criadores. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009. _____, Mônica. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea**. In: *Do Corpo: Ciências e Artes*. Caxias do Sul: v.1, n.1, jul./dez. 2011.

_____, Mônica. DA SILVA, Suzane W. **Narratives of dancers: somatic and artistic practices of canadian and a brazilian dancer**. In: *Journal of Dance and Somatic Practices*. 6:1, p. 29-46. 2014.

DE PÁSCOA, Janete. Sentidos de identidades culturais produzidos na recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina. In: **Em Questão**, v. 18, n. 2, 2012.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. **Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais**. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2014.

DILLS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001. p. 128-135.

DOX, Donnalee. Dancing around orientalism. **The Drama Review**, v. 50, n. 4, p. 52-71, 2006.



ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOSTER, Susan Leigh. **Dancing bodies**. Meaning in motion: New cultural studies of dance, p. 235-258, 1997.

_____, Susan Leigh. Coreografias por contrato. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 3, n. 2, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

KARAYANNI, Stavros Stavrou . **Dancing fear and desire**: Race, sexuality , and imperial politics in Middle Eastern dance. Wilfrid Laurier Univ . Press , 2006 .

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. **Lições de dança**, v. 2, p. 27-40, 2000.

MAIRA, Sunaina. Belly dancing: Arab-face, Orientalist feminism, and US empire. **American Quarterly**, v. 60, n. 2, p. 317-345, 2008.

MARTIN, Randy. **Critical moves**: Dance studies in theory and politics. Duke University Press, 1998.

_____, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. **TDR/The Drama Review**, v. 56, n. 4, p. 62-77, 2012.

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

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. Editora Hucitec, 1999.

RANCIÈRE, Jacques; CORCORAN, Steve. **Dissensus**. London. Continuum, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Editora Companhia das Letras, 2007.

SAVIGLIANO, Marta. Worlding Dance and dancing out there in the world. In: Worlding dance. Londres: Palgrave Macmillan, 2009,p. 163-190.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: Orientalism—Exoticism—Self-Exoticism. **Dance Research Journal**, v. 35, n. 1, p. 13-37, 2003.

_____. **Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy**. Mazda Publishers, 2005.

SOARES, Andréa C. M. Raç sel Jaci/Dança de Jaci: Híbridaçãõ por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. Dissertaçãõ (Mestrado) - Curso de Pós Graduaçãõ em Artes Cênicas, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

_____, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundializaçãõ da dança: um processo Cultural em movimento. **Rascunhos—Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35487>> Acesso em: 19 de março de 2018.

_____, Andréa C.M.; DANTAS, Mônica F. Do discurso democrático aos procedimentos coreográficos: a presença das danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre e sua implicaçãõ no processo de composiçãõ de Água Viva (2015) de Eva Schul. Revista da Fundarte, v 35 n 35, p. 30-52, 2018.

_____, Andréa Cristiane Moraes. Bailarinos anfíbios no campo da grande produçãõ em dança: processos de híbridaçãõ na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. 2018.

TOMAZZONI, Airton. Atualizações sobre a Companhia Municipal em 2020. Mensagem recebida por e-mail dia 22 de dezembro de 2020.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Cena**, n. 9., p. 2-22, 2011.

_____, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Encontros interculturais, híbridações e pós-modernidade. **REU-Revista de Estudos Universitários**, v. 36, n. 1, 2010.

How to quote this article

MORAES, Andréa. Híbridações em dança: da inspiraçãõ antropofágica a bailarinos anfíbios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 14. p. 611-633.



FROM THE PROJECT “GIVE FLESH TO MEMORY” TO THE “ DIGITAL FLESH” ARCHIVE: Dancing bodies and avatars¹

Mônica Fagundes Dantas²

Alyne Rehm³

Daniel Silva Aires⁴

Fellipe Santos Resende⁵

Thais Coelho da Silva⁶

Verônica Maria Prokopp de Oliveira⁷

¹ Original: Do Projeto Dar Carne À Memória ao arquivo Carne Digital: sobre corpos e avatares dançantes. Translated by Joyce Nunes and translation revision by Gabriela Segger.

² Associate Professor at Federal University of Rio Grande do Sul and dancer.

³ PhD student in Performing Arts (PPGAC/UFRGS), Master of Letters (PPGLET/UFRGS), B.A. in Letters (IL/UFRGS) and graduated in Dance (ESEFID/UFRGS). Dancer-researcher and Hatha Yoga instructor.

⁴ PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Postgraduate Program in Performing Arts, performing and visual artist.

⁵ PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Postgraduate Program in Performing Arts, performing artist, physical therapist.

⁶ PhD student in Performing Arts (PPGAC/UFRGS), Master in Cultural Studies (PPGEDU/UFRGS), Graduated in Sports Training Pedagogies (PPGCMH/UFRGS), B.A. in Physical Education (ESEF/UFPEL). Dancer and Teacher.

⁷ PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Graduate Program in Human Movement Sciences, performing and visual artist.

In this essay, we address the trajectory and developments of a research project dedicated to systematizing and, at the same time, to celebrating contemporary dance repertoires, having Eva Schul's poetics as an object. In the current phase, the research proposes the elaboration of a digital archive in dance, called *Carne Digital: Arquivo Eva Schul Archive* (Digital Flesh: Eva Schul Archive). In 2021, Eva Schul completes 73 years old, having worked with dance for 58 years. Her pioneering spirit in the teaching of contemporary dance stands out, the creation of more than 100 choreographies, the dissemination of creative procedures based on improvisation and collective actions, training artists of national and international projection, pioneering in dance education at the university, acting in management and setting up environments for the practice of dance and arts, such as *Espaço Mudança e o Coda, centro de terapia corporal e dança*, and the creation and maintenance of the 27-years-old dance company *Ânima Cia. de Dança* (Dantas, 2019). With these projects, our primary aim is to make Eva Schul's work and career accessible in a digital environment, positioning it in the context of Brazilian and international production and providing a critical reflection on the poetic-creative and pedagogical aspects of her work.

In this writing, we combine the description of actions and procedures with reflections on dance, body and memory inspired by the works of Maurice Merleau-Ponty, particularly in the *Phenomenology of Perception* (2002)⁸. As Berthoz and Andrieu (2010) point out, Merleau-Ponty's work and the notions of body scheme, body image, body awareness, flesh, intersubjectivity, perception that derive from it are, even today, a seminal reference in the constitution of the fields research in areas such as philosophy of the body, physiology of perception and action and psychology of development, and in vivo gesture modeling.

Our reflections are certainly incomplete and provisional, perhaps sounding more like a modest dance dialogue⁹ with Maurice Merleau-Ponty, who takes the form of an essay. Thus, we move, as proposed by Paviani (2009, p. 3) [...] *between the necessary essay and the possible essay*, aware that this distance [...] *depends on the game of contingencies and the creativity of the authors*.¹⁰

⁸ First French edition in 1945, first Brazilian edition in 1971, first English edition in 1958.

⁹ Lecture presented by Mônica Fagundes Dantas at the Colóquio Teatro Filosofia - Module I, promoted by the Department of Dramatic Art / Arts Institute / UFRGS, 2017.

¹⁰ Original: [...] *entre o ensaio necessário e o ensaio possível*", *cientes de que essa distância "[...] depende do jogo das contingências e da criatividade dos autores*".

*I know you in my own skin*¹¹

(Lispector, 2020, p. 297)

It all started again in 2008, when Mônica Dantas – the dancer – invited Eva Schul – the choreographer – to, together, create a work to be presented at *Mostra Movimento e Palavra*¹², held in the extinct Room 209, linked to the *Usina das Artes* Project. Eva Schul proposed the monologue called *Tatuagens*¹³. The main theme was the memories imprinted on the dancer's body. Such memories would include Mônica Dantas' fifteen years of work with Eva Schul in *Ânima Cia. de Dança*. Soon after the first rehearsals, the solo became a duo, which took the dancer and choreographer to the stage.

Tatuagens rekindled the reflection on the dancing body as a field of presence (Dantas, 2020), inspired by *Fenomenologia da Percepção*, by Merleau-Ponty (1994). The philosopher refers to the corporal presence as that which unifies subject and object: through the corporal presence, subject and object appear as two abstract moments of a single structure. Body presence also unifies past, present, and future. The dancer is, then, a field of presence, in which a future and a past interpose in the present. This is because the dancer keeps the past in her body, in the form of techniques, formative experiences and embodied experiences; the present, by affirming it in their attitudes and postures, becoming all appearance and power to perform movements; and she outlines the future, because the movements she will perform are already announced in her posture. The dancing body is also seen as a memory-body. The dancing body inhabits space and time because the dancing body is not content [...] *to submitting passively to space and time, it actively assumes them, it takes them up in their basic significance which is obscured in the commonplaceness of established situations*" (Merleau-Ponty, 2002, p. 117). By activating and refining her dance, the dancer also sharpens her sensitivity and her emotionality and stimulates her imagination by activating different locomotor structures correlated to muscular tonicity. In this way, she can visit different body states and establish a body memory that is always updating sensations, attitudes, gestures and emotions.

¹¹ Original: Eu te conheço na minha pele.

¹² Conceived by Eduardo Severino and Luciano Tavares, the exhibition was held in the extinct Room 209, linked to the *Usina das Artes* Project, of the Porto Alegre City Hall.

¹³ Tattoos.



Figure 1 - *Tatuagens* (2008) - Mônica Dantas and Eva Schul. Photo: Sofia Schul

Tatuagens was also the starting point for the creation of the Project *Dar Carne à Memória* (Give flesh to memory). Awarded with the former *Funarte Klauss Vianna de Dança/2009*, in partnership with *Ânima Cia. de Dança*, the project' goal was to make part of the contemporary dance repertoire created in southern Brazil available, through the recreation of nine choreographies by Eva Schul, conceived between 1977 and 2001.

Giving flesh to memory¹⁴

The decision of the repertoire of a choreographer – Eva Schul – was made for distinct reasons. When we refer to the repertoire, we understand not only the works created by a choreographer, but also the technical, creative, and pedagogical procedures (that is, the poetics) that support the processes of carrying out these works and that are broaden and enhanced by each person that participates in one or all moments of these processes.



Figure 2 - *Um Berro Gaúcho* (2010) - Photo: Marina Camargo

¹⁴ Original: *Dar Carne à Memória*

Organized in three axes, supported by the notion of poetic action, the Project *Dar Carne à Memória* resulted in three different productions: a show composed of group choreographies, a show composed of solo choreographies and their written and videographic documentation.

Dar Carne à Memória I comprised the recreation of choreographic works from three different periods: *Um Berro Gaúcho* (1977), *Hall of Mirrors* (1986) and *Catch ou como segurar um instante* (2002). The cast consisted of four male dancers and eight female dancers, aged between 19 and 25, many of whom had never worked with Eva Schul. Thus, through the incorporation of this technical and poetic heritage, we seek to collaborate for the improvement of dance artists in Porto Alegre while we set out to experiment and reflect on the recreation of these works in corporealities so different from those of the 1970s and 1980s.



Figure 3 - Hall of Mirrors (2010) - Fotografia de Marina Camargo

Dar Carne à Memória II was composed from the recreation of solos and duos by interpreters-creators who participated in the elaboration of these works as members of the *Ânima Cia. de Dança*. Luciana Paludo¹⁵ starred in *Solitude* (1989); Cibele Sastre, in *O fio partido* (1993); Eduardo Severino in *Ser Animal* (1993); Mônica Dantas in *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa, in *Do branco* (1994); Luciano Tavares and Viviane Lencina, in *De um a cinco* (2001). The methodology for recreating these works was developed by the interpreters-creators themselves, who, using the resources they found most convenient (video, conversations with the choreographer, with their peers, interventions

¹⁵ Luciana Paludo was not a member of the Dance Company, but was a student of Eva Schul in the Undergraduate Dance Course in Curitiba, where she participated in the creation of the solo called *Solitude*.

by the choreographer or not) revisited their choreographies. In other words, there was no commitment to the original work's fidelity; it could only work as a reference for a new compositional work, but, if the artist desired, the work could be reconstructed as close to its original matrix.



Figure 4 - Caixa de Ilusões (2010) Mônica Dantas - Photo: Licia Arosteguy

Throughout the Project *Dar carne à memória*, poetic actions were the paths used to try and recreate some of the procedures to establish the choreographic works from previous decades (Dantas, 2012). Partial project results and procedures are documented in Dantas (2012a; 2012b), Dantas and Silveira (2018) and Dantas e Silva (s.d.). The shows were widely advertised in the media and were presented in seasons at municipal theaters in Porto Alegre, at the International Stage Arts Festival called *Porto Alegre em Cena* and received the Dance award *Açorianos 2010* in the Production, Show and Choreography categories. It is estimated that 1,400 people participated in the events that formed the project *Dar Carne à Memória*.

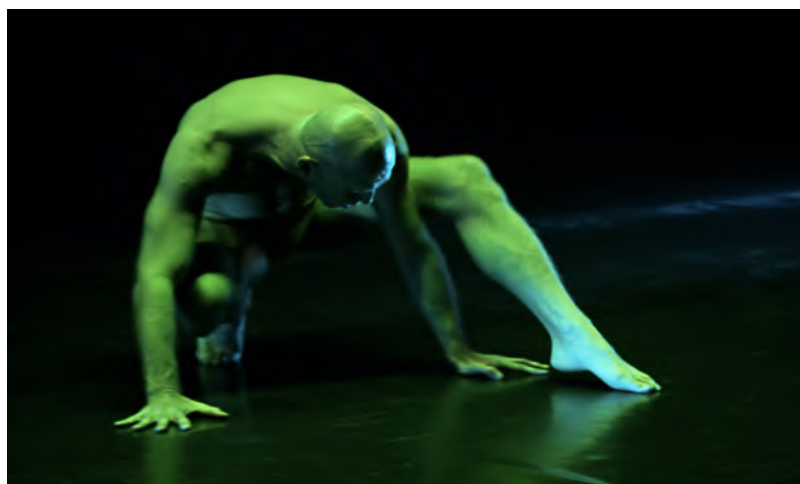


Figure 5 - Ser Animal (2010) Eduardo Severino - Photo: Licia Arosteguy

Wishing to remember is not an innocent act, as highlighted by Bernard (2001). It is, above all, to subject our past experiences to the power of selection, reorganization, and transformation and, consequently, to the power of beautification or depreciation that reconstructs and forges a past in its image. But it is also to believe and to make believe that these past experiences exist by themselves, that there is a reality in itself of facts, thus preserved, worthy of being remembered and recognized. The desire, for Bernard (2001), not only predetermines the evoked memory, but gives it a materiality that it (the desire) intends to corroborate, guarantee, and confirm through the speech that narrates this memory. For the author, it is the speech that endorses memory. In his own words: *Memory is the product and invention of the linguistic staging operated by our desire and our imagination* (p. 218).¹⁶

Thus, to wish to remember a dance is, in effect, to reduce it, a priori, not only to the flow of fleeting and evanescent images that, it is believed, must be remembered, recognized, and enunciated through a discourse, but also make it fixed through that speech. As Bernard (2001) points out, both those who want to remember a choreographic event and those who try to reproduce it at another time are condemned to try to resuscitate it in a necessarily different time, not only due to changes in historical conditions, but also and above all through the transformation of the corporeality that generates it, reinvents it, apprehends it and enunciates it.

We did not propose a project on dance memory anchored in the idea of preserving, fixing, or protecting choreographic works from deterioration or transformation. On the contrary, our desire for memory led us to think of artistic actions that could revisit, reread, inquire, recreate, rewrite these dances, thus celebrating a set of significant choreographic proposals for the affirmation of contemporary dance in Rio Grande do Sul and in Brazil.



Figure 6 - De um a cinco (2010) - Luciano Tavares and Viviane Lencina. Photo: Licia Arosteguy

¹⁶ Original: "A memória é o produto e a invenção da encenação linguística operada por nosso desejo e por nosso imaginário..." (p. 218).

In this project, therefore, dancing was the best way to celebrate dance and its history. Dancing to become memories of the dance. As Trisha Brown says (quoted by Ginot and Michele, 1998, p. 152), [...] *creation in dance is the recreation of a liberated impulse; it is an act of giving flesh to the memory of the first act.*¹⁷ Dancing is the same as to give flesh to the memory of the first act to try to recover in the movement something of the sense and purpose which it was created with.

Dance is an experience of the body in motion. Returning to the perspective of the body and movement in Merleau-Ponty (1992), we postulate that this is a body that can see and be seen, can touch and be touched, can move and be moved. And that feels your outside inside and feels your inside outside. Certainly, there is a pregnancy time, as there is an intertwining between the body and the world, between the flesh of the body and the flesh of the world. Dancing can be an experience that consists in giving flesh to the memory of the first act. Giving flesh is more than materializing. It is to place movement into the texture of the world:

The flesh is not contingency, chaos, but a texture that returns to itself and conforms to itself. [...] We must not think the flesh starting from substances, from body and spirit - for then it would be the union of contradictories - but we must think it as an element, as the concrete emblem of a general manner of being (Merleau-Ponty, 1968, p. 146-147).

Through the flesh, as an element and substance of the world, the relations of the world-body and the body-memory are established. It is understood, then, that the body-world relationship is esthesiological, as it is immersed in feeling: there is the flesh of the body and the flesh of the world; in each of them there is an interiority that spreads to the other in permanent reversibility. Body and world are a field of presence, where all the relationships of perceptual life and the sensitive world emerge. This immersion in the thickness of the world does not prevent us from understanding that such a relationship is also historical and cultural: *The person who perceives is not spread out before himself as a consciousness must be; he has historical density, he takes up a perceptual tradition and is faced with a present.* (Merleau-Ponty, 2002, p. 277).¹⁸

¹⁷ Original: “[...] a criação em dança é a recriação de um impulso liberado; é um ato de dar carne à memória do primeiro ato”.

¹⁸ Original: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente” (Merleau-Ponty, 1994, p. 244).

Digital flesh: Eva Schul Archive

The project called *Dar Carne à Memória* also aimed to map and record actions, seeking to locate, organize and catalog available materials on Eva Schul's trajectory and work, including also the documentation of the different actions developed in the choreographic recreation axes, through photo and photographic records, classes in videos, creative labs, essays, debates, and shows. This work, started in 2009, was the embryo for the Project *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*¹⁹. In the form of a freely accessible website, the digital archive being prepared consists of written, photographic, film and video documents, all treated and transformed into digital content. The archive also has a digital choreographic library, containing exercises and movement sequences that constitute a technical basis for the teaching of contemporary dance.

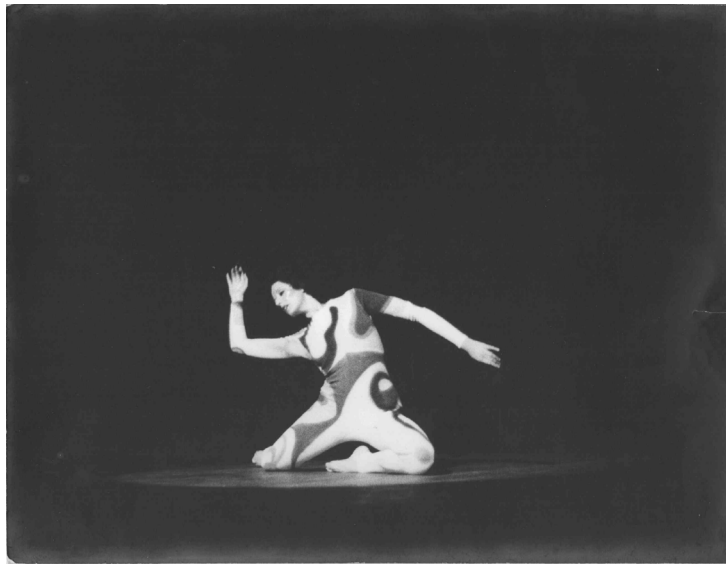


Figure 7 - Eva Schul - Beginning of the 1970s

The ephemeral character of dance, as well as its repertoires and teaching methodologies, has been the subject of research and actions aimed at documentation and preservation, as well as the transmission and innovation of the different products resulting from the practice and teaching of dance (Dantas 2012a, 2019; Delahunta, 2018; Delahunta and Shaw, 2006; Delahunta and Whatley, 2013; Valverde, 2017; Whatley, 2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017). These authors argue that, considering the need to document, transmit and disseminate the dances, more and more forms of registration and dissemination in digital environments are used. Digital resources, bringing together static and moving images, sounds and various artifacts that allow crossings and interactions,

¹⁹ Digital flesh: Eva Schul Archive


favor the elaboration of memories of the dances. As Delahunta and Shaw (2006) point out, such resources [...] *can be transmitted and disseminated; it is transferable and renewable; and it can carry compressed information that can feed back the choreographic processes* (p. 54).

Since the 1990s, video recording has been widely used as one of the main modes of recording dance and, also, one of the most available: technological advances have made it less complex to capture and edit images, and the production and commercialization in wide scale made it feasible to acquire cameras in increasingly compact formats. In the past ten years, they have been components of cell phones and tablets, for example. Likewise, audiovisual is increasingly inserted on the Web, and films and videos from choreographies from different eras are made available on video sharing websites such as YouTube and Vimeo. This not to mention productions, for example, such as video dance and telematic dance, resulting from the symbiosis between dance and technologies, which go far beyond the recording and archiving of choreographies. Nevertheless, as Whatley (2014) points out, despite the large amount of dance records that are kept in institutions and in personal collections in different parts of the world, there are few digital files that are really organized and accessible to the public.

The digital archives in dance are then made to be virtual environments aimed at storage, documentation, preservation, and dissemination of dance in its different aspects. Some digital archives are closer to the idea of documenting, preserving, and disseminating. Others follow the proposition of creating tools and digital environments that enable both the documentation and preservation of dances, as well as the creation of new choreographic products. The organization and maintenance of digital files involves expertise in the selection, treatment, organization, and analysis of materials on analog and digital media, as well as procedures for investigating, identifying, and recognizing copyright and the use of images. Decisions about the selection of materials that will compose the archive and which materials will be discarded are crucial. As Whatley (2013a) points out, which memories are privileged (of the choreographer, the dancers, the archivist, the audience) when the archives were created?

One cannot underestimate the work of creating the visual identity, the design of the screens interface, the creation of the database system and the final development of the platform. In addition to conceptual, aesthetic or technical criteria, financial possibilities seem to be decisive at this stage, as a qualified team and appropriate equipment and technologies are required. Equally important is to consider storage possibilities (Whatley, 2013; 2017).

Also, it is crucial to develop strategies for the dissemination and use of archives,



so that they can effectively fulfill their role in the production of dance memories. In view of the rapid transformations of digital technologies, it is necessary to consider the need for constant maintenance and updating of digital files and financial resources for this. As Kim (2011) and Whatley (2017) point out, while major institutions and research centers located in North America and Europe have resources and infrastructure to preserve choreographic works and events, most companies and choreographers do not have access to appropriate digital repositories to store and preserve their work. This is a condition that can also be applied for other countries, especially the countries of peripheral economy and cultural production such as Brazil, demonstrating both the need to seek international partnerships and the search for lower cost solutions, such as the use of free access (Silva, 2018).

Somehow, digital archives in dance expand the notion of archives as a place for storing artifacts and producing memories linked to (more or less) distant pasts. Such projects, by proposing the archiving not only of the finished choreographic products, but also the unveiling and sharing of dance creation and transmission processes allow understanding of the archives both as a collection of relevant documents and as a system of rules, regulations and technologies that determine such collection. We, therefore, approach Derrida's (1995) thought, for whom the structure and technology of archives determine not only the modes of archiving, but also what should be primarily archived. As Foellmer (2020) points out, digital archives in dance, as a notion and as a practice, move from a conservation and selection function to an idea of archive in action. Whatley (2013a; 2017) points out that digital dance archives, in addition to showing the value of dance as heritage and cultural heritage, favor transdisciplinary research on body, dance and technologies, definitively inserting dance in a new field of deterritorialized studies (Brown, Gibson and Roche, 2020).

The archive we are bringing to you, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, combines more usual archiving procedures, such as the digitization of analog materials, with (still experimental) movement recording procedures, such as capturing kinematic data using motion capture systems to create a digital movement library composed of dancing avatars. The creation of the digital movement library is one of the great challenges of the project, as it assumes the use of sophisticated technologies that are still incipient in Brazil. The procedures for developing the digital movement library include: selection of exercises and movement sequences to be captured and selection of dancers proficient in the technique of Eva Schul; capture of kinematic data by the chosen system; digitization and processing of kinematic data; editing of cinematic data in 3D models transforming them into sequences of bodily movements by dancing avatars; integration of the images generated by the dancing avatars to the digital archive. We are working in partnership

with the Biodynamics Laboratory of the School of Physical Education, Physiotherapy and Dance (Locomotion / ESEFID / UFRGS) that has the motion capture systems *Vicon Optical Passive*²⁰. Taking our reality as reference, the mentioned system was only used for biomechanical analysis of specific movement routines. We are currently conducting piloting studies to test different systems. In November 2018, we received the visit of Dr. Isabel Valverde, a pioneer in this field, and held a motion capture session in the Vicon system. In October 2019, we carried out a Study Mission at C-DaRE, in which we conducted collection using two other motion capture systems: *Notch System e Perception Neuron Motion Capture*²¹, and, in November 2019, we hosted Dr. Karen Wood, from C-DaRE, who brought the Notch System, in order to make more motion captures.

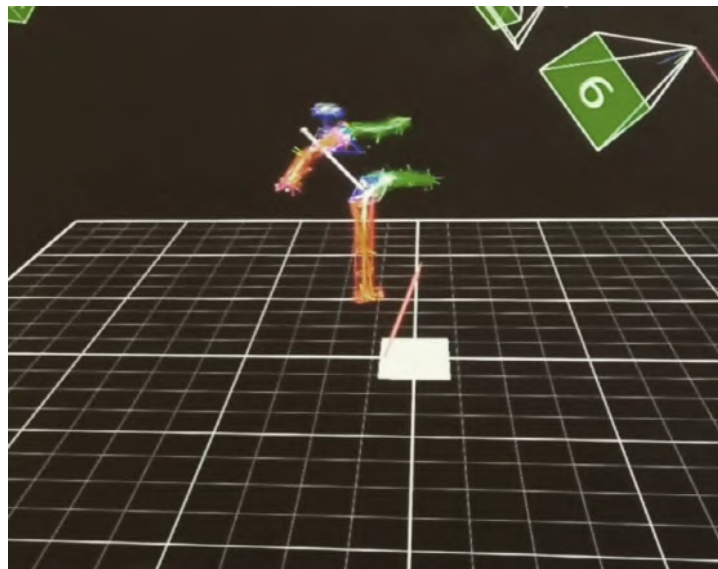



Figure 8 - Record of Eva Schul's dance movement in Mocap Vicon - Nexus 1.8.5 session at the LOCOMOTION Laboratory (ESEFID-UFRGS) on 7/11/2018. Photo: Daniel Aires.

About dancing bodies and avatars

The use of movement capture systems has been increasingly used in dance (Cisneros et al., 2019a, 2019b; Delahunta, 2018; Hachimura et al., 2004; Tsamponaris et al., 2016; Valverde, 2017; Vincs and Barbour, 2013; among others). Hachimura et al. (2004) highlight that the fields of entertainment, games and films make constant use of

²⁰ Vicon is one of the most sophisticated motion capture systems, used both for research in biomechanics and robotics and for films and audiovisuals productions, based on the use of markers and infrared cameras. Available at <<https://www.vicon.com>>. The version of Locomotion / Esefid / Ufrgs is the simplest on the market.

²¹ Both are wearable systems that use sensors to capture motion. Notch Systems uses 18 sensors and Neuro Motion Capture, 32. They are portable, relatively easy to handle and shorter than the Vicon. Available at <<https://neuronmocap.com>> and <<https://wearnotch.com>>.



motion capture systems to reproduce human movement in computer-generated images²². These same systems have been used to generate images of dance from data obtained in systems for capturing choreographic movements. It is a reappropriation of tracking technologies and motion capture used in other contexts by the dance field, generating, among other products, dancing avatars. An avatar is defined as a body representation in a digital environment, a digital personification. According to Silva (2010, p. 122), the term comes from Sanskrit and [...] serves to designate the corporeal representative of a deity on earth.²³ The author points out that, in the mid-1990s, the use of the term avatar became widespread both in the field of electronic games and in the field of computer science. This great semantic slide retained the action of incarnation. Thus, in the original sense, avatar is the personification of divinity in a physical world; in the sense of cyberculture, it is the personification of a person in the digital environment.

According to this utterance, a dancing avatar would be a representation of a dancing body in a digital environment. We propose, however, that dancing avatars be understood more as incarnations than as representations. Valverde (2017, p. 254) advocates that motion capture technology allows incorporation by an avatar *the movement performed by a person [...] subtracting their physical appearance*. For the author,

[...] Through this method of isolating movement and its virtual representation through the registration, observation, and analysis of physical movement in virtual characters, it is possible to perceive movement as an aspect of identity. The importance and interest in 3D virtualization stem especially from becoming an objectification / materialization of our virtual imagery or visual mental projection of ourselves (p. 260).²⁴

Valverde (2017) further argues that the digitalized and mediated avatars movement promotes subjective and intersubjective interactions that enable the development of a specific type of knowledge about ourselves and our relationships with the environment.

Perény, Amato, Gorisse and Berthoz (2016) investigate the presence of the person mediated by avatars in video games, in a process they call bilocation: being present in two places at the same time, in front of the screen and beyond the screen, immersed in the digital environment. They suggest that the notion of body scheme described by neurology and neuropsychology allows us to understand the existence, in the brain, of

²² In English Computer Generated Imagery (CGI or CG), which refers to the skills of computer systems in generating a realistic or abstract image from some types of data.

²³ Original: [...] serve para designar o representante corpóreo de uma divindade na terra

²⁴ Original: [...] através deste método de isolamento do movimento e sua representação virtual através do registo, observação e análise do movimento físico em personagens virtuais, é possível perceber o movimento como um aspecto da identidade. A importância e interesse na virtualização 3D decorre especialmente por se tornar como uma objetificação/materialização do nosso imaginário virtual ou projeção visual mental de nós mesmos (p. 260).

a double of itself, formed by a network of neurons that represent the body in action, the body in action. We are unable, in this essay, to deepen the concepts from neurosciences, but we are interested in retaining this indication that the body scheme is one of the keys to understanding the situation of ubiquity provided by the experience of incarnation in the form of an avatar.


Reaching up to a conclusion, we will brainstorm, taking the understanding of body schemes as proposed by Merleau-Ponty, and articulating them to the study of the dancing body. In the future, we intend to deepen these relationships, to understand the possible incarnations of dancing avatars.

Clarifying the intertwining between body, movement, consciousness, and action in the world, Merleau-Ponty (2002) uses the notion of body scheme, which comes from psychology. The body scheme, until then, was defined as the representation that each individual makes of his or her body, in order to allow them to situate themselves in space. The philosopher broadens this notion, proposing that the body scheme is a global awareness of posture in the intersensory world. In this case, the body scheme cannot be reduced to a decal of the parts of the body, not even to the global consciousness of its parts, but it must be included in a dynamic, that is, of the relationship with the world. In other words, the body scheme expresses itself and constitutes itself in the action of the body in motion and is, therefore, related to body motricity and spatiality.

What we have called the body image is precisely this system of equivalents, this immediately given invariant whereby the different motor tasks are instantaneously transferable. It follows that it is not only an experience of my body, but an experience of my body-in-the-world, and that this is what gives a motor meaning to verbal orders. (Merleau-Ponty, 2002, p. 163)

Moreover, it is motricity and body spatiality that make the sensorimotor unit possible, as well as the unitary coordination of organs and body parts. The unity of the body allows not only the unity of the senses and the unity of the object, but also the unity of the world. Motricity is not only the awareness of body shifts but also the function that establishes the comprehensiveness of the experience of being in the world. Movement is a specific way of addressing objects, ensuring the experience of the world, which does not suppress the radical diversity of existence, but which unifies it, orienting it towards a sensory unity of the world. The movement is no longer a representation, but an action that constitutes time and space.

Movement is the moment and the founding action of the body, it is what can build bodily availability, since motricity is an original intention, it is the primordial way for the person to be in the world: the person is present as body and movement.



To say that motricity is an original intention is to say that, through movement, the person inhabits the world, establishes relationships, imposes transformations and undergoes modifications. To say that movement is the founding action of the body is to say that movement inhabits and transforms the body, establishes humanity in the body and corporeality in being. And to establish movement as the factor for the elaboration of a corporal availability is to believe in the possibility of creating a *people's body* inhabited by the movement, by the sensation, by the imaginary. In a body that is intentional and whose actions are inevitably significant. As Merleau-Ponty (2002) says,

A movement is learned when the body has understood it, that is, when it has incorporated it into its 'world', and to move one's body is to aim at things through it; it is to allow oneself to respond to their call, which is made upon it independently of any representation (p. 161).

Thus, motricity is not the simple awareness of changes in place, as [...] *Motility, then, is not, as it were, a handmaid of consciousness, transporting the body to that point in space of which we have formed a representation beforehand.*" (Merleau-Ponty, 2002, p. 161), but it is the function that establishes the comprehensiveness of being in the world.

This movement, which is a way of being a presence, is called by Merleau-Ponty (2002) as an abstract movement. The abstract movement builds its foundation, engenders its own context: the foundation of the movement is not a representation associated externally with the movement itself; it is immanent to the movement, animates it and directs it at every moment. The movement, as well as its foundation, is a unique totality.

The abstract movement inaugurates in the body a zone of reflection and subjectivity, superimposing a physical or virtual space on the physical space:

The normal function which makes abstract movement possible is one of 'projection' whereby the subject of movement keeps in front of him an area of free space in which what does not naturally exist may take on a semblance of existence (Merleau-Ponty, 2002, p. 128)

The projection function organizes the sensitive data in a system, unifies it and makes the experience intelligible, makes the universe of meanings emerge: it is a relationship with the possible, with the absent, with what is to come. The body is not only the conduit of abstract movement, it is, also, its objective: the abstract movement wants to reach the body itself, it does not need an external objective, such as taking something, going somewhere defined. It can only be (and is enough) form in space: the abstract movement formalizes the matter of experience. In dance, the abstract movement inaugurates forms in the body.

The abstract movement, in dance, is a felt movement, built, worked, researched,

in short, lived. It is a movement that matters by its own qualities.

The abstract movement carves out within that plenum of the world in which concrete movement took place a zone of reflection and subjectivity; it superimposes upon physical space a virtual or human space. (Merleau-Ponty, 2002, p. 128)


As a matter of fact, it is the body itself that organizes the matter of experience and transforms it into dance, as it is the body that comprises movement. Understanding the movement does not mean schematizing the sensitive data in an idea, it means carrying out an intention and giving it form. Understanding movements is also acquiring habits. Habit is a knowledge of the body that is manifested by action and bodily effort and that cannot be explained by an objective designation. When the body acquires a habit, it can, for example, acquire new patterns of movement and / or integrate tools and accessories into its field of action and / or perceive the spatial characteristics of a certain landscape. Thus, the incorporation of habits allows the reorganization and renewal of the body scheme: *Habit expresses our power of dilating our being-in-the world, or changing our existence by appropriating fresh instruments* (Merleau-Ponty, 2002, p.166).

When the body assimilates a habit, it learns new motor meanings; the movements he understood give rise to new bodily senses; the new knowledge of the body allows the motor understanding of a meaning. Thus, the habit presents itself essentially as a motor and perceptual.

Usual actions, what Merleau-Ponty (2002) calls the practical field of existence, demand an organism's adherence to the world through a biological, anonymous, and general existence, present in personal life. The philosopher refers to the habitual body, which offers the conditions for maintaining the practical field of experience. The usual body is that of maintenance and maneuvering gestures, intended for a known world and that sustains general actions, routine decision-making, ordinary behaviors, and habitual intentions. In this case, the body appears to the person under an aspect of generality and as an impersonal being:

Thus it is by giving up part of his spontaneity, by becoming involved in the world through stable organs and pre-established circuits that man can acquire the mental and practical space which will theoretically free him from his environment and allow him to see it. And provided that even the realization of an objective world is set in the realm of existence, we shall no longer find any contradiction between it and bodily conditioning: it is an inner necessity for the most integrated existence to provide itself with an habitual body (Merleau-Ponty, 2002, p. 101)

Nonetheless, the habitual body is always updating, conforming to the world and conforming the world to it: *It is not some kind of inert thing; it too has something of the*



*momentum of existence*²⁵ (Merleau-Ponty, 2002, p. 97). It is necessary to understand the habitual body as an interface with the current body. The habitual body is destabilized and reorganized in the current body. The current body is the one that experiences the moment, the singularity, the fullness and, thus, can update the habitual body. The current body transcends the vital, biological situation and allows the *sublimation of biological into personal existence* (Merleau-Ponty, 2002, p. 97). The current body is safeguarded by the habitual body, so it can be open, singular, and unusual, and it can always be recreating itself.

We can positively say that the dancing body takes place between the habitual and the current body. The practice of dance allows the person who dances to cultivate a habitual dancing body that is constantly destabilizing.

We envision, then, possibilities of thinking about the relationships between the dancing body and dancing avatar, starting from Phenomenology and integrating, certainly, other references. We do not ignore the vast production carried out in the field of communication on Cyberculture, nor the research on the interface between arts and sciences, considering, also, the need to develop critical thinking with regards to the allure and fetishization of technology. We are looking for this intersection as it still makes sense to us and opens the possibility of thinking about the promiscuity between the dancing body, the dancing avatar, and the flesh of the world.

²⁵ Original: “ele não existe como uma coisa inerte, mas esboça, ele também, o movimento da existência”

References

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

BERTHOZ, Alain; ANDRIEU, Bernard. Introduction. In Alain BERTHOZ; Bernard ANDRIEU (orgs.) **Le corps en acte**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 5-6.

BROWN, Carol; GIBSON, Ruth; ROCHE, Jenny. Towards a Deterritorialised Field of Dance. In Ann DAVID; Michael HUXLEY; Sarah WHATLEY (org.) **Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century**. Hampshire: Dance Books, 2020, p. 185-201.

CISNEROS, Rosemary et al. WhoLoDanceE: digital tools and the dance learning environment. **Research in Dance Education**, v. 20, n. 1, p. 54-72, 2019a.

CISNEROS, Rosemary. et al. Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods. **Body, Space and Technology**, v. 18, n. 1, p. 1-32, 2019b.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2020a.


DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 176-199, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. Um tango em clave e ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **Vis: Revista do PPG em Arte UNB**, v. 17, n.1, p. 103-121, 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, n. 2, p. 3-27, 2012a.

DANTAS, Mônica Fagundes. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, 2012b.

DELAHUNTA, Scott. Dance Becoming Data: Version Two. In: Simon ELLIS; Hetty BLADES; Charlotte WAELD. (Orgs.). **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and**



Scholarship in Dance, p. 333-357. Coventry: C-DaRE, 2018.

DELAHUNTA, Scott; WHATLEY, Sarah. Choreographic Documentation. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, p. 3-5, 2013.

DELAHUNTA, Scott; SHAW, Nora Zhang. Constructing Memories: Creation of the choreographic resource. **Performance Research**, vol. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.

DERRIDA, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. **Diacritics**, vol. 25, n.2, 1995, p. 9-63.

FRALEIG, Sondra Horton. **Dance and Lived Body**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. (Ed.). **La danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995.

HACHIMURA, Kozaburo et al. A Tool for Reproducing 3D body motion from Recorded Image Sequence of Traditional Dance. **Anais da IEEE International Conference on Information Technology Application**. Bathurst, Austrália, 2004.

KIM, Eugenia. ChoreoSave: A Digital Dance Preservation System Prototype. **Anais do Encontro Anual The Information Association for the Information Age (ASIST)**. New Orleans, 2011. Disponível em <https://www.asis.org/asist2011/proceedings>. Acesso em 12/11/2014.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1994.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Caxias do Sul, 2009, p. 1-6. Disponível em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o-ensaio-como-genero-textual.pdf>. Acesso em 15/11/2020.

PERÉNY, Etienne; AMATO, Etienne Armand; GORISSE, Geoffrey; BERTHOZ, Alain. The autocopia flying avatar: a new paradigm to study bilocated presence in mixed reality.

Virtual Reality International Conference, Mar 2016, Laval, France. p.31-34. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02367590/document>. Acesso em 16 de novembro de 2020.

POUIVET, Roger. Danse, ontologie et philosophie de l'âme. In BEAUQUEL, Julia;

POUIVET, Roger (org.). **Philosophie de la danse**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44.

SILVA, Vera Lucia. **Museu moda e têxtil UFRGS: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital**. Tese de Doutorado. PPG Design, UFRGS, 2018. Disponível em [digitalhttp://hdl.handle.net/10183/188046](http://hdl.handle.net/10183/188046)

SILVA, Renata Cristina. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. **Contemporânea**, v. 8, n.2, p. 120-131, 2010. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_10_Silva.pdf. Acesso em 15/11/2020.

TSAMPOUNARIS, Georgios et. al. **Exploring visualizations in Real-time Motion Capture for Dance Education**. Conference Paper. 2016. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/312245378>. Acesso em 12/06/2017.


VINCS, Kim; BARBOUR, Kim. Snapshots of complexity: using motion capture and principal component analysis to reconceptualise dance. **Digital Creativity**, v. 25, n. 1, 2014. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/101080> . Acesso em 12/04/2018

WHATLEY, Sarah. 2017. Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now that It Didn't Do Before. TDR: **The Drama Review**, v. 61, n. 4, p. 78-95, 2017.

WHATLEY Sarah. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. In: Müller B. et al. (org.) **Handbook of Human Motion**. Berlim: Springer, 2016, p. 1-15.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: Expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, vol. 5, n. 1, p. 121–38, 2014a.

WHATLEY, Sarah. **What does it mean to archive dance?** Bristol: Arnolfini, 2014b.



WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, 2013, p. 83-98.

VALVERDE, Isabel. Dançando com Motion Capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, v. 20, n. 28, p. 250-284, 2017.

VALVERDE, Isabel. **Interfaces dança-tecnologia : um quadro teórico para a performance no domínio digital**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.



How to quote this article

DANTAS, Mônica F.; REHM, Alyne; AIRES, Daniel; RESENDE, Fellipe; SILVA; Thaís C.; PROKOPP, Verônica. Do projeto Dar Carne à Memória ao Arquivo Digital: sobre corpos e avatares dançantes. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 15. p. 634-654.



METHODOLOGICAL BRICOLAGE IN RESEARCH WITH DANCE TEACHERS: Plots, works and a/r/tographic paths¹

Josiane Gisela Franken Corrêa²

Vera Lúcia Bertoni dos Santos³

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Teacher in the Dance Course - Degree at the Federal University of Pelotas. Leader of the Observatory of Memory, Education, Gesture and Art Research Group (OMEGA UFPEl / CNPq). PhD in Performing Arts from the Federal University of Rio Grande do Sul.

³ Associate Professor at the Arts Institute (UFRGS); PhD and Master in Education (UFRGS); Leader of Theater and Education Study Group (GESTE / CNPq); actress.



Introduction

This work primarily focuses on aspects of the methodological path undertaken for the thesis making entitled “Nós, professoras de dança: ensaio documental sobre a docência em dança no Rio Grande do Sul”*, defended in 2018, in the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS)⁴.

The investigation makes use of a methodological bricolage (Fortin, 2009), in which the premises of Art-Based Educational Research (Barone and Eisner, 2006) are evidenced, more precisely *A/r/tography* (Irwin, 2013), and the Narrative Research (Souza, 2003), which provides the basis for the production of a documentary⁵, made in 2017 and 2018, whose main characters are five dance teachers working in state public schools in Rio Grande do Sul.

The clipping gathered here aims to boost sharing and reflecting upon the methodological procedures used in the development of the research. Also, seeks to report some aspects of the creative process encompassed in the film production.

Context

Participating teachers were selected from the surveillance of documents which referred to a public contest held in 2013, set by the Public Notice 01/2013 and launched by the State Education Secretariat of Rio Grande do Sul (SEDUC RS). By providing the opportunity and, consequently, the performance of these professionals through the offer of specific places, this contest brought the implementation of Dance as a curricular component of the Art Teaching subject, specifically in the state public school of Rio Grande do Sul.

In the initial period of data production for the investigation, it was found that, of the eighteen teachers approved and nominated in the competition in question, only eight were working in a school context. The identification of teachers was made from the crossing of data between the list of teachers and professors appointed by the competition, available on the SEDUC RS website, and the list of active civil servants and public servants, available on the Transparency Portal of the Rio Grande do Sul State Finance Secretariat, where it was also possible to find the teachers' workplace.

The contact with the professionals was made through the cell phone (call and

⁴ The research received an Honorable Mention in the CAPES Thesis Award, 2019 edition. The full paper is available at: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/201067>>

⁵The documentary is called “Nós, professoras de dança”, and is directed by Josiane Franken Corrêa and Álvaro Bonadiman Aguiar. The film is available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=PD3XYQTsixA&t=21s>>

message via *WhatsApp*) and the social network *Facebook*. Of the eight teachers contacted, five agreed to participate in the investigation.

Research and Authorship

The path of the investigation is understood as an authorial process, insofar as the work undertaken is related to the possibility of producing and gathering different types of data, generating a mestizo research approach, or a methodological bricolage (Fortin, 2009), which configured from the integration of elements coming from multiple horizons, it proposes to question “science as a closed field, impassable and restricted to select and reserved circles” (Rodrigues et al., 2016, p. 969).

The *bricoleur* way of understanding research instigates researchers to leave their labeled spaces of investigation, risking the transit from one area to another, in order to produce knowledge in a more flexible, open, critical and creative way, maintaining the scientific rigor necessary (Rodrigues et al., 2016, p. 973).⁶


In the bricolage invested to better arrange the research plot, there were many references investigated. However, here we would like to bring light to the exploration of two of the main epistemological guidelines of the developed practices: *Pesquisa Educacional Baseada em Arte*, commonly known as PEBA⁷, represented by *A/r/tography* (Dias;Irwin, 2013), and Narrative Research or Life and Education Stories (Souza, 2003), a biographical approach to research that, in this work, has its main representation in conducting and analyzing narrative interviews (Jovchelovitch; Bauer, 2015).

Nevertheless, taking these guidelines into our scope of reflection, other theoretical sources were used that, alongside the *a/r/tographic* precepts, promoted new meanings for the research under development. The production of the documentary, for example, was based on the studies of Cecília Salles (2015), a researcher who approaches creation and analysis processes from a critical perspective. The interviews that, in addition to narratives, can be understood as biographical videos (Meneses, 2014)⁸, as teachers were aware of audiovisual filming. The videos were transcribed in full and later on analyzed according to studies undertaken by theorists who have been looking for addressing the arising questions according to professional practice.

⁶ Original: *O modo bricoleur de compreender a pesquisa instiga os pesquisadores a saírem de seus espaços rotulados de investigação, arriscando-se no trânsito de uma área a outra, no intuito de produzir conhecimentos de maneira mais flexível, aberta, crítica e criativa, mantendo o rigor científico necessário.*

⁷ PEBA is the literal equivalent to Art-Based Educational Research, also known through the Acronym ABER. Here, in order to facilitate understanding, we will use the English acronym in all instances.

⁸ For Sônia Meneses (2014, p. 136) video biographies are “narratives - permeated with games of memory and forgetfulness - produced with the purpose of making visible, through images and testimonies, the history of characters whose trajectories are linked to important events for groups or generations. They can have different formats, from documentaries, shorts, to videos for television.”



Taking that into perspective, the works of Elizeu Clementino de Souza (2003), Marie-Christine Josso (2007), Gaston Pineau and Jean-Louis Le Grand (2012), among others, are referenced. Also, the notes written in two log books were analyzed, material resulting from the participant observation, which, according to Carlos Brandão (2006), is a research action that allows the researcher to trust himself, since it depends on his own observation in relation to events, as well as the record of that observation. Nonetheless, the author emphasizes that the research work must also go beyond observation, making research a product of a partnership with the subject who participates in the process:

[...] I must create with him and in his name (much more than in my own) a work context when it is shared in the full sense, as a process of building knowledge and as a product of knowledge known and put into practice, through social actions that he is (or should be) the protagonist and I am (or should be) the supporting actor (Brandão, 2006, p. 52).⁹

In order to highlight the role of the collective involved in the research, it was decided to incorporate in the data analysis, audio and text messages exchanged (via cell phone) by the a / r / tographic community, which involved a selective transcription, in which relevant conversations were identified throughout the course of the investigative process.

The researcher Sylvie Fortin (2009, p. 80), when talking about ethnography and autoethnography, points out the relevance of the record in the participant observation in the investigations:

Regardless of the type of participant observation that will be adopted, the researcher will take care to record his experience on the field. His on-board report, chronicle of action or practice booklet (different appeals are used almost interchangeably) evidently includes the description of the gestures and words of the study's protagonists, but also the spontaneous analyzes or intuitions that could arise in the heat of the action. In addition to these descriptive and analytical notes, he will record the methodological notes, that is, adaptations that never fail to spread the course of a study in art where the unpredictable arises and must always be understood. Even the research question can be modified and the researcher will have the advantage of being able to retrace the genesis thanks to his field notes.

The gathering of research data constituted the so-called “dossier of process documents” (Salles, 2015); and from the manipulation of this dossier, a collaborative narrative was structured, consisting of the text and graphic project exposed in the Thesis and the documentary made, considering the stages of production, capture and selection

⁹ Original: [...] devo criar com ele e em seu nome (bem mais do que em meu próprio) um contexto de trabalho ao ser partilhado em pleno sentido, como processo de construção do saber e como produto de saber conhecido e posto em prática, através de ações sociais de que ele é (ou deveria ser) o protagonista e eu sou (ou deveria ser) o ator coadjuvante.

of images, assembly, finalization and exhibition.¹⁰

Based upon the amount of documents of the whole process created throughout the course of the work, criteria were established for the selection of the material that comprised the thesis, in order to highlight the close bonding between the narrative identified in the document in question and the research objectives. In order to better illustrate it, an excerpt from an informal conversation that could contribute in a way that complements or adds to the interviews provided by the teachers, was integrated with data that could be analyzed.

For Cecília Salles (2015, p. 51) “[...] the artist collects what somehow touches their sensitivity [...]”¹¹. The excerpts from the log books and other reflections resulting from the participant observation are referred to in the thesis as “Pequenos textos”¹², as if they were part of a making-of, in reference to the process of creating the documentary film “Nós, professoras de Dança”.

The writing of the thesis was carried out in order to respect and value the original writing of some parts of the logbooks, since Art-Based Educational Researchers usually use, during the writing of the work, different types of text, such as evocative texts, which stimulate the imagination; contextual texts, which can mention contexts through metaphors and other descriptions derived from observation; and vernacular texts, which aim to use a more popular language, seeking to attract “those who are not usually interested” in academic research (Hernández, 2013, p. 43).

Taking all of that into perspective, it is certainly feasible to state that most data was produced during the field research stage, and that the analysis was carried out at a later time, alongside the writing of the last chapter of the Thesis, the completion of the project and the graphic and editing of the documentary.

¹⁰ Original: *Pouco importa o tipo de observação participante que será adotada, o pesquisador tomará cuidado de consignar sua vivência sobre o campo. Seu relatório de bordo, crônica da ação ou carnê de prática (diferentes apelações são utilizadas de maneira quase intercambiável) compreende evidentemente a descrição dos gestos e palavras dos protagonistas do estudo, mas também as análises espontâneas ou intuições que poderiam surgir no calor da ação. Além destas notas descritivas e analíticas, ele registrará as notas metodológicas, quer dizer, as adaptações que não deixam nunca de espalhar o percurso de um estudo em arte onde o imprevisível surge e deve ser sempre compreendido. Mesmo a questão da pesquisa pode ser modificada e o pesquisador terá a vantagem de poder retrazar a gênese graças as suas notas de campo.*

¹¹ Original: *[...] o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade [...].*

¹² Small texts



Art-Based Educational Research

The Art-Based Educational Research¹³ (ABER) stems from the need to conceive Art as a research category and is evident around the 1970s, in postgraduate courses at Stanford University, in the United States of America (Dias, 2013), starting to be discussed and implemented more emphatically and globally in the 2000s. Currently, a group of researchers from the Faculty of Education at the University of British Columbia, Canada, is responsible for considerable production on the subject, as well as for dissemination through the mainstream media.¹⁴

ABER aims to break with traditional modes of scientific research, in the search to contemplate specificities of artistic works in their bonding with academic knowledge.

For Belidson Dias (2013), engaging in research based on Art is a creative act in and of itself, making the invitation to the reader a different appeal than that proposed by traditional positivist research. Art research is based upon:

[...] in the concept that the meaning is not found, but constructed and that the act of constructive interpretation is a creative event. [...]. Researchers, involved in deconstructing the dominant academic writing, challenge the academic observer's voice as possessing all knowledge, explore creative modes of representation that reflect the richness and complexity of the research samples and data and thus promote multiple levels of involvement, which are both cognitive and emotional (Dias, 2013, p. 23-24).¹⁵

Under the lens of artistic thought, researchers work in search of validating creation in Art as a *modus operandi* of social, educational and artistic research, also seeking to raise the status of the artistic product in relation to the written text.

Elliot Eisner (1995), one of ABER's precursors, believes in the feasibility of developing academic research in this sense, as the realization of this type of investigation makes possible a palpable theoretical understanding of knowledge, often unattainable only with the more conventional written text. For the author, research developed artistically can indicate to educators and researchers paths that are, at the same time, powerful and

¹³ Also known by the acronym ABER. In Brazil known as PEBA - Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) or Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA)

¹⁴ One of the channels used by the group is the website: <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/>

¹⁵ Original: [...] *no conceito de que o sentido não é encontrado, mas construído e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo. [...]. Os pesquisadores, envolvidos em desconstruir a escrita acadêmica dominante, desafiam a voz do observador acadêmico como possuidor de todo o conhecimento, exploram modos criativos de representação que reflitam a riqueza e a complexidade das amostras e dados de pesquisa e desse modo, promovem múltiplos níveis de envolvimento, que são simultaneamente cognitivos e emocionais.*

enlightening, due to coherence, imagination and particularity are the fruits of artistic thought.

Fernando Hernández (2013, p. 56) considers that, in Art-Based Investigations, “the use of widely shared cultural codes and popular images makes some visual expressions more accessible than those that offer the usual academic language¹⁶”.

Amongst ABER’s different methods, there is A/r/tography, a form of investigation based on Phenomenology, Structuralism and Post-Structuralism (Dias, 2013), which has its first record in the specialized literature in 2003, alongside a set of concepts related to its procedures and implications (Sinner et al., 2013).

The understanding of A/r/tography has to do with the understanding that there is, in most educational studies based on artistic thought, a connection between creating, teaching and research that is intrinsic to the investigative work undertaken by Art educators.

A/r/tograph researchers are concerned with the connection between academic theorization and different forms of visibility, which includes the elaboration, in some a/r/tographic investigations, of a graphic project for the textual presentation of the research, such as dissertation by researcher Leísa Sasso (2014).

It was decided to carry out the graphic project of the Thesis with the use of the countless images produced during the process of creating the documentary and through photographs captured in the meetings with the teachers. For Hernández (2013, p. 45):

When we think of ABR¹⁷, we can only do it considering the use of visual or performative artistic images or representations as an essential element of the representation of the subjects’ experiences. But the aesthetic component does not refer only to these visual representations. It is also linked to the use of texts that allow, due to the chosen format, literary, poetic, or fictional, to achieve the heuristic purpose that this perspective allows. Texts that allow readers to formulate relevant questions and look at them in the manner of a mirror that they are asked.¹⁸

One of the main features of a/r/tographic investigations is that a significant part of a/r/tographers develop their projects in communities, which, in turn, are formed by the

¹⁶ Original: *Utilização de códigos culturais amplamente compartilhados e de imagens populares faz com que algumas expressões visuais sejam mais acessíveis que aquelas que oferecem a habitual linguagem acadêmica.*

¹⁷ Hernández (2013) uses Art Based Research (ABR), with the subtraction of the term Educational, used by other authors. However, it refers to the same theoretical methodological assumptions as the others.

¹⁸ Original: *Quando pensamos na IBA# só podemos fazê-la considerando a utilização das imagens ou representações artísticas visuais ou performativas como elemento essencial da representação das experiências dos sujeitos. Mas o componente estético não se refere só a estas representações visuais. Também se vincula à utilização de textos que permitam, devido ao formato elegido, literário, poético, ou ficcional, conseguir o propósito heurístico que esta perspectiva possibilita. Textos que permitam aos leitores formularem questões relevantes e se olharem neles à maneira de um espelho que lhes interroga.*

personal engagement of professionals interested in the collaborative creation provided by the openness to participation .



Figure 1 - Image of an external space at Teatro Renascença, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul state, one of the places chosen by one of the collaborators for the audiovisual capture of the documentary. In the photograph, the Theater building appears in the background and on the left side of the image the Project's filmmaker and one of the collaborating teachers talk. Credit: Josiane Franken Corrêa.

This openness, which was the main feature of the research reflected here, since its very first formulations, gave rise to the interest of colleagues and friends willing to collaborate, who, little by little, were bringing their opinions on aspects of practice and writing, technical issues, bondings established with the contexts where the interviews were captured, methodological problems, among other issues involved in the creation. The multiplicity of points of view, while strengthening the proposal, broadening the discussion about it, meant interference and dilemmas of different orders in the investigative process.

The paramount establishment of partnerships in a/r/tographic investigations is similar to what happens in creative processes in Art, as a whole. Throughout their daily routine, artists find reference partnerships and some that will work as inspiration (Salles, 2015).

[...] a conversation with a friend, a reading, an object found or even a new look at the work under construction can generate this same reaction: several new possibilities that can be taken forward or not¹⁹ (Salles, 2015, p . 26).

¹⁹ Original: [...] uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não.

To Rita Irwin (2013, p. 161):

A/r/tographers often seek bondings through mentoring, which occur between research advisors and their graduate students. When people are deeply involved in a / r / tography, the mentoring bonding is reinvented through a process in which each participating subject supports and destabilizes the other as research projects evolve through a continuous series of questions and of its questioners [...]. An important aspect of this work is the search for critical friends who provoke us to think critically about our own work and creative friends who can inspire us creatively. Sometimes, the best way to do this is to create or unite study groups or other learning communities that encourage theoretical and creative engagement among participants who share their research projects. At other times, the best way this could be done would be by attending arts-based meetings, such as exhibitions and performances, as a way of understanding contemporary trends in arts and inspiring artistic engagement itself.²⁰


Regarding the documentary “Nós, professoras de dança”, the project started as a solo work. With the advisor-guided bonding, characterized by the development of research in graduate programs, it became a duo. In the discovery of the research subjects and their approach to conducting the interviews, it became a collective. With each new step, someone else was added to the community. The interaction with a new collaborator aroused in the team the need to explain the importance of engagement at different stages of the project, to anticipate possible requests or proposals for ideas for the filmmaking process.

We can believe that, in addition to artistic creation, collaboration is present in minimal human actions and bondings and is present daily. These are attitudes that promote the development of a cooperative environment and they present themselves in very unique actions, which often do not even call our attention, such as a ride to a friend on a rainy day or helping a neighbor to get off the changing bags (Lupinacci; Corrêa, 2015, p.132).²¹

Ideologically, this view is close to the notion of *speaking with* developed by educator

²⁰ Original: *A/r/tógrafos procuram, muitas vezes, relacionamentos por meio de mentorias, que ocorrem entre orientadores de pesquisa e seus alunos de pós-graduação. Quando pessoas estão envolvidas profundamente em uma a/r/tografia, a relação de mentoria é reinventada por meio de um processo no qual cada sujeito participante apoia e desestabiliza o outro à medida que os projetos de pesquisa evoluem através de uma série contínua de questionamentos e de seus questionadores [...]. Um aspecto importante deste trabalho é a busca de amigos críticos que nos provoquem a pensar criticamente sobre nosso próprio trabalho e amigos criativos que possam nos inspirar criativamente. Algumas vezes, a melhor forma de se fazer isto é criando ou unindo grupos de estudos ou outras comunidades de aprendizado que encorajem o engajamento teórico e criativo entre participantes que compartilham seus projetos de pesquisa. Em outros momentos, a melhor forma de isto poder ser feito seria atendendo a encontros baseados em Artes, como exposições e performances, como uma forma de compreender tendências contemporâneas em Artes e inspirar o próprio engajamento artístico.*

²¹ Original: *Podemos crer que, para além da criação artística, a colaboratividade se apresenta nas mínimas ações e relações humanas e se faz presente cotidianamente. São atitudes que proporcionam o desenvolvimento de um ambiente cooperativo e elas se apresentam em ações muito singulares, as quais, muitas vezes, nem chamam nossa atenção, como a carona para um amigo em um dia chuvoso ou a ajuda a um vizinho para descer as malas da mudança*



Paulo Freire (2013), with regard to educational practice. In this perspective, dialogicity in the classroom depends on a generous attitude and the professional competence of teachers and professors, which goes beyond the action of speaking in order to develop their work by *speaking with* students. In a lecture on adult literacy, Freire refers to the act of *speaking with* as an aspect of critical teaching practice:

Another point that I find interesting to underline, characteristic of a critical view of education, [...] is the need that we, educators and educators, have to live, in practice, the obvious recognition that none of us are alone in the world. Each of us is a being in the world, with the world and with others. Living or incarnating this evident finding, as an educator, means recognizing in others - no matter whether literate students or university course participants; whether students of elementary schools or members of a popular assembly - the right to say their word. Their right to speak which corresponds to our duty to listen to them. To listen to them correctly, with the conviction of those who fulfill a duty and not with the malice of those who do a favor to receive much more in return. But, as listening implies speaking also, the duty to listen corresponds to the right that we also have to speak to them. Listening to them in the aforementioned sense is, in essence, talking to them, while simply talking to them would be a way of not listening to them²² (Freire, 1989, p. 16-17).

This thought is one of the references for the development of the project. As in contemporary artistic practices that use collaboration, the invitation to teachers to tell their stories and participate in the decisions regarding the documentary creation process, together with the other collaborators of the research, was done in the perspective of *speaking with*.

²² Original: *Um outro ponto que me parece interessante sublinhar, característico de uma visão crítica da educação, [...] é o da necessidade que temos, educadoras e educadores, de viver, na prática, o reconhecimento óbvio de que nenhum de nós está só no mundo. Cada um de nós é um ser no mundo, com o mundo e com os outros. Viver ou encarnar esta constatação evidente, enquanto educador ou educadora, significa reconhecer nos outros – não importa se alfabetizando ou participantes de cursos universitários; se alunos de escolas do primeiro grau ou se membros de uma assembleia popular – o direito de dizer a sua palavra. Direito deles de falar a que corresponde o nosso dever de escutá-los. De escutá-los corretamente, com a convicção de quem cumpre um dever e não com a malícia de quem faz um favor para receber muito mais em troca. Mas, como escutar implica falar também, ao dever de escutá-los corresponde o direito que igualmente temos de falar a eles. Escutá-los no sentido acima referido é, no fundo, falar com eles, enquanto simplesmente falar a eles seria uma forma de não ouvi-los*

Narrative Research

To speak is to make the experience of entering and leaving the cave of the human body with each breath: galleries open, unseen passages, forgotten shortcuts, other intersections; advances by quarters; it is necessary to cross incompatible paths, to overcome them with a single step in reverse and with a single breath (...) (Novarina, 2009, p. 14-15).²³

The main instrument used for the production of data was the narrative interview, one of the most characteristic elements of an interpretive method known as Narrative Research or Stories of Life and Training (Souza, 2003), widely used in Educational Researches Based on Art (Sinner et al ., 2013).

The “[...] narrative interview is motivated by a criticism of the question-answer scheme of most interviews” (Jovchelovitch; Bauer, 2015, p. 95) and, therefore, intends to instigate in the interviewees the leading role in the narration of their own life story.

The proposal is not that the researcher asks the interviewee in order to obtain a solution for the issue, but that he directs the investigative actions in a broader sense, establishing a dialogue with the interviewee, motivating him/her to reflect on his trajectory in the bonding with the theme investigated and thus highlighting relevant discussions from their point of view.

The choice for this instrument was due to the belief that the life stories unveiled through the narrative interviews “emerge in the open a mine of implicit knowledge, of practical, concrete, experiential knowledge, closely related to the uses that gave rise to it” (Pineau; Le Grand, 2012, p. 144-145).


This aspect is evidenced in a text by Raimundo Martins and Irene Tourinho (2017, p. 143), who state:

Life stories, as a performance in culture, cling to empirical materials of existence, life, everyday life: pain, sadness, joy, desires, dreams, failures, feeling, affections, but, above all, the learning, formal, non-formal and informal that make us subjects.²⁴

As it reveals the knowledge implicit in the subjects’ narration, the interview (whether of a narrative type or not) is also one of the most common approaches to documentary

²³ Original: *Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esartejamento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego (...)*

²⁴ Original: *As histórias de vida, como uma performance na cultura, agarra-se a materiais empíricos da existência, da vida, do cotidiano: a dor, a tristeza, a alegria, os desejos, os sonhos, os fracassos, o sentir, os afetos, mas, sobretudo, as aprendizagens, formais, não formais e informais que nos fazem sujeitos.*



production in cinema, with orality as one of the sources that guides film organization. This is because telling and listening to stories are organic practices of humanity, which allow the subjects a perspective of their own experiences, reinventing them and providing the perpetuation of habits and customs.

The narrative - which, roughly speaking, can be interpreted as a story told by an individual, who uses one or more means to communicate - only occurs in the existence of characters, context and temporality; therefore, different types of narratives provide the construction of historical records.

With a three-dimensional temporal nature, the narrative involves past, present and expectations for the future and is triggered by memory that, in the search to give meaning to the experience, houses a creative making, a productive force that involves the imaginary and a becoming constant. Memory as a personal collection of knowledge (Wolkmer, 2017) is requested to give historical outlines to the narrated conversation.

Taking all of that into perspective, it is clearly seen that the memories narrated in interviews become a historical record from the moment that the researcher, when critically analyzing the content of the narratives in relation to the context, space and time in which the subjects find themselves, makes it possible to create a socially identifiable history. The teachers, with their practices and references, create a “singular-plural existentiality”, inscribing their individualities in a socio-cultural continuum, that is, in a collective history (Josso, 2007).

Memory is often situated as a roman, nostalgic practice, something that makes us reflect. For Jeanne Marie Gagnebin (2009), we should not “remember just for the sake of it”, as if we were worshiping the past, but remember in an attempt to understand what is happening today, as we run the risk of being orphaned by time. Remembering is “a job that certainly remembers the dead, out of piety and fidelity, but also out of love and attention to the living” (Gagnebin, 2009, p. 105).

It is worth noting that, in research that seeks, through the analysis of teaching narratives, to unveil aspects of a particular object of study and to promote the generation of new productions from that, there is also a sharing of memories that acts as a product of (self) training (Pineau, 2010). In a generic way, it is considered that, when we appreciate a dancing body, we connect with our own body: in the identification of similarities and differences existing between the self and the other, the knowledge of the self becomes viable.

This is also the case when listening to narratives told orally, as in the case of the interview: it has a formative character for the listener, which brings up reflections mirrored in the narrator’s path. Therefore, listening can be understood as active and, in

this perspective,

There is a sharing of memory between us and our neighbors, a mutual sharing of memories, which causes us to be told by others and not just by ourselves. Being recited by others is also accepting to be a part of your memory, that is, of your identity (Wolkmer, 2017, p. 40).²⁵

When telling their stories, interviewed teachers were aware that the memories narrated by them were from a recent past, not exceeding five years of experience in that context and in the role that was interesting for the research. Even so, statements such as: “at that time”, “now I don’t do it anymore”, “if I could go back ...” were often heard. In other words, even with this brief period of effective dance practices in the school context of public schools in Rio Grande do Sul, the “now I’m not doing it anymore” of the active teachers can connect with the “I don’t know where to start” from Dance academics, teachers from schools and universities, school managers, researchers and other people who are interested in Art in Primary Education.

Another important aspect to highlight in the work with narratives and life stories in academic research is the perspective of breaking the anonymity of the subjects that made the study possible, as well as demystifying the figure of the researcher as someone who “gives a voice” to the investigated communities, in favor of the idea of the mediator, whose performance allows the community to speak for itself (Hernández, 2013; Martins; Tourinho, 2017).

The creation process

The invitation to each of the five participating teachers was officialized through an invitation letter sent by email, in which the objectives of the assignment were briefly exposed. As an initial proposal, each participant received a request to send (in return to email) digitized copies of nine photographs, selected from their personal collection, and corresponding to the following captions: 1) I, a dance teacher. 2) Teaching dance involves ... 3) When I arrived at school ... 4) The students in that class ... 5) The place where I am at and its uniqueness... 6) I never forgot the day when ... 7) My inspirations, my inventions ... 8) My class “assignments” when ... 9) The before and after teaching at school ...

Also explained in the invitation letter, the justifications for the request were: the methodological option of the research by an alternative way of approaching the issues of interest to the research as well as the perspective of having images as a way of preliminary

²⁵ Original: *Existe uma partilha de memória entre nós e os nossos próximos, uma partilha mútua de recordações, que faz com que nós sejamos ditos pelos outros e não apenas por nós mesmos. Ser recitado pelos outros é também aceitar ser uma parte da sua memória, isto é, da sua identidade.*

approximation of our team with the reality of each professional. The photographic image resource was also chosen due to the Art-Based Research considers that drawings, stories or the use of vignettes or photographs not only act as attractive devices in an interview, but can also help to connect ideological abstractions to specific situations, while using both personal and collective elements of the cultural experience (Hernández, 2013).

The images sent by the teachers were printed on photographic paper sheets, identified on the back with their respective captions, and delivered to the teachers at the time of the interview. Each interview started with the explanation, by the researcher, of the strategy used. The teacher then arranged her nine sheets on a flat surface, with the images facing downwards, and, as in a kind of card game, she chose one by one: she read the caption written on the back of the sheet, showed the image (photo) correspondent and initiated the narration of their experiences evoked by the memories related to Dance in the school context.



Figure 2 - Image of a classroom, with colorful posters in the background and a round table in the center. The researcher is behind the desk, displaying the photographs of the collaborating professor who would be interviewed in this space. Credit: Álvaro Bonadiman Aguiar..

The aim was that interviewees would reveal the reason why for choosing each photograph and, thus, their narration would mobilize memories that would transport them to other times, spaces and practices, allowing, according to Valeska Oliveira (2006, p. 186), “the displacement of individual and collective meanings in society and a specific social group”, in this case, the dance teachers working in state public schools in Rio Grande do Sul.

The interviews were guided by the seek for loyalty to the concept of narrative interview, that is, trying not to interfere in the course of the teachers’ narrations. The

bonding with participants took place mainly through gestures, when, for example, a teacher asked if she could flip the next photograph, and the interviewer nodded as a positive sign.

During the fieldwork, due to the many images raised by the teachers' narratives, the need to add elements other than those evidenced at the time of the interview was identified, which motivated the capture of images of the teachers in daily actions.


As a proposal for the production of the images, the teachers were asked to indicate a place, a "scenario" that was significant in their teaching constitution, that they sought to compose a dress, a "costume" related, in some way, to that place, and to think of actions that could be recorded at the time of the meeting. As a way of supporting this choice process and resolving doubts about it, the team made themselves available and in dialogue with each of the teachers.



Figure 3 - Images from a Primary education school, with a long corridor and windows on the sides, with a teacher walking in the center. Space chosen by one of the collaborators to capture the audiovisual part of the documentary. Credit: Josiane Franken Corrêa

Throughout the work, the approach with each professional, in the role of film producers, was set in an unique way, which brought a very striking feature to the creative process as the documentary progressed.

On one hand, the small technical team for the documentary production hindered the production, which had its own deadlines limited due to the usual equipment. The team was fully aware that an excessive amount of material would affect the time of the assembly process and more technical support would be needed. On the other hand, it favored a closer bonding with the interviewed teachers.



The beginning of the documentary editing process required a careful analysis of the material recorded with the teachers, which made it possible to critically select the passages that would give the film a narrative breath. In the creative journey of the project, the hours captured were contextualized in search of a single voice, which is represented by the way of capturing and collaborating with the research participants. As a cinematographic reference to this process, documentary films with different approaches and approaches were taken.

The documentary “Quando sinto que já sei”²⁶ (2014), directed by Antonio Sagrado, Raul Perez and Anderson Lima, which addresses the reality of alternative schools in Brazil, provided the basis for the reflection on the complementarity bondings between the teachers’ narratives, which made it possible to design a common story, in addition to favoring the visualization of another possible school.

Another appreciated work was *O que a dança te faz sentir?*²⁷ (2015), directed by Airton Tomazzoni and Débora Leal: a short documentary film that brought the team closer to the theme and the context where the research was developed, as it is about the Preparatory Dance School project, of the Municipal Education Department of Porto Alegre. The film features testimonials from students and teachers who participate in this project, developed in municipal public schools in the state capital, with free dance classes, providing continued training in the area.

In the prior selection of the scenes, aspects that had already shown great potential for the film composition were taken into account, even at the moment of audiovisual capture, according to the team’s observations. In order to illustrate it: scenes which could represent the school or other work environments for each one, focusing on elements that, according to them, interfere in their teaching in Dance and that can be observed through particular bondings and, at the same time, similar between contexts.

Another element involved in this first “sieve” of scenes was the moment danced by three teachers who, instigated by the research team, were willing to improvise dance movements that they perform or performed at some point in their lives.

Thus, a script was outlined that could not have been foreseen, given the features assumed since the choice for the production of a documentary permeated by the bondings between interviewees and directors, being “crossed by the uncertainties of the real, of ordinary life (anonymous and singular), the unforeseen” (Comolli, 2008, p. 34).

For these experiences, a creative process common to many artists was evolved: through the designing of a creative system with particular features, which was modified

²⁶ When I feel I already know;

²⁷ What does dance make you feel?

throughout the entire extension of the research, attributing appropriations, transformations, adjustments and gaining complexity as other connections were established (Salles, 2015).

Considerations

In a nutshell, it is possible to infer that the option to “bricolate” different references for the development of research favored the creation of an authorial methodological path. With that, it was possible to resume teaching stories, generating in the a/r/tographic community (self) training processes (Pineau, 2010), which proved to be decisive for documentary achievement.

Listening to the stories of the collaborating teachers made it possible to capture bits of time that need to be told and seen not as a shadow of the real (Novarina, 2009), but as something that in itself already carries a sense of its own. Poetically, Valère Novarina (2009, p. 17) refers to speech as “a journey of the flesh out of the human body through the voice, an exit, an exile, an exodus and a consummation. A body that goes away passes through the voice: in the expenditure of speech, something more alive that we transmit”.

Speech opens a passage and, in seconds of conversation, we tell secrets that cannot be untold. In these secrets: actions; in these actions: knowledge; in this knowledge: (re)knowledge; and, in all this, the indication of new possibilities for action.

In “Nós, professoras de Dança”, oral narratives are combined with visual experiments and, in a pedagogical perspective, a collaborative “almost” choreographic composition is made. In this sense, the investigative methodology is considered through a bricoleur approach (Rodrigues et al., 2016) as a unique element, characterized by time and context and, therefore, a process that allows the union between the desires of investigation scientific and artistic-pedagogical production by the community involved.

The initiative to share some principles and procedures of this process in a publication involving researchers from the Postgraduate Program in *Artes Performáticas* (PPGAC)²⁸ of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) is seen by the authors as an opportunity to contribute to the expansion of theoretical and methodological possibilities and for the dissemination of knowledge in the Dance field, an area of knowledge to which research is most directly linked, and also with interlocutors from other fields related to Art, Education and Human Science.

²⁸ Performing Arts



References

BARONE, Thomas; EISNER, Elliot. **Arts-based Educational Research**. In: GREEN, J;

GREGO, C; BELMORE, P. (Orgs.). Handbook of complementary methods in educational research. Mahwah, NJ: AERA, 2006. p. 95-109.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pesquisa participante e a participação da pesquisa: Um olhar entre tempos e espaços a partir da América Latina**. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues; STRECK, Danilo Romeu. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2006. p. 21-54.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.

DIAS, Belidson. **A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução**. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 21-26.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

EISNER, Elliot. **What artistically crafted research can help us understand about schools**. In: Educational Theory, v. 45, United States of America, n. 1, University of Illinois, 1995. p. 1-6.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. n. 7. p. 77-88. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 44ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. **A investigação baseada em arte: propostas para repensar a pesquisa em educação**. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39-62.

IRWIN, Rita L. **Comunidades de prática a/r/tográfica**. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 155-167.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração das histórias de vida. **Educação**. n. 3. Porto Alegre, set-dez 2007. p. 413-438.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. **Entrevista Narrativa**. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Orgs.) Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. 13. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015. p. 90-113.

LUPINACCI, Letícia Gabriela; CORRÊA, Josiane Franken. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da FUNDARTE**. n. 29. p. 121-136. Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Montenegro: Rio Grande do Sul, 2015.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **(Des)arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência**. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (Orgs.). Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. p. 144-165.

MENESES, Sônia. Luto, identidade e reparação: videobiografias de desaparecidos na ditadura militar brasileira e o testemunho no tempo presente. In: **História Oral**, v. 17, n. 1, p. 135-161, jan./jun. 2014.


NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Tradução: Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de. **Narrativas e Saberes Docentes**. In: OLIVEIRA, Valeska Fortes de (org.). Narrativas e saberes docentes. Ijuí: Rio Grande do Sul, Editora Unijuí, 2006. p. 169-190.

PINEAU, Gaston. **A autoformação no decurso de vida**: entre a hetero e a ecoformação. In: NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias. O método (auto)biográfico e a formação. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010. p. 96-118.

PINEAU, Gaston; LE GRAND, Jean-Louis. **As histórias de vida**. Natal, Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2012.

RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas *et al.* Pesquisa em educação e bricolagem



científica: rigor, multirreferencialidade e interdisciplinaridade. **Cadernos de Pesquisa**, v. 46, n. 162, 2016. p. 966-982.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

SASSO, Leísa. **Livro-Objeto A/r/tográfico**: Práticas de Pedagogia Cultural na periferia de Brasília. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). 2014, 252f. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Brasília: Distrito Federal, 2014.

SINNER, Anita; *et al.* **Analisando as práticas dos novos acadêmicos**: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em arte. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 99-124.

SOUZA, Elizeu Clementino de. **História de vida e formação de professores**: um olhar sobre a singularidade das narrativas (auto)biográficas. In: MACEDO, Roberto Sidney. (Org.). Currículo e docência: tensões contemporâneas interfaces pós-formais. Salvador: Editora da UNEB, 2003, p. 35-56.

WOLKMER, Juliana Ribeiro. **Formação em Teatro na UFRGS (1960-1973)**: Memórias de Tempos de Ousadia e Paixão. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2017, 163 f. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Rio Grande do Sul, 2017.

Mentioned Films

O QUE A DANÇA TE FAZ SENTIR? (film). Film Directors: Airton Tomazzoni and Débora Leal. Film Production: Preparatory Dance School of Porto Alegre. Brazil: Porto Alegre City Hall, 2015.

QUANDO SINTO QUE JÁ SEI (film). Film Directors: Antonio Sagrado; Raul Perez; Anderson Lima. Film Production: Antonio Sagrado; Raul Perez. Brazil: Despertar Filmes, 2014.

How to quote this article

CORRÊA, Josiane G. ; SANTOS, Vera Lúcia B. Bricolagem metodológica na pesquisa *com professoras de dança: tramas, fazeres e percursos a/r/tográficos*. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 16. p. 655-675.



AN UNDERSTANDING ABOUT RECEPTION APPLIED TO DANCE

Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.¹
Jorge de Lima. “O Grande Circo Místico”. *A túnica inconsútil*, 1938.

Rubiane Falkenberg Zancan²

Walter Lima Torres Neto³

¹ Translation: *Marie and Helene perform naked, they dance on the wire and move the members in such a way that it seems that the members are not theirs. The audience cuts thighs, cuts breasts, cuts armpits. Marie and Helene split up, are distributed among cynical men, but no one sees souls that they keep pure.*

² Rubiane Falkenberg Zancan is an adjunct professor in the Dance Degree Course at the Federal University of Rio Grande do Sul, UFRGS. Member of *Estudos em Arte, Corpo e Educação* at UFRGS.


³ Walter Lima Torres Neto is a professor of theater studies in the undergraduate and graduate courses in letters at UFPR and a member of PPGAC / DAD at UFRGS. Author of *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), he organized “*À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*” (Kotter Editorial, 2018) and *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).

In the conveyor of Hans Robert Jauss' inaugural lecture, in 1967⁴, a set of reflections was disseminated and ended up flowing in the most diverse directions for the advent of many views on the reception. From this German critical-reflective arsenal, methodologies and procedures arose to address the understanding of the reader's aesthetic experience. These reflections were adopted in the treatment of the performing arts' spectator, amongst other consumers of artistic works or cultural events⁵. Also, using the consumer noun is nothing else apart from not losing sight of the equally economic character prevalent in this operation of enjoying artistic works. In them, values move around, crossing the venal and the symbolic within a given system, which demands a culture and an Arts-related market. The light of the precepts of the Escola de Constança, this set of views on the reception alludes to those dispositions of the "percept" that emanate from a poetic work, as noted by Deleuze and Guattari (1992). This is how the understanding of aesthetics is renewed, when it is brought to the forefront, in this scope operation, according to the spectator's assistance work.

Art sociology, in particular the sociology employed in the Performing Arts studies, after being applied by the research community, ended up being explicitly assimilated to reception studies. From the study of the works and their themes, from the repertoires and their genres, from the collectives of social groups segmented by different criteria, the viewer became individualized and was urged to manifest their uniqueness with regards to the consumed work. In this association's program, the most effective emergence of a spectator's profile in the process of artistic creation (poièsis), in the valorization of their perception when appreciating the work (aisthèsis) and also in the fruition and effects of the show within the limits of their aesthetic experience (katharsis). The assumption of the reception theory was to bring representational works, abstract, figurative or not, to the center of the debate, the reader, and by extension that of the dance spectator, theater or cinema, the visitor of an exhibition of fine arts, the listener of a concert or spectator of interactive work ... Going beyond the relationship established with the institutions that

⁴ We refer the reader to the introductory pages written by Luiz Costa Lima (Lima, 2001) for a collection of texts on the aesthetics of reception, in the field of literary studies. True reception of reception theory, originally, this edition is from 1979. Still in the field of literature, it is suggested to read the various studies by Regina Zilberman among them (1989, 2008, 2017).

⁵ In the field of theatrical studies there is a specific bibliography on theatrical reception where we highlight Mostaço (2015), Massa (2008) in the bibliographic references. And even Clóvis Massa. "*Estética teatral e teoria da recepção*", in: *1º Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Borheim*, v. III. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura; Cláudio Cajaíba. *Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. In terms of pedagogy, consult the works of Flávio Desgranges, with emphasis on *Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006. In terms of applying reception to history, see: Giuliana Simões. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2017. See also the publications of the Theory of show and reception GT on the ABRACE publications portal. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/hug/index>



promote arts and with the understanding of how taste is usually formed, according to what the studies of the sociology of art advocated and now according to the reception theory, the citizen is emancipated, becoming a spectator-protagonist, subject-reader, “who makes the existence” of the work according to his own enjoyment conditioned by his “horizon of expectation”.

It was this epistemological shift that first occurred in the literary studies field, during the second half of the twentieth century. As it is well known, literary studies initially focused on the figure of the author or group of authors, (trying to decipher their way of conceiving their narrative, their style, their worldview and their treatment with regards to those referring to reality); then, they stopped on the work itself (examining it verse to obverse, from its structure to its dialectical relations between form and content, its ways of narrating, genres and styles to which it was affiliated); and in a third moment, these same studies were devoted to investigating the reader regarding literature. Now, the receptive performance of the reader with regards to the work read was scrutinized, from its universe of references. How does the reader read the work according to its individual or collective cultural repertoire? How does the reader intervene in this same work, giving it new meanings and existence, thanks to its private or public (pleasant) act of reading? “Implicit reader”, “ideal reader”, “Virtual reader”, “possible reader”, also flesh and blood reader ... reading never loses its materiality. And the literature’s history is also the history of reading bodies. It starts to problematize that entity that was at the end of the communicational chain, within a system of production and consumption of works, the author-work-public triad.

In turn, studies on performing arts, likewise, have focused on examining the text, the play, the libretto of the opera or the script (argument) of the choreography, or the staging (spectacular text) or the ballet (choreography). At the same time, genetic criticism is attributed to the exegesis of the creative process of the scenic work⁶ itself. The viewer was delegated a distinction with regards to the three main stages of choreographic or theatrical work — conception/creation; execution/realization; enjoyment/reception. A choreographic composition or a theatrical performance are creative and symbolic facts of the culture. Its statement is manifested collectively in the sharing of an imaginary. Thus, this enunciation in the fabric of culture is differently capillaries with regards to the history of reading and the “ways of being a reader”.

Reception theory has become a discipline and seeks to review the status of the


⁶ Regarding genetic criticism, it is suggested to consult the studies promoted and gathered by the *Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética*, APCG. We highlight as references the study by Cecília Almeida Salles. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

spectator of artistic works. Today the subject is a consumer-spectator, both of pure entertainment productions, which never cease to emerge from the globalized cultural industry, as well as of radical native or foreign artistic experiments, which even call for physical intervention on the scene. In a word, what reception studies advocated was to consider the act (the operation) of fruition within the communicational (or perception) system. The study of the dynamics of reciprocal relations between work and spectator comes into the agenda, from the interior of the first one (their production of subjectivity) and the exterior of the latter. How it transforms that and vice versa, through the look of one over the other. Who looks at who? In this sense, we would be alluding to a radical inversion of the position, supposedly, “passive” only of “recipient” of works of artistic production trafficked by actors or dancers. Based on the assumption that the spectator creates, “receiver” would certainly be an old-fashioned name in times of postdramatic theater and abstract dance.

Prior to reflexive, conceptual or linguistic mediation, the first experience that is eminently bodily and involves the activity operation and perceptual-motor knowledge only works on the viewer. Until recently, it was believed that certain areas of the brain were considered exclusively motor. Today, with the discovery of mirror neurons in 1994 by the Italian neurophysiologist Giacomo Rizzolatti, it is known that these areas have a fundamental role in the perception and recognition of actions, that is, “the same neuron that perceives is able to do what it perceives and vice versa” (Leal-Toledo, 2010, p. 187). The way the brain processes aesthetic experiences, has been the focus of studies in neuroanesthesia⁷. The *between* lived in the relationship of the action provoked by the artistic object and the perception of the viewer, offers a perspective of understanding about how the artistic work impacts the neurophysiology of the public. In the dance reception, which uses movement as raw material, recent research has confirmed the understanding that “the spectator feels the movements and emotions of the dancing bodies” (Foster, 2011, p. 11). In different measures, spectators and dance artists move at the moment of physical encounter in theatrical space. The active, alive, attentive spectator, in this place that is not logical and coherent, starts to create, interpret, feel, articulating intentions that seek the meaning of appropriating that appreciated dance.

The act of reception itself in front of a choreographic work does not take place solely in “here and now”, in “body to body” with the work happening at the moment of the

⁷ In the United Kingdom, neuroscience research is conducted on the audience. It is about investigating how dance viewers respond and identify with dance. The project has an interdisciplinary bias, involving collaboration between four institutions — University of Manchester, University of Glasgow, York St. John University and Imperial College London. The interdisciplinary project “Watching Dance: Kinesthetic Empathy” is funded by Arts and Humanities Research Council. Several results are available at: <http://www.watchingdance.org>. Accessed on: 14 set. 2018.



physical encounter in the theater. The same can be said for a circus show, an opera, an MPB show, a performance. The act of reception goes beyond the duration of the exhibition, in the same way that it can begin before the spectator arrives at the venue. The viewer is conditioned, by an “antecedent of the action”, where he may have had some previous contact that comes from programs, criticisms and other comments, whether authorized or not from the Internet, for example. The duration “in here and now” is combined with the quality of architecture (not to mention the structure) of this act of reception, which is not the same for all works and artistic languages. The reception of a dance show operates in one way, while a cinematic exhibition operates in another way. The same way that a trip to the circus raises a third key, and so on. The study of the reception act, therefore, must consider the properties of each artistic manifestation, each aesthetic language (its codes and conventions) word, the conditions, the contents and the forms of enunciation of this or that work.


What is certain is that the spectator, when faced with a scenic event, is subject to the properties of the work, just as it is to their expectations. Paradoxical relationship, but above all dialogic in the middle of a conscious and unconscious process, which inaugurates the receptive act. Immediately, one can notice the physical reception effects that are inscribed on the body of each member of the audience. With what bodily disposition do we receive a dance show? The Spectator moves in their chair, looks sideways, stomps their foot and follows the rhythm, moves forward and back toward the scene, crosses arms, crosses legs, shrugs, turns on their side, clears their throat, coughs, yawns, catches the hand of their partner, they tap their fingers on the armrests, make considerations, react internally or externally, being moved or not, accepting or rejecting certain passages when confronted with the properties of this temporal space event. The receptive process in dance can, without taking us out of the chair, make us move with the dancers. Sometimes, we can feel the incessant movement, sometimes towards the flow of energy produced by the dance, sometimes towards the alteration of our bodily state. However, the fruition process, as we already mentioned, goes beyond this inaugural meeting, which lasts for the show. It is not reduced to that moment, in an immediate singularized and internalized reaction in the act of appreciating the work. Reception is not a mechanical process, of contiguous cause and effect. It is a process that takes place at different speeds depending on each viewer. A process that takes place over a duration that follows the “post-exhibition”. A work throughout a lifetime, considering that the spectator takes with them that spectacle that is continuously re-remembered, re-elaborated, re-told. We are not implying that the understanding of a choreographic script or a plot is not immediate. We want to refer to the deeper processes, also studied by the psychology of art, about cognition and perception considering unconscious states in the treatment

of symbolic residues, that we often cannot completely control. These are vestiges that crystallize in our spirit to manifest unexpectedly, returning to consciousness a little later. It is the experience of this *jouissance* (pleasure and/or displeasure) that makes us return, for example, to certain readings, to return to see certain films, to revisit museums and to revise certain choreographies. The study of applied reception is interested in unveiling the mnemonic effect produced by the work in contact with the universe of viewer's references. Thus, perception and awareness of the enjoyment of the scenic work is something that reveals itself entirely according to the action of time.

The spectator, after watching a dance exhibition, consciously or unconsciously relates what they have just seen to their bank of spectacular and affective memories. Thus, both the work and the spectator are bound by a duration, a temporal extension. This time is necessary so that both the content that emanates from the work and its form, whether conventional or experimental, can be decanted, in the spirit and in the viewer's body. Regarding the dance case, from the point of view of the perpetuity of their works, as they know themselves to be immaterial, they want to guarantee their survival, inscribing themselves in the memory of the audience that watched it. In the same way, it is up to the spectator to make their own balance and see the aging or the permanence of certain choreographies, to the detriment of others.

The properties of the slippery dynamics of sensitive matter in dance, leads us to propose an experimental procedure for a reception research applied in dance (Zancan, 2018). In an attempt to diagnose the symptoms of receptive performance with a group of spectators, the perspective of reception applied in dance is organized. The choice of "applied" is also related to that social substance "that was put into practice", which was also "experienced" by this group of spectators. Applied reception is understood as a way to welcome the aesthetic experience, being analyzed in a pragmatic perspective. How does the viewer relate to dance? How does the viewer build narratives from their aesthetic experience? How does the viewer relate to the materials produced by creative agents?

A choreographic work bequeaths us much more than a ballet and its season with a variable number of exhibitions. It also bequeaths a set of documents that constitute the vestiges of a creative process and a set of documents that offers us the portrait of the reception of the work in within the society that welcomed it. The creative process, in turn, provides an apparatus of speculative and creative texts that present traces of the genesis of the choreography, while pointing out the different paths of the creative process itself. These texts have different purposes, but are always related to the three stages of choreographic work (creation; execution; reception) - book of bookmarks for body scores,




choreographic notations, show program, material addressed to the press, documents from censorship bodies, photographs, videos, soundtracks, musical scripts, sketches of sets and costumes, light plans, movement drawings and choreography flows, annotated texts, scores, bordereaux, budgets, purchase receipts, advertisements, clippings ... among other documents traces ... Add to this substrate of creative and economic-material expression the whole range of comments about the event itself. It is material made available by professional critics of newspapers, blogs, portals, and websites more or less specialized in dance criticism. When a work premieres, it is observed that its prestige often comes from how much it is able to mobilize new speeches of approval or disapproval. There is the emergence of an intense chain of advertising speeches, reviews, criticisms, reflective, opinionated articles with controversial or not content that work in promoting the work. This heterogeneous set of discourses often acts on the viewer, crystallizing as that “antecedent of the action”, conditioning their predisposition to the spectacle.

An example of this “antecedent of the action” was revealed by our studies, on the programs of the Brazilian, French and American theater shows. Our research has shown us how to speculate on the three stages of choreographic or theatrical work-conception, execution and enjoyment. The study of the editorial project of these theatrical paratexts, following their discursive emphases (didascalic, historical, aesthetic and genetic) reveals the complex relationships between pre-established content and judgments and the perceptual mechanisms of the viewer, which may be induced in the cognitive aspects of their receptive performance in the face of scenic works (Torres Neto, 2015). To the historians of culture and arts, this substrate, which is constituted as mentioned in this spectacular “antecedent of action”, can become the sources that in the near future will promote the study of that specific event. It is this descriptive and analytical work on these sources that we also refer to as applied reception.

Regarding the study of the spectator, the definition of a set of spectacles makes it possible to delimit an artistic scope that guides the study of the material produced by creative agents. It points out the prior information that can act in the act of reception in the perceptual processes, thus serving as a mediation interface within the logic of an applied reception. We can say that in the perspective of the understanding of applied reception, the scenario produced by the set of spectacles in which the spectator transits and articulates information in the receptive process, can be studied according to its enunciative properties such as: 1) the type of dance (ballroom dance, contemporary dance; ballet; jazz; belly dance; aerial dances, afro dances); 2) the type of choreographic project (kinesthetic, visual, ideas); 3) choreographer/director style (recurring poetic characteristics of the creative agent); 4) the scenic space (theater, street, room) and

its characteristics (location, access, ticket price); 5) the orientation of the scenic space (vertical orientation of stage and audience, horizontal orientation between dancers and spectators); 6) the performance of the spectator (participating in the show on their chair or acting with the artists); 7) the category of the show (amateur or professional); 8) the type of promotional material (images, news, reviews); 9) the media for promoting the show (newspapers, social networks, blogs); 10) the show's program.

In order to establish this applied reception study, a selection of a group of spectators enables the preliminary research on the individual profile of each spectator, collecting information related to social identities and biographical trajectories. At this point, the following parallel is valid. Most certainly you, the reader, must have already noticed how supermarkets and other commercial organizations act, in an attempt to acknowledge what type of buyer you are. Within communication studies, especially Advertising, our social behavior as well as our consumer economic profile are constantly studied. There is an urge to better understand what our tastes are, our preferences, our habits, deciphering our desires, searching our fetishes to better discover what can be offered so that we do not refuse them. Within the capitalist universe, advertising must seduce us, acting on our emotions, feelings and above all affective and material needs. Advertising tries to identify us with objects of desire that will cost a certain venal value. These commercial organizations seek to awaken our dormant desire, making us loyal as potential customers of their products, making us forget who we are, projecting ourselves into ideal models of successful and powerful people, characters in an ideal advertising script. This process is to assume our role as regular buyers, even if consuming little by little, but every day. In "liquid modernity" or in the "spectacle society", in the capitalist and globalized world, this logic of seduction, thanks to technology, has been transferred into our electronic communication equipment, content treatment and image storage. You talk, you think, you search for a certain topic or news on Google and then ads and proposals rush over what you innocently searched for on that search engine. The purpose of getting to know our profiles on social networks was adopted to target fake news that has spread and continues to be propagated. Undoubtedly, capitalism seeks to seduce us by offering objects of consumption that until then we ignored. As a matter of fact, we didn't need them, but with the force of the media's persuasive work and thanks to the persuasion of opinion makers, these objects end up playing a central role in our social life. This centrality is reinforced by a domino effect at the collective level. And once these objects are installed, they adapt to our way of life, parasitize us. It is an unconscious, reciprocal reaction, where we end up clinging to these same objects, and from that moment on we no longer imagine separating ourselves from them.



Just as the subject is exposed to the fetishes of capitalism, from our set of spectators it is also allowed to collect evidence of their appreciation, based on their recurrent behaviors as an audience. Another highlight of this approach is the control of the ethical conditions of the research itself with human beings. In this sense, the relations between spectator and work are valued, from the moment of the presentation, until the analysis of the perceptual processes captured after the exhibition, which carry aspects of the creative, sensitive and cognitive realm. We observed in our research that the recording of recorded statements, after the appreciation of each selected show, produces new narratives about the perception of each spectator, revealing “habits” of their receptive performance. As a result of the experimental research carried out (Zancan, 2018), the understanding of applied reception was also guided by the constitution of an information dossier formed by the contextualization of the choice of the shows, by the analysis of the choreography programs, by the research of the profile of a group of spectators and the organization of material that collected testimonies about the perceptions of the spectacles attended, giving visibility to the voices that produce subjectivity about the spectacle.


In our research, after countless readings and attempts to categorize a perceptual memorial dossier, some habits emerged that were repeated, outlining the receptive performance, which comprises the activities of the viewers who carry aspects of the creative, sensitive and cognitive realm. For this reason, we resort to the understandings as mentioned above from the philosophy of art, *poièsis*, *aisthèsis* and *kátharsis*, which were here “recycled” and applied to questions about aesthetic experience. Inherent in the philosophical field or language or theater, these understandings were placed in dialogue with the field of dance. For this reason, in the study of applied reception carried out by us, these instances suffered displacement from their original senses to provide us with three categories of analysis: a) creative dimension, b) sensitive dimension and c) conceptual dimension. This way, *poièsis*, originally based on receptive preconditions in the study of the creative aspects of the work of art related to artists, was moved to the point of view of the creative exercise carried out by the viewer. The spectator was considered to be a co-participant as he performed creative activities along with the impressions of the spectacle he attended. The creative dimension includes the following activities performed by the viewer: 1) They accompany artistic creation and try to put themselves in the creator’s place; seek to imagine and identify what were the choices for that composition. 2) They remake and imagine other possibilities of creation based on the proposal presented. The viewer is “touched”⁸ by artistic making. They approach the universe of those who

⁸ The use of “quotes” from this point onwards is to highlight the words and / or expressions used by the viewers themselves, members of the group selected by us in our research. All words, expressions and passages were extracted from the testimonies of the volunteer viewers who were part of our investigation (Zancan, 2018).

make and imagine, create. The knowledge about aspects of artistic production in dance acts with different emphases, resulting in varied effects of approximation. We know that we are constantly thinking, imagining and creating. What differentiates this everyday human ability from being receptive in dance is that we act together with the substances enunciated by dance. The specific material of shaping dance, that is, the refinement of movement in a certain type of dance, with its specific characteristics and accompaniments with costumes, scenic elements, sound, scenery - which may or may not be present. Besides, we're dealing with a human body, the same human who also faces what varies between what is fragile and what is strong. We are often "touched" by that human being on the scene. And so, we can ask ourselves: What does the presence of the human body produce in myself? The complexity of the answers to this question indicates the possible effects of dance reception.

The aisth sis instance encompasses the perceptions about the show, due to the heightened sensitivity due to the visual forms exposed in the colors, textures, volumes, as well as the lights, the sounds, in short, the elements worked by the artist's creation. Aesthetics, understood as a sensitive perception, happens in the encounter between an artistic object that incites sensitivity and that which is affected (spectator) by it, at the same time that it affects the one that incited it. In this sense, "the aesthetics of reception starts from the assumption that art is a doing, a construction and, as such, infuses a given relationship with the reader/viewer" ⁹(Mpstaço, 2015, p. 56). Thus, we call the second category the sensitive dimension. This category has a field with sensitive potential, in which the dance spectator is affected by the movement of the dancing body. It highlights the way in which sensitivity works in the viewer's perception. Especially regarding dance, the viewer connects with the presence of something that is absent in the speech: 1) they perceive through the feeling of kinesthetic empathy, 2) They use metaphor to be able to say something that words cannot express; 3) They experience the alteration of the sensation of the bodily state and the sense of reality. Upon knowing that the viewer is able to feel the sensation of kinesthetic empathy, to elaborate metaphors, to say what words cannot reach and to alter their waking state, we emphasize that the reception in the dance happens in the body of the one who watches. The dance is corporal as it can make me feel "a shiver", "a dizziness", "a tightness in the stomach", "a desire to dance", "an anxiety about not knowing what will happen". I can also be touched by emotion when I feel admiration, shame from others, tiredness, frustration. I can also "hope that it happens in the best possible way". I can feel "the desire to be there, trying and experimenting". I can feel "integrated into the show by predicting the next step" or feel "bored by knowing

⁹Original: *A est tica da recep o parte do pressuposto de que a arte   um fazer, uma constru o e, como tal, infunde uma dada rela o com o leitor/espectador.*



what is going to happen”. I can “lose track of the passage of time”. I can “not understand”. I can “be a little at a loss on what to think”. I can become “more introspective”. I can be “more euphoric”. I can be “removed from ordinary reality”. The body moves, vibrates, pulsates. We are invited to feel more, listen more carefully, see more. We can realize what happens to us in a state of heightened awareness.

Kátharsis is the understanding that most suffers a reconfiguration since its primary meaning. As it is commonly known, the term is mainly associated with the field of theater and the field of psychology. In theater, it arises with Aristotle, when he mentions in chapter 6 of his Poetics the effects of mimesis. For the Stagirite it would be “through dramatized actions and not through narration, and that, due to compassion and dread, performs the catharsis of such emotions¹⁰” (Aristóteles, 2019, p. 73). In medicine’s case, especially psychology, one of the meanings associated with the term is related to the analytical process when “a memory or experience within the scope of the transfer emerges to consciousness, accompanied by an intense emotional discharge¹¹” (Galimberti, 2010, p. 185). Above all, starting from the sense of fictitious game that creates possible interpretations, we created the third category, which we call the conceptual dimension. This way, we propose to analyze the spectator’s activities in the face of dance shows through the bias of what he can identify as information and perceptions that produce meanings, that is, through the conceptual dimension. Submerged in the thoughts generated by the dance they attend, the spectator invents, fabricates their concepts: 1) It makes sense to describe what you have watched; 2) It activates memory and associates experienced facts; 3) It articulates knowledge about the show based on the theme, the type of dance and the artists involved, the place and the instituted policy; 4) They assign meaning to what they watch; 5) They justify their point of view and give their opinion.

Upon knowing that the viewer is able to describe what they watched, to associate scenes they watched with other cultural episodes (reading a book, movie scene, soundtrack, games), to contextualize information through knowledge about the show and artists involved, interpreting information received and evaluating and expressing their opinion, we are faced with five modalities that contribute to perceiving the process of creating meanings. Intellectual capacity is activated in the receptive dance process. We are more trained to deal with it than with our sensitive capacity. We perform the rational exercise daily and, therefore, we are more prepared and comfortable to observe, interpret, associate and evaluate.


¹⁰ Original: *por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções;*

¹¹ Original: *uma lembrança ou uma vivência no âmbito da transferência aflora à consciência, acompanhada por uma intensa descarga emotiva.*

When analyzing the aesthetic experience from the point of view of the dance spectator, through the three proposed dimensions, much attention is required on the researcher's part to deal with a certain movement. These instances have a degree of autonomy with regards to each other, they are subjective and intersubjective and can happen concurrently or sequentially. The spectator's activities in the process of aesthetic reception in dance are marked by the creative, sensitive and conceptual action that act simultaneously in the subject-spectator. There is a variation in the emphases of one with regards to the other, as well as the contamination of one over the other and even the concomitance of actions.

The creative, sensitive and conceptual dimensions guide three questions: How does the viewer create? How does the viewer feel? How does the viewer yield meaning to this? Each dimension acts as a catalyst for forces that attract aspects close to what each dimension understands. This way, receptive performance in dance appreciation is able to: 1) accompany the creative process; 2) imagine and recreate choreographies; 3) feeling compassion for those on the scene; 4) create new situations from what you see; 5) feel the feeling of kinesthetic empathy; 6) elaborate metaphors to say what words cannot achieve; 7) change your waking state; 8) describe what you watched; 9) associate scenes that you have seen with other cultural episodes (reading a book, scene from a film, soundtrack, games); 10) contextualize information through knowledge about the show and the artists involved; 11) interpret received information; evaluate and issue your opinion.


Based upon these activities and pondering over the abilities we can all practice, we can work on a formative process of reception in Dance. Through the appreciation work guided by these skills, we can provide the sensitive experience about the artistic phenomenon of dance, as well as the production of knowledge in the field of applied reception. The skills inherent to the receptive process in dance, enable the subject-spectators to exercise dialogue on choreographic and scenic procedures and, thus, perfecting the view on the motivations of the show. This knowledge can generate a movement similar to that of imaginative creation proposed by art. By learning more about the aspects of choreographic creation and artistic design, participants update their perceptions about the receptive process. In addition, the subject-spectators can speak and listen to the impressions of the dance show, expanding the field of sensitive, creative and conceptual knowledge. When talking and listening to dance impressions, we can recognize interpretations similar to ours, just as we may be surprised by divergent points of view and readings. In these exercises, the widening of the perceptual field begins, as information is updated and new perceptions are recreated. The mobilization



of knowledge comes into play with the images produced by the continuous movement of information reallocation, allowing a little more expansion of this creative field present in dance. The applied reception opens a way to think about the educational processes for dance spectators. Through this type of experience, we can define a field of study and performance that affects the sensitive training process. The understanding of applied reception gives the viewer a voice, making it possible to identify ways of producing sensibilities and senses, by highlighting the creative, sensitive and conceptual powers that exist in the experience of the viewers. Thus, we recognize a characteristic mode of dance, manifested by the ebb and flow of the proposed intensities, which are present and act in the perception of the subject-spectator.

References

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., intr. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto A. Munhoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FOSTER, S. L. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.
- GALIMBERTI, U. **Dicionário de psicologia**. Trad. de João Paixão Netto. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 2010.
- LEAL-TOLEDO, G. Neurônios-Espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan./jun. 2010.
- LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Sel., trad. e intr. de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- MASSA, C. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MOSTAÇO, E. **Soma e subtração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: EDUSP, 2015.
- TORRES NETO, W. L. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **Artcultura**, v. 15, n. 26, 26 fev. 2015.
- ZANCAN, R. F. **O espectador na dança**: um estudo de recepção aplicada. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.




ZILBERMAN, R. Memórias de tempos sombrios. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 52, p. 9-30, dez. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 out. 2020.

ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2020.

How to quote this article

ZANCAN, Rubiane F.; NETO, Walter L. Uma noção de recepção aplicada em dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 17. p. 676-690.



A CARTOGRAPHIC STUDY OF THE THEATRICAL MILIEU IN THE INNER REGIONS OF RIO GRANDE DO SUL¹

Juliana Demori²

Clóvis D. Massa³

Introduction


This article discusses the application of comparative study as a methodology for analyzing the theatrical production of two groups from different inner cities in the state of Rio Grande do Sul, southern Brazil. This analysis is part of the research⁴ with the preliminary title *A cartographic study on*

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Juliana Demori is a PhD candidate at Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC / UFRGS), under the supervision of Prof. Dr. Clóvis D. Massa, and holds a Masters Degree in Performing Arts at the same PGR program. CAPES / FAPERGS Scholarship.

³ Clóvis D. Massa is an associate professor at Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. PhD in Theory of Literature (FALE / PUCRS). Master in Performing Arts (ECA / USP). Leader of the Theatrical Theory Research Group: History, Dramaturgy and Aesthetics of the Spectacle (CNPq).

⁴ Four theatre groups take part in the research. For this writing, we chose to bring only two of them due to the publication rules that stipulate a maximum character limit. The full study will be available in the thesis, which is scheduled for defense and publication in 2021.



theater groups from the inner regions of the state of Rio Grande do Sul that has been developed by the first author in her academic doctorate. The research aims to investigate contemporary theater phenomena that take place in different locations looking at their points of similarity and difference; and to draw a brief overview of the theatrical milieu in the inner area of the state.

Studies on the so-called contemporary *gaúcho theater* cover mostly the activities of groups from the capital city, Porto Alegre, ignoring the diverse and fruitful work that has been carried out in other municipalities and regions. This means that the *gaúcho*⁵ *theater* in the inner regions⁶ is still underestimated when it comes to academic studies. However, these cities hold a large number of groups and artists dedicated to Performing Arts.

In the remaining parts of the state, amateur and semi-professional theatrical production stand out in practically all regions. Although the theatrical production in the state of Rio Grande do Sul as a whole far exceeds the shows carried out in Porto Alegre, very little bibliographic material cites productions from other municipalities, which are overlooked in writings on *gaúcho theatre*. (Ferreira, 2014, p. 239, own translation).

This perspective motivated the development of this research that aims to understand the means of production, structuring, and maintenance of theatre groups from different cities in Rio Grande do Sul and study their poetics. Given the insufficiency of bibliographic material on this subject matter and its necessity for the writing of the thesis, oral history was used as a tool for data collection, aiming at conducting a historiographic and decentralizing study, as it seeks to investigate the formation of groups external to the capital, considered the largest cultural hub in the state.

The historiographical approach takes into account the construction of historical knowledge on certain subjects, in a specific space-time. Historiography considers the historicity of the objects of study, as its practice intertwines past and present times, reflecting on the object taking into account the paths that constituted it.

Under a preliminary distinction, historiography refers to construction and interpretation, as it is a kind of knowledge historically located in an intellectual context and in a socio-economic, political, and mental structure. Historiography is all production of historical knowledge (or other areas of knowledge) related to a specific theme and period. It is neither history (process), nor solely historical knowledge. It is knowledge in the historicity of its happening, a history-process in the dimension of its contemporaneity. (Torres, 1996, p. 56, own translation).

This historiographical perspective is present in the methodological principles

⁵ Gaúcho usually designates the person who is originally from the southern Brazil, more specifically from the state of Rio Grande do Sul.

⁶ The term “inner region” is used in this writing to refer to cities other than the capital, Porto Alegre, or the metropolitan area.

developed by Jorge Dubatti in his book entitled “Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado”⁷. The author proposes a comparative study of poetics⁸, starting from a series of categories, including Social historicity. Within this category, three axes are distinguished: genetic, alternative and dialogical, which concern the way poetics relate to its context of production:

[...] the genetic axis (poetics is “made” with materials that come from the historical-territorial situation, discourses, and experiences in the world); the alternative axis (poetics installs “a parallel world” which is radically different from the historical experience of the world); the dialogic axis (both the poetic and the extra poetic historical experience signify in mutual dialogue, through links, confrontations, frictions or rejections; the poetics is re-signified by its dialogue with the discourses and experiences of the world). (Dubatti, 2008, p. 106-107, own translation)⁹


From the analysis of the interviews with the members of the groups selected for the research, it became clear that their poetics are closely related to the genetic axis. Therefore, their production was analyzed from a historicist-genetic perspective. A better, however brief comprehension, about the “historical-territorial situation” experienced by each group was required. This means that it was necessary to include historical, cultural and geographical aspects in the analysis of the groups’ poetics, and the subjects’ speeches reveal how these aspects influenced the conception of their poetics.

When taking into account the specific contexts of the genesis of poetics, there is a territorialized look at Performing Arts. This means that in this type of analysis, each theatrical phenomenon is thought to result from the geographic, historical and cultural features that artists hold in their subjectivity and end up outlining their poetics, influencing all spheres of the work rather than solely the completed performance. The territorialized study also allows us to identify what is supra-territorial in theatrical phenomena, which comes from outside the artists’ contexts, but is also present in the composition of their poetics. The synthesis of knowledge resulting from comparison culminated in the making of maps that have no common ground with political ones; they rather demonstrate the paths followed by certain traits of the poetics. This way, we come across a model of a cartographic approach to theater.

⁷ Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado.

⁸ Jorge Dubatti defines poetics as “the set of components and organized procedures that enable the realization or existence of a work” (DUBATTI, 2008, p. 77, own translation).

⁹ [...] el genético (la poética está “hecha” con materiales que provienen la situación histórica-territorial, discursos y experiencias del mundo)
; el alternativo (la poética instala un “mundo paralelo al mundo”, radicalmente diverso de la experiencia histórica del mundo; el dialógico (ambas esferas, la poética y la de experiencia histórica extra poética, se significan en mutuo diálogo, por vínculos, confrontación, fricción o rechazo; la poética se resignifica por su diálogo con los discursos y las experiencias del mundo). (Dubatti, 2008, p. 106-107, emphasis from the original)



Contemporary *gaúcho theater* has a multiple nature, with diverse production using a series of languages, different ways of organizing and structuring groups and artists, along with peculiar ways artists both earn their livelihoods and build relationships with communities. This multiplicity is also a reflection of the geographical, historical and cultural differences between regions and municipalities. Contrasting historical colonization processes revealed unique economic and cultural traits in each location, in addition to factors such as geography (terrain, climate, proximity or not to large cities), which also influence the work of theatre groups and artists.

The research encompasses a comparative study from the fields of Comparative Poetics, Comparative Studies of Management and Institutionalization, and Comparative Histology, culminating in a possibility of a Cartography of the theatre-making in the inner regions of Rio Grande do Sul. The choice of these areas took place to identify ways of structuring, organizing and maintaining the groups, as well as investigating their artistic trajectories.

In the Comparative Poetics field, Micropoetics refers to the poetics of a specific theatrical event and Macropoetics comprises the set of poetics of separate theatrical events. Considering that, it is accurate to say that Macropoetics consists of a set of Micropoetics. Data for this study was collected through interviews to reveal some of groups' micropoetics in order to outline a possible macropoetics.

It is quite important to highlight that the interviews carried out with the groups met the necessary assumptions for the preparation of the oral history. The interviews were recorded in electronic media and later transcribed and analyzed. The transcript, however, was not only intended to account for the dialogue between the interviewee and the interviewer, but also for the emotions and reactions, in short, the physical dimension of what was said by the interviewee, understood here as a collaborator.

An oral historical account is built in the present-time, based on the interviewee's memory, valuing the narratives and revealing a time in the past. It also provides complementary or contrasting documentary data, thus reflecting on the social processes of a community, for example.

According to José Carlos Sebe Meihy and Fabíola Holanda (2007), there are three types of oral history: oral life history, thematic oral history and oral tradition. The research methodology followed the precepts of thematic oral history, in which interviewer and interviewee develop a dialogue based on specific subjects. For this purpose, questions that addressed relevant issues to the research and would enable the interviewee to express their version or opinion on a given topic were previously prepared.

Besides the interviews, other bibliographic and documentary sources were used

to prepare the comparative study, which is still being concluded. Therefore, the following section will show some preliminary results based on the definition of three categories: groups and territoriality, means of structuring and maintenance, and macropoetics.


Preliminary results - possibilities for a cartographic study

Groups and territoriality

The theatre group A Turma do Dionísio, was officially founded on January 1st, 1986, in the town of Santo Angelo. This town, which is part of the northwest region of Rio Grande do Sul, had two distinct periods of colonization. The first period comprises the Missions, a group of 30 peoples founded by the Jesuits, with the mission of catechizing the Guarani Indians, a predominant ethnic group in the region during the 17th and 18th centuries. This period, which lasted for about 150 years, was crucial to outline cultural traits that are still preserved in the municipality, whether through architecture of historic buildings designed by artists from Argentina brought by the Jesuit priests, or other artistic practices, such as theater, widely used in the past as a tool for catechization within Jesuit communities.

The second period of colonization occurred around 1830, with the arrival of German, Italian and Polish immigrant descendants. This repopulation occurred after a population drain, resulting from the Guaranitic War (1759-1756), which destroyed the region and left it neglected for almost a hundred years. Of the nearly 30 thousand indigenous people from the region, around 2 thousand remain. In addition to the descendants of immigrants, members of the Brazilian rural elite were part of this process through the occupation of *sesmarias*. Thus, it seems that the city is crossed by features from different cultures, which allows a diverse artistic practice.

Regarding the theater milieu in Santo Angelo, Jerson Fontana, founding member of the group *A Turma do Dionísio*, interviewed during the research, reports that it is possible to “verify, at least, 50 to 80 years of uninterrupted theatrical activity but it perhaps goes back a longer way, and when a group ceases its activities, a kind of merger occurs to create a new group with its former members.” (Fontana, 2019). Thus, the history of the group’s formation begins in the 1950s and 1960s, when the first theater groups emerged in Santo Angelo, Rio Grande do Sul. They were university groups, which, like the groups that emerged in other parts of the country, sought to address socio-political issues through theater to renew the Brazilian theater milieu. This was the case of TUSA (Teatro Universitário de Santo Ângelo), which emerged in the 1980s, arising from two other groups that worked in the 1970s, *Teatro Vivo* and *Cara e Coragem*.



TUSA was formed by academics from different courses at FUNDAMES, currently URI (Integrated Regional University). The group had a large cast, up to 20 members. It staged plays on social themes and criticized the instituted power. It is worth noting that the country was still under a dictatorial regime at this time. As a consequence, the TUSA shows had to go through the censors' assessments before being presented, and the actors were closely monitored by the local police. Jerson says that the group's work was based on the ideals of a cooperative community. The group made decisions together and held extensive laboratories, valuing issues related to research and the actor's work. They were more concerned with the process than with the completed work. Jerson also reports that there was a concern to seek knowledge about theatre. Despite the lack of literature locally, there was a very rich exchange between groups and artists from other regions of the state and the country.

After about five years of work with TUSA, around 1985, Jerson and three other members - Celso Acker, Dalmir Ledur and Paulo Menezes - decided to found a new group to become professionals and earn their livelihoods with the theater work. TUSA was an amateur group. The stage plays were presented only a few times, and the resources needed to maintain the group came from the members' savings. Thus, after a year of discussions and contact with other groups, *A Turma do Dionísio* became a professional group following some principles, such as: to perform qualified work to create conditions to perform in other Brazilian states and different countries without having to establish its headquarters outside Santo Angelo; and, finally, to seek constant training in the various areas of theater, arts and human sciences, searching for interchange with professionals and entities which shared the same purpose.

Still in the 1980s, *Turma do Dionísio* worked in the restructuring of FETARGS (Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul), alongside groups from other cities in Rio Grande do Sul. The Federation had relevant work in the state in the 1970s, by promoting the decentralization of theater to the inner cities, and the organization of amateur theater festivals. In a similar manner to FETARGS, there were other federations spread throughout different regions of Brazil, all linked to CONFENATA (National Confederation of Amateur Theater)¹⁰.

CONFENATA aimed to strengthen and disseminate amateur theater across the national area. For this purpose, it organized meetings, seminars, and courses, in which the directors of each federation took part and subsequently shared knowledge with their groups. Besides discussing theatre-making, these meetings enabled the groups to know their peers' distinct realities.

¹⁰ The term "amateur" in this context refers to theater made "outside the institutional and commercial main axes".

In 1986, FETARGS members created the 1st Amateur Theater Festival in Rio Grande do Sul. Jerson states the festival targeted training and had a non-awarding structure. Three guest artists lead the debate about the shows with the groups. It is important to highlight that the format of this festival is still preserved today, forming audiences and renewing the theatrical milieu, which contributes to the strengthening of the local culture. Some festivals offer workshops and debates about the shows. Guest artists from other locations, who have academic training and/or a solid trajectory in theater, conduct the workshops and the debates.


During the 1990s, FETARGS lost power and ended up being extinct in the middle of the 2000s. The same happened to CONFENATA. In this period, IEACen (State Institute of Performing Arts) promoted theater in the inner cities through public funds.

The second group in this study emerged in the western region of the state, more precisely in the municipality of Rosario do Sul. In a similar manner to Santo Angelo, Rosário do Sul developed from the concession of a *sesmaria* by a local resident in 1876. Previously, in 1816, the location had housed headquarters for the Portuguese imperial force to defend its territory against the invasion of the warlord José Artigas. Rosário do Sul's economic activity focuses on livestock. It is considered the birthplace of the native *gaúcho*. The image of this icon from the pampa landscape emerged in the seventeenth century. Yet, it is still alive today in the imaginary of the locals.

The first theater was built in the same year of the city's foundation and was plainly called Municipal Theater. In 1912, it became João Pessoa Municipal Theater. According to Lothar Hessel, "renowned national and international artists worked in this magnificent amusement house, especially in the first quarter of a century after its foundation." (Hessel, 1999, p. 132, own translation). In the 1960s, theatrical activities were suspended at João Pessoa Municipal Theater, and now it houses the City Hall, the Public Library, and other associations. The building was restored in 2006 and was once again open to shows, promoted mostly by local schools. During the 1970s, 1980s and 1990s, theatrical activities in the city were scarce and restricted to school theater and circus-theater.¹¹

One of those experiences with theater in the school environment motivated the actor and director Paulo Evandro da Costa to found Cia. Art & Vida, in 1997. During his schooling period and because of personal and political motivations, the artist organized a Theater Festival inside the school. In the early 1990s, Paulo Evandro was president of the Municipal Student Union of Rosário do Sul, a member of the Union of Students of Rio Grande do Sul (UGES), and an advocate of education. One of the roles of UGES was

¹¹ Theater made under a circus tent. It was a type of itinerant theater that traveled through the inner region of Rio Grande do Sul presenting melodramas. It was prominent in the 1980s.



to promote a cultural movement in the cities together with the municipal entities, thus to hold a student theater festival in partnership with CEAI (Center for Integrated Arts) from Rosário do Sul, organized by Paulo Evandro. According to his account, until then, Paulo had only attended theatrical shows, but had never acted until the aforementioned festival, when he directed and first acted in a show.

In 1994, Paulo took part in a Performing Arts training course in the city, taught by the head of the Department of Culture. In this course, the director used the principles and procedures of *Teatro do Oprimido* by Augusto Boal to stage the text “Arena Conta Zumbi”, by Gianfrancesco Guarnieri. Paulo comments that at the time he did not understand the work methodology very well, but the research process conducted by the director appealed to him.

Influenced by the theme of this show, in 1997, Paulo formed a group with the idea of valuing Afro-Brazilian culture. Thus, Cia. Art & Vida officially debuted in 1998 with the show *Aruanda, a criação de um mundo* (Aruanda, the creation of a world), which tells the story of the creation of the world from the perspective of an African myth. Paulo Evandro wrote and directed the show himself and had a cast of 42 youth and adult members of the community.

When analyzing the formation processes of the two groups, we observed that both arised with the concern of addressing social issues in their performances. In *A Turma do Dionísio*, this premise was inherited from the preceding groups that went through a historical process of repression and saw the theater as a means of protesting against the current order. Cia. Art & Vida inherited the principles of political theater, based on the work of Augusto Boal, looking at the valorization of Afro-Brazilian culture, and homosexual themes, which can be read as the artists’ desire to resist to the male chauvinist image of the *gaúcho* culture, strongly present in Rosário do Sul.

The research reveals the relationship between theater and education, since the two of the interviewed artists come from school and academic contexts. In addition, both artists comment that they first had contact with theater productions during the school period through presentations by other groups, implying that theatre-making at school is common in these cities. Also, according to the artists’ reports, the vast majority of their groups’ presentations took place within schools, demonstrating the great potential that this environment had had to form not only audiences but also future art professionals.

We assume that theater performances in schools occur because the access to formal theatre spaces for the shows in small and medium-sized cities is quite restricted, either because of the amount of the rent charged for a performance or other restrictions imposed by the heads of the theater administrations. Another hypothesis that can be

raised concerns the use of theater-making as a pedagogical tool to address certain themes playfully. It is worth mentioning that theater-making in the school context provides artistic experiences to the students contributing to the democratization of this language.

Means of structuring and maintenance

Both *A Turma do Dionísio*, and *Cia. Art & Vida* report their concern with official recognition. According to both groups, the CNPJ (an identification number issued to Brazilian companies by the Department of Federal Revenue of Brazil) and the DRTS (which stands for the Brazilian Labour) are professional registrations which differentiate them from amateur artists. Formalization is essential for the context of public development policies and gaining public funds, offered at municipal, state and federal levels. It is also necessary for the selling of shows to public and private agencies and institutions. Both groups safeguard their existence through this type of negotiation, which is by the way the reality of most groups in the inner regions of the state. This demonstrates that going to the theater is not a common habit for the population, and this resulting in the impossibility of profitable theater seasons.

Bearing that in mind, it is possible to state that the theater goes to the public and not the other way around. For this reason, the groups end up developing their shows for unconventional performance spaces and often have specific audiences (children, the elderly, adults, etc.).

Another common issue for both groups is the need for the artist to develop skills related to areas other than artistic, such as cultural producer or accountant. This is because it is up to these artists to write projects, fill out forms and notes, negotiate values, plead for sponsorships, among other activities that are equivalent to artistic work at a level of importance for maintaining the group.

Currently, *A Turma do Dionísio* has been coordinated by Jerson Fontana and Maristela Marasca, who are also in the cast. Occasionally, another actor or technician is invited to take part in a performance, but in general all the group's activities are centered on these two artists. The group has its headquarters with space for rehearsing and devising material. They also have sound and light equipment and a vehicle which enables presenting shows in other cities.

Cia. Art & Vida has been coordinated by Paulo Evandro with the help of his mother, Miss Negra, who is also the producer of the group. In addition, the company has a fixed cast of ten actors and does not have its own headquarters. They rehearse at João Pessoa Municipal Theater. The group's performances in other cities usually happen during theater



festivals.

Despite some differences, the similarities between the two groups regarding structure and maintenance are evident, suggesting that there are specific ways of organizing group work in medium and small cities in Rio Grande do Sul. In this sense, the inner city artist stands out as a multiple professional who performs various tasks besides the artistic work.

Macro Poetics

From the analysis of the interviews and other materials provided by the groups, such as images of their shows and printed programs, it was possible to outline their macropoetics.

Regarding *A turma do Dionísio*, we identified different levels of development of poetics over the years. In the beginning, the group's work was strongly based on the search for theatre training. According to Jerson, the group's first decade of activities was marked by participation in events and courses, the creation of a library and the hiring of professionals for the performances. In the second decade, the group members sought training in dramaturgy, theater research, direction, and focused in the expansion of the company's area of work. In the third decade, the group has consolidated its artistic language that combines actor, puppet and mask work to this day.

The group's training process took place mainly through exchanges with artists from other cities, states and countries. These exchanges took place during festivals, meetings, workshops, and when the group had professional guests from other locations to take part in creative processes. Jerson analyzes that over the years, the group has developed autonomy in the work as a result of the previous training experiences, both in the scope of the organization and maintenance of the group, and regarding artistic work. Exchanging experiences with other artists is a premise still supported by the group today.

In an interview, Jerson highlights the group's multiple features regarding artistic languages and areas of work. In its repertoire, the group stages for adults and children, exploring acting theater, puppet theater and animation theater (shadows and masks), presented either in conventional or alternative performance spaces. Bringing the audience closer to the theatre has always been a concern. For this reason, the shows are designed to adapt to different performance spaces. However, the actor points out that his primary audience are students at schools, and most of his performances take place in the school environment, through performance selling agreements.

The creative processes of the group are usually one year long as an average and

are set as follows: at first, the writing of the script takes place; then, the rehearsals happen as begins the elaboration of the conception of the show. For over 15 years, the group has had a headquarters with a rehearsal room and an office. Next to the rehearsal room, there is a space for theatre materials design with sewing machines and other essential items. The aesthetics of the group highlights and explores the characteristics of the region. Therefore, the local history, the way of developing the narrative, the gestures, the colors, the materials, and the climate stand out in the performances.


Considering these characteristics, we can say that the group's Macropoetics is based on the development of an authorial work that results in the construction of its own artistic language which combines acting, mask work and puppet dolls on stage. This language has territorial aspects, because it uses elements of the regional culture. Additionally, it presents supraterritorial traits arising from the experiences with artists from other geographical-historical-cultural contexts. Also, the group draws inspiration on outstanding theater directors, such as Bertolt Brecht and Stanislavski.

Regarding the creative processes of *Cia. Art & Vida*, we concluded they are text-oriented, establishing a work methodology that starts with the choice of a dramaturgical or literary text followed by a study of the work's surrounding elements (such as year of publication, context, author's life, etc.). Subsequently, ideas related to the conception of the show emerge and, finally, the studio work for creating scenes and characters takes place, supported by the Paul Evando's theoretical and technical knowledge, as he directs most of the shows.

This methodology has been followed since 2003, when at a workshop Paulo got in touch with Hólquer Paez, an actor from the not so distant city of Santa Maria, founder of *Cia. Retalhos de Teatro*. At the time, Hólquer had already completed his undergraduate degree in Performing Arts at the Universidade Federal de Santa Maria and was working on the method of physical exhaustion, proposed by Jerzy Grotowski and on the method of physical actions, developed by Constantin Stanislavsky. According to Paulo, this was the very first steadfast theater experience he had had where he could see the importance of research and knowledge about different theatrical techniques.

Another important milestone in Paulo Evandro's artistic trajectory was the making of the *SEMEAR* project, under *Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACen)*¹². It comprised a series of workshops for inner city theatre groups taught by artists from the state of Rio Grande do Sul. The workshops covered dramaturgy, acting, theater production, and other themes. The instructors were Marcelo Adams, Aírton Oliveira, Sandra Loureiro, and Daniel Lion, to name a few. The workshops were two month long and, in Paulo's opinion,

¹² State Institute of Performing Arts



enabled him to have consistent training.

Thus, we can say that the Macropoetics of *Cia. Art & Vida* is mainly text-oriented, since the texts guides the creative process. The group seeks to value minority identities in its shows, besides dealing with other universal themes, relying on the techniques by Stanislavski and Grotowski to achieve the artistic result.

Provisional notes

This work has demonstrated that the influence of epitomes of theater-making are common to both groups. Their theatrical techniques and precepts are reframed in view of the context of each artist, resulting in distinct and territorial poetics.

Therefore, the work developed by the groups analyzed on this study has territorial and supraterritorial characteristics. The territorial characteristics stand out in the final work with traces of the local culture and the fact that the work is made for a specific public in each region. In addition, the ways of organizing and maintaining the groups can be considered territorial, as they are structured according to the economic reality of each municipality. Finally, the supraterritorial characteristics relate to theatre-making, such as the choice of dramaturgical texts, theatre techniques, and artistic languages.

Furthermore, it is possible to draw a parallel between the two groups, hypothesising that theatre-making in the inner cities of the state has both amateurism and political theater in its genesis. This hypothesis is verified when comparing the trajectory of the two groups. *Turma do Dionísio* derives from a university theater group that presents poetic traces of political theater. Paulo Evandro's first theatrical experience, besides the educational environment, was on political theatre at a workshop on Augusto Boal's approach, which motivated him to form *Cia. Art & Vida* in the late 1990s. In the 1980s, *Turma do Dionísio* took part in the restructuring of FETARGS, promoting the first Amateur Theater Festival in Rio Grande do Sul. Later, in the 1990s, Paulo took his company to one of these festivals, sharing experiences with other groups and artists, which expanded his theoretical and technical knowledge about theater-making.

This demonstrates the importance of research and grounding for the theater craft. In the 2000s, Paulo Evandro took part in training workshops offered by IEAcen, sharing experiences with professionals from other regions. In a similar manner, *Turma do Dionísio* seeks training through participation in festivals and exchange projects with other artists to improve its craft. This study has shown that both groups develop a work methodology based on research and experimentation with different artistic languages, resulting in a poetics with multiple features.

Taken together, these thoughts point to the importance of agencies such as FETARGS and IEACen, regarding the inner city artists' training, especially during the 1980s, 1990s and mid-2000s. These agencies fostered a theater culture through festivals¹³ and training events in cities away from the capital, opening a field of theatre work in these locations and inserting artists in the cultural market, promoting professionalization. Besides festivals, part of this milieu comprises partnerships both with the private sector and public agencies, whether through the sale of services or through public notices for funding. Therefore, artists from the inner cities were required to search for formalization, through obtaining professional registrations (such as DRTs). Both *Turma do Dionísio* and *Cia. Art & Vida* are structured as legal entities, working as small companies, so the artist is required to develop additional non-artistic tasks.

If the core of the theater made in the inner cities of Rio Grande do Sul was originally based on amateurism, contemporary production can no longer be referred to as amateur. The findings from the interviews suggest the artists' daily struggle as art professionals within the cultural milieu of Rio Grande do Sul. The analysis also revealed the close relationship between the theater and the school environment in these cities.

This writing shows partial results of the ongoing cartographic study, which will go under deeper evaluation to support the writing of the thesis, aiming to establish an outlook of contemporary theatre-making in the state of Rio Grande do Sul. The results seek to demonstrate the specificities of this milieu and to contribute to the historiography of Brazilian national theater.

¹³ The festivals still take place in different cities of Rio Grande do Sul, with presentations and debates on theatre-making. Some of these festivals are currently award-winning.



References

COSTA, Paulo Evandro. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Rosário do Sul, 06 set. 2018.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral** – Introducción al Teatro Comparado. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

_____. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca* (Corrales, N.M., EUA), v. 19-20, p. 238-260, 2014.

FONTANA, Jerson. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Santo Ângelo, 17 set. 2018.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia. **BIBLOS, Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, Rio Grande, v. 08, 1996, p. 56-59.



How to quote this article

DEMORI, Juliana; MASSA, Clóvis D. Um estudo cartográfico da cena teatral no interior do estado do Rio Grande do Sul. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 18. p.691-704.



RESEARCH IN PERFORMING ARTS FROM LIFE STORIES¹

Vera Lúcia Bertoni dos Santos²

Guilherme Conrad³

Philippe França Philippsen⁴

Thiago Pirajira Conceição⁵

Luciano Correa Tavares⁶

Daniel Silva Aires⁷

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Associate Professor at the Arts Institute (UFRGS); PhD and Master in Education (UFRGS); Leader of Theater and Education Study Group (GESTE / CNPq); actress.


³ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor in Theater (UFRGS); actor and dancer.

⁴ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor in Theater (UFRGS); actor and musician.

⁵ PhD student in Performing Arts (UFRGS). Master in Education (UFRGS); Bachelor of Theater (UFRGS); Member of the Education, Theater and Performance Study Group (GETEPE / CNPq); actor and theater director.

⁶ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor of Library Science (UFRGS); dancer, choreographer and director.

⁷ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Dance Specialist (UFRGS); Bachelor of Visual Arts (UFSM); dancer, choreographer and director.



This text brings together narratives produced from an academic qualification proposal developed in a course subject called Advanced Seminar in Performing Arts, from the Doctoral Course in Performing Arts at PPGAC / UFRGS, by a group of six researchers: five students, authors of the writings and video testimonials that accompany them; and the professor of the discipline, in charge of the organization and introduction of this text as a whole.

The mentioned proposal took place in the first academic semester of 2020, exceptionally developed in the Remote Emergency Teaching modality, that is: with the Teaching Plan of the subject adapted and its units processed synchronously (in virtual video conference platforms) as well as asynchronously (by sending and posting text and videos).

Offered as a compulsory curricular component in order to complete course credits, the course aimed to encourage doctoral students to reflect upon their objects of research in a cautious and cooperative way, based upon a pedagogical proposal backed up by different theoretical and methodological references as well as being mediated by reports and debates.

At the beginning of this atypical semester, which occurred in the midst of the Covid-19 pandemic advances, the involvement of students and the teacher with the course subject seemed to mean an additional challenge in their daily lives, already impacted by the measures of social distancing and the consequences of it in each one of their lives. However, it soon proved to be a therapeutic possibility, reactivating the coexistence, even if through online media, also summarising a work routine around ongoing research. Disregarding each other's bodily presence, living in an illusory "here and now", intermediated by screens, the group members proposed to jointly take upon their shoulders the responsibility for making the course subject come about, engaging in a partnership and an intense exchange of knowledge.

As an introductory synchronous activity to the pedagogical work, doctoral students were asked to narrate their personal and professional trajectories, seeking to highlight fundamental experiences of their interests regarding the fields of knowledge and performance in which their research is inserted so as to identify connections between their experiences and ongoing projects. As they enabled closer bonding between participants, the narratives were welcomed by the group in a very special way, which boosted intimacy and trust bonds between them, even among those who already knew each other before. From this activity, a second proposal came to be unfolded, carried out asynchronously, which consisted of recreating the narratives brought through video making. The goal


was to provide researchers with another type of composition about their path, in which images, illustrations, sounds, movements, objects and bodies could fit in different spaces and times, alongside other resources which favored the expression of their content.

Within two weeks the *video narratives* were produced and shared in the group through the social network YouTube (in restricted access links), which allowed them to be individually assessed and collectively evaluated, in a debate guided by objective criteria, such as: the content and the elements of the narrative with regards to the proposal, the technical quality (sound and image) of the work as well as time constraint (five minutes) of the video. The idea of developing a joint production, which brought together and shared video narratives more widely, was launched in this debate in which participants were able to exchange views on the video narratives and add suggestions for improvement for a second version.

Concurrently with the narratives work, a seminar took place, encompassing the reading of texts which referred to methodological aspects of the research, especially in the Arts' field. This reflected in a rather articulated way to the objects of the participants' individual researches and provided the basis for the preparation of ongoing investigations' abstracts. The writing of these abstracts started from a previously established script, encompassing aspects such as: the context of the research (considering the fields it articulates); the justification for its realization; the formulation of the research problem or question; the objectives, general and specific, of the work; the reference theory(ies) and its key concepts; and the methodological procedures to be adopted. The elaboration process was monitored in a systematic and individualized manner by the professor, with text's exchanges (by email), as well as with suggestions and adjustments until the final version, all reflected in the writings gathered here.

Amongst the various theoretical references that supported the course subject's reflections, the article entitled "Self-transformation through narratives of live stories", by the sociologist and anthropologist Marie-Christine Josso (2007), whose approach is especially related to the process of individual and social knowledge experienced by the group. Allocated within the scope of the so-called Continuing Learning, Josso's (2007, p. 414) researches on the processes of personal and professional training "throughout life" are developed "with a view to highlight and question inheritances, continuity and rupture, life projects, multiple resources linked to the acquisition of experience ", with a view to "establish the measure of social and cultural changes in singular lives and relate them to the evolution of professional and social life contexts ".

Based on Josso's work, the written and videographic narratives that build this text are carried out according to the perspective of enabling its authors to reflect upon



their personal, academic and professional trajectories, in order to highlight remarkable events related to the origins of their investigative curiosities and to establish relationships of proximity, continuity, distancing or rupture between their formative experiences and current objects of research, so as to raise progressive awareness as well as updating of their individual and collective purposes.

“Upside down” is the expression used by Guilherme Conrad to characterize the unusual situation caused by the pandemic and its containment measures, which impose the confinement of bodies, preventing sensitive exchanges between them, and also to refer to what he calls “Inversion acrobatic movement”, object of the theoretical-practical research that he develops in the field of Theatrical Anthropology, with a focus on body techniques and on the Extra-daily behavior of the *actor-dancer*.

The second narrative, by Philippe França Philippsen, is marked by questions that led his path as a researcher in the Art’s field, identified with different artistic activities and investigative interests. From this path, he highlights artistic and academic formative experiences affiliated with Ethnoscenology, the work of Jacques Lecoq and the Grupo Cerco, from which the questions that accompany him in the current research originated, as well as encompassing a specific aspect of the actor’s mask work, that is, the “theatrical clocking”, which is understood in its study, in an articulated way, as the concepts of “artification” and “joint attention”, in the psychology area.

The third narrative, presented by Thiago Pirajira Conceição, brings light on the concepts of Afrofuturism and black ancestry, evidencing its relations with aesthetic and ethical issues constituted throughout his personal and professional trajectory and also based on his experiences with black cultural expressions, such as African-based religions and the black carnival of Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Such concepts and experiences lays the foundation of a research about the Pretagô collective, whose scenic work is understood by the author as an example of a proposal based on the protagonism of black bodies, in the life’s generation and in the creation of future possibilities for black existences.

Also linked to discourses and practices involving black ancestry, the fourth narrative comprises an investigation in the dance field. The reflection of its author, Luciano Correa Tavares, has as a starting point remarkable experiences in his personal and professional trajectory, which show relationships with the corporeality of the dancer, processed throughout their life through playful, sporting and artistic activities, as well as with black identity, undertaken from common experiences to black individuals in a racist and prejudiced society. The aim of his research is to highlight the representativeness of bodies outside the hegemonic spaces of power, also questioning stereotyped models of

black men, made up by a structurally racist and sexist society.

The ending narrative, written by Daniel Silva Aires, is also found in the dance field, at the interface with visual arts. In a hybrid field between Art and Design, the research encompasses the creation from articulated dance to its register, through sculptural objects in two and three dimensions. His perspective is to develop “another materiality” in dance, of a “hyper-choreographic” nature, in which the presence of the performer, the virtualization of the body and its materialization in sculptural objects are necessarily activated by the physical presence of the spectator/observer.


The diversity and plurality of experiences, themes, theories, positions and approaches in the field of Performing Arts revealed in the life stories of these researchers, through written narratives and video testimonies (available in links, in the footnotes), make it possible to estimate the high value and relevance of the research currently being carried out at UFRGS’ PPGAC.

Upside down: memory acrobatics⁸

How to conduct a predominantly practical research in the Performing Arts field in times of social distancing? How to proceed with an investigation of the acrobatic body when it gradually moves away from that nature? In pandemic times, when the body is increasingly confined, reduced, straight, hard, square, mechanical, deprived of spaces and times of experiencing and exchange, the look on the acrobatic movement turns to the past, surrendering to the exercise of “memory acrobatics”. Interestingly, I write this text in the place where the first nostalgias of my evolutionary identity emerge (Josso, 2007) regarding the body in movement: my grandparents’ house, from where I experience this “upside down” world situation.

As a child, playing in my grandparents’ house courtyard, I started performing acrobatic movements by myself. The somersaults, cartwheels and handstands, considered mischief by a more adult and convenient look, were associated with a playful state, the creativity of children’s games, the overcoming of limits, the sense of accomplishment, the search for novelty, the unknown, the challenge and freedom (Pizani; Barbosa-Rinaldi, 2010). Later, as a teenager, this pleasure in acrobatic activities led me to seek technical knowledge: I joined the Artistic and Trampoline Gymnastics team at my school, where my body and its movements were being shaped according to the specific technical rules of these sports. At the same time, I explored body expression in the theater club, which encouraged me in my university’s choice.

⁸ By Guilherme Conrad; videonarrative available at: https://youtu.be/WaMx7_fhX6M



During my Theater formation, I joined the Scientific Initiation research group “The *gaúcho* body techniques and its relation with the performance of the actor-dancer”, led by professor Inês Alcaraz Marocco. Aiming at developing the actor’s physical presence, the training system was composed of various theatrical techniques, including acrobatics. So, I started my investigations about the role of this practice specifically for acting, whose reflections comprises the basis of my final works of Undergraduate and Master’s and, currently, of the PhD research, both by PPGAC of UFRGS, under Marocco’s guidance.

Inserted in the vast field of Theater Anthropology, my thesis brings as its main question the study of the extra-daily behavior of the actor-dancer (Barba, 1994) in a situation of representation with the presence of an acrobatic inversion movement. Extra-daily behavior comprises the ways of acting of a “put-in-shape” body through a codified and traditional technique that models “the physical and mental presence of the actor according to different principles from those that govern daily life” (Barba, 1994, p.23). The dancer-actor is one who acts in a situation of representation organized according to this behavior, which is found “on the basis of different genres, styles and roles and personal and collective traditions. Therefore, reading the word “actor”, one must understand “actor and dancer”, whether woman or man; and when reading “theater” you should understand “theater and dance” (Barba, 1994, p. 23). The acrobatic inversion movement refers to a postural variation in a given space-time, which transits or results in the inversion of the body.

From the notion of body techniques, that is, the ways in which human beings “from society to society, in a traditional way, know how to use their bodies” (Mauss, 1936, p. 401), the thesis investigates, in the first instance, body inversion techniques shared by body practices and cultural expressions from different places and times. This plurality of manifestations (whether artistic, sporting or ritualistic) performed by a performer (be it an actor, dancer, circus artist, athlete, *capoeirista*, skater, shaman, among others), are also linked to concepts such as *body practices* (Silva, 2014) and *performance* (Schechner, 2004; 2013).

Based on the reflections produced in the initial analysis, the investigation questions the subjection of acrobatic movement to an event to be contemplated by an audience, based upon the concept of *spectacularity* (Pradier, 1995). The research then moves from the general to the specific: based on the socio-cultural studies of the principles of body inversion techniques, which generate *spectacularity* for those who see (spectators) and extra-daily for those who perform (actors), they ponder over the use of acrobatic movement as a expressive code that causes perceptual changes in theatrical action (narrative). The acrobatic dimension is therefore justified by the drama, thus constituting the notion of *dramatic acrobatics*:

When angry Pantalone takes a back somersault, the audience should not say: "What a beautiful somersault!", But "What a rage!" In order to reach such a level of physical commitment and justify such a gesture, it takes an extraordinary emotional charge and, at the same time, a perfect technical back somersault skill. (Lecoq, 2010, p. 177)

The acrobatic movement study allows us to ponder over the psychophysical state of the actor-dancer with regards to agility, strength, flexibility and balance, but also poetic and sometimes hidden issues, such as the limits of the body, the risk, the skill, the courage, cunning, dexterity, turnaround, adventure, surprise, creativity, magic and imagination.

The question I bring with me today⁹


I often say that a researcher's journey is like "walking around with a question under your arm". The question I brought with me, as a guide for my path at my PhD in Performing Arts at UFRGS, was asked as soon as I said goodbye to another question, which accompanied me in my master's degree path at the same institution: "Where is the rhythm in an actor's work?" That question, formulated due to the desire to deepen the bond between Music and Theater, boosted my actions as an actor and musician for some time, having as answer reflections and insights on the correlation between both artistic fields, on their convergences and disagreements, as well as new questions.

During my master's degree research, I became aware of the studies of the American researcher Ellen Dissanayake (2014), regarding the presence of elements of communicative musicality operating early, since the first interactions between mother and infant, understood by the author as an evolutionarily selected predisposition for this proto-musicality. In addition to the Music field, Dissanayake hypothesizes that the mechanisms of pre-linguistic interaction between mother and infant encompasses rudiments of artistic tools that undergo a process of elaboration known as artification.

When correlating studies about artistic making to theories about human development, cognition and the processes of elaboration of daily behaviors in extra-daily behaviors, I observed that the hypothesis of artification proposed by Dissanayake aligns, in a way, with the perspective of Ethnoscenology (Pradier, 1999), a subject that studies organized Human Performance Behavior from an interdisciplinary approach, using theoretical devices from fields such as Ethology, Anthropology, Neuroscience, in addition to Ethnomusicology, Theater Anthropology and Performance Studies.

My affiliation with Ethnoscenology goes back to student experiences and scientific initiation in the Bachelor's Degree in Theater at UFRGS and as an actor at

⁹ By Philippe França Philippsen; videonarrative available at: <https://youtu.be/crc7oi43GGQ>



the Grupo Cerco, both under the guidance of the researcher and theater director Inês Marocco, which culminated in my master's research, also guided by Marocco, in which I assessed the presence of rhythm in the exercises originating from the Pedagogical System of Jacques Lecoq, used in the pre-expressive work of Grupo Cerco, in the show called "O Sobrado" (2008).

The investigative work based on references from the Theater field in a multidisciplinary perspective grounded my answers to questions about the rhythm in the actor's work. However, once my master's degree was over, I soon realized that some questions seemed to insist on following me "out there", even when they had a new meaning. No longer placed in the domain of musicality, as they were exclusively concerned with theatrical works, specifically the actor's work with masks, my questions began to encompass the artification process, which motivated me to move also to the field of developmental psychology.

A much closer study of these relationships led me to formulate the hypothesis that the theatrical making tools can also be understood as elaborations of mechanisms of this pre-verbal communication between mother and infant. Thus, in my PhD research in Performing Arts at UFRGS, also guided by Marocco, I decided to dwell on the artistic-pedagogical practices of Lecoquian affiliation, again, from the perspective of Ethnoscenology, tensioning the hypothesis of Dissanayake's artification. This time, the practice in focus is the actor's mask work, and the specific object of the study is the so-called "clocking". Based upon my practical experience as an actor in mask training, lived according to the teachings of Lecoq, under the guidance and direction of Marocco and linked to multidisciplinary theoretical studies, involving references from Ethnoscenology and Psychology, I seek to reflect on the relationships between the processes of theatrical clocking, joint attention and artification.

The term "clocking" is very common in the practical vocabulary of Performing Arts, but its real sense is little explored theoretically. Lacking a more precise concept grounding, I attempt to define it as an apparently simple "mechanism" of the actor, who, in the midst of the scenic action, directs a look of complicity to the viewer, with regards to something or someone: a kind of "veiled commentary", subtle, punctual, which establishes a non-verbal communication, but charged with meaning for both. The notion of "joint attention" (Tomasello, 2008) is in the field of human development psychology, and refers to relational cognitive skills acquired in the first two years of life, mainly from the age of six months, which they consist, briefly, in the coordination of the attention of two individuals with regards to the same object, which, through the exchange of glances, shows the awareness of their attention on the object.

Considering, then, that the clocking consists of the exchange of looks between

actor and public in an extra-daily situation, and that the joint attention constitutes one of the pre-verbal interactions between mother and infant, involving the exchange of looks in a daily situation, I raise the question that currently accompanies me: can theatrical clocking in the actor's mask work be understood as an *artification* of joint attention?

Afrofuturism: ancestry, life stories and possible futures¹⁰

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas (Martins, 2002, p.69).


In this brief writing, some theoretical notes are presented on the development of doctoral research in Performing Arts, which deals with the creation processes of the *Pretagô*¹¹ collective from Afrofuturism's point of view. Such a concept, coined in the United States in the early 1990s, founded artistic creations that explored possible futures for black populations from literature (Science Fiction and Speculative Fiction), aligned with the context of 20th century technoculture (Dery, 1994). Since then, the concept has been reset, exploring its complexity and expanding the debate on its multiple meanings related to other artistic areas and to African and world diaspora territories (Eshun, 1998).

The Afrofuturism theme is closely related to the author's trajectory, in which black aesthetics and ethics reveal a research artist who is constituted from experiences with black cultural expressions. The African-based religions and the black carnivals of Porto Alegre, experienced since childhood, became the basis of his cultural formation. Carnival, understood as a black cosmogonic experience (Conceição, 2019), in addition to fruition, connotes a locus of awareness about the time and presence of these existences, pointing out ways of connecting with the past, the present and the future, intertwined by the author in the his scenic route.

The life and art stories produced by Grupo *Pretagô* carry in their processes connections with a past that can be taken as ancestry (Martins, 2002). In addition to a linear, Aristotelian and Western dimension, ancestry can be understood as a set of values, symbols, ethics and black performances that break common time and are the foundation for processes of the present time. They can thus dialogue with one of the propositions of Afrofuturism, which takes it as "a total reworking of the past and a speculation of the future full of cultural criticism [...], an intersection between imagination, technology, the future and liberation" (Womack, 2015, p. 30). This way, it is also possible to understand black

¹⁰ By Thiago Pirajira Conceição; videonarrative available at: <https://youtu.be/NQKKZuGxcjg>

¹¹ Information at: www.facebook.com/grupopretago and www.youtube.com/grupopretago



ancestry as a performance, insofar as the behavior of a past is revisited and updated as a continuous past tense (Martins, 2003).

The works of Grupo Pretagô, which are elaborated based on dramaturgies and their own texts, have in their creations the collective and individual histories of their members, permeated by the gathering of experiences, in which the closeness expands and the differences unfold, amalgamated in the possibilities of unfolding what is lived for the scene, or not distant, from what is staged, for life. The narratives of his shows bring to the stage not only the protagonism of black bodies, but also the condition, in the scenic act itself, the creation of possible futures that, guided by the generation of life, set a counter-narrative to the discourses that racism imprints to black existences. Elements of ancestry, such as religiosity, body technologies, songs, dances, life stories of ancestors, among others, operate as triggers of processes and constitute the languages of the shows, together with propositions and inventions imagined about the future. As a result, these interferences in the creation of collective action - the confluence of self and we (Evaristo, 2016), are reformulated and become themselves forms of self-reflection, that is, they make it possible to “pensar as facetas existenciais da identidade através de uma abordagem multirreferencial que integra os diferentes registros do pensar humano” (Josso, 2017, p. 416). If afrofuturism carries, in its multiple definitions, the general consensus that the search for positive futures for black experiences is a path, ancestry, the source of the repertoires updated in the present, can itself be a vital source for the resumption of knowledge in artistic construction, making the practices of the creation processes of of grupo Pretagô a temporal, broad and multiple experience.

Narratives of body practices given by experiences in dance: search for ancestry of a diasporic body¹²

The proposal to talk about the origins of my investigative curiosities about the relationship between dance and black ancestry implies a movement of memory: it demands remembering, choosing and narrating events, experiences, livingness, discoveries, learnings and ruptures that made it possible to arrive at the present moment. “A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e ao processo de visão mapeada pelo olhar, aprendido como janela do conhecimento” (Martins, 2003, p. 64).

Understanding the memorial narrative as a reinvention of the self, I have noticed, throughout my personal trajectory, that the process of creation in dance embodies a search for answers about ancestry. Some vestiges of this search are in my own body, as

¹² By Luciano Correa Tavares; video narrative available at: <https://www.youtube.com/watch?v=u35VfrmgG40>

defining its existence, and as the very first condition of the relationships I establish.


My childhood experiences were always closely related to physical activities: games that involved jumping obstacles made from sticks, running, climbing trees, crawling on the floor and so many other ways to move and explore the possibilities of the body. The soccer field surrounded by eucalyptus trees where these games took place was the setting for a non-formal educational place and for practical learning of corporeality; also, the goal that has guided my activities was neither to obtain a technique nor discipline, but the pleasure of movement, play and experimentation. On the other hand, the constitution and perception of systematic body work were made possible later, at the age of 12, in the interaction with Olympic Gymnastics, a sport that was introduced to me by my brother, with whom I established a mirroring relationship during childhood. Josso (2007, p. 430) refers to the “ser de ação corporal” as a “dimensão de nosso ser-no-mundo, que permite tornar tangíveis com mais evidência as formas de laços e de realizações que ele envolve”.

The transition from sport to dance occurred around the age of 14: as a result of the growing interest in body work and the search for perfect movements, I started taking Classical Ballet classes. The development of a solid career as a dancer was mainly made possible by my personal searches, but also by facilitated access to teachings and training places. In a time of significant disparity between the number of girls and boys, whose presence was unstable in the dance universe, it was quite common to grant scholarships as a way of encouraging the training of young dancers.

In my personal and professional trajectory, the relationship with my skin color was gradually built up; and a striking place in this construction was the classroom, where, besides me, there was only one black student. The awareness of this identity relationship, however, occurred in the interaction with different common situations to black individuals in a racist society like ours. The embarrassment of the black boy, who feels guarded when entering the supermarket wearing a beanie or cap, the frustration of the black dancer, who does not fit certain roles, for not having the desired body, the horror of the young black man, rendered against the wall and searched by police officers in a so-called “routine” approach, they are brought here as constitutive feelings of the black man that I am, who feels prejudice, discrimination and criminalization of black people.

My first contact with black men on stage was at the *Asé Zumbi (1995)* show, in which I participated with dancers Aldair Rodrigues, João Filho, Tonny Marques and Robson Duarte. This show, which paid homage to the 300 years of *Zumbi dos Palmares* and narrated part of the history of blacks during the slavery period in colonial Brazil, constituted my first encounter with a diasporic narrative.

In the following year (1996) I started my studies with Modern Dance and



Contemporary Dance, with the teacher and choreographer Eva Schul¹³, which allowed me a growing autonomy in creative processes. From then on, I joined some dance companies from Porto Alegre and participated in several shows, meetings and dance festivals, bringing significant experiences to my curriculum. A striking event in my career was winning second place at the 9th International Dance Festival in Paris (2000), in partnership with ballerina Andrea Spolaor, who motivated me to develop a career outside Brazil. During the one-year season in Europe, I worked in important dance companies, such as *Ballet Clasico de Madrid* (Spain) and *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo* (Lisbon, Portugal), which meant a significant expansion of my personal and professional experience. “Instrumental learning brings together processes and procedures in all domains of practical life in a given culture and at a given historical moment” (Josso, 2007, p. 422).

Upon returning to Porto Alegre, in 2001, I joined two independent companies, *nima Cia. De Dança* and *Eduardo Severino Cia. De Dança*, and took part in the Arts Workshop project, which proved to be a breadbasket for the creation and dissemination of dance at local, regional and national levels. In 2009, when I started my Bachelor’s Degree in Library Science at UFRGS, my interest in dance was redirected, taking on new shapes, until culminating in my Undergraduate Thesis (2014), regarding a research on the sources of information used to create the show *Bundaflor, Bundamor*, by Eduardo Severino Dance Company, under the perspective of Genetic Criticism.

Completed subsequently, my master’s degree in Performing Arts (2015 to 2017) by UFRGS, under the guidance of professor Suzane Weber da Silva, encompassed the gestural and poetic analysis of *IN/Compatible?* and *Tempostepegoquedelícia* shows, both from Eduardo Severino Dance Company. In addition to conceptual appropriation in the dance field, my master’s degree process meant the prospect of breaking with normative standards of masculinity, that is, of a black male body that dances. It is from this rupture that my research interest in the dance field originates, unfolded in the creation of *solo Rito* (2017), which celebrates the meeting of two masculinities: a Brazilian and a Nigerian one, represented by the percussionist Ilú Akin. This solo fueled the desire to investigate what I call “black masculinities in dance” - deep down, a desire to know about my origins.

Considering that my artistic and school references are predominantly Eurocentric, I ask: How can I comprehend Afro legacy? How can I understand myself in my own skin color, in my diasporic body? Searching for a reflection on these issues, I idealized *Masculinidades Negras na Dança*, held in 2018, in order to highlight the representativeness of those bodies outside hegemonic spaces of power. For the show, I created a solo for

¹³ Available at: <http://hdl.handle.net/10183/94458l>. Accessed on set 8. 2020.

myself, entitled *Partituras Voodoo* and got to be the director of the solo Kyráh Katrina, for the dancer Marcos Chagas. The effervescence of thoughts, knowledge, exchanges and questions of that meeting was a trigger for me to take on a bigger step: my doctoral research, which starts from a deep look at my own trajectory, a black Brazilian dancer, understanding my own professional experience in the dance field as a paradigm break.

Reflecting upon black masculinity especially in the dance sphere, the research relies on the collaboration of five other black Brazilian dancers, whose trajectories are also marked by paradigm breaks. The dancers are: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu and Jackson Conceição. Data about the path of these collaborators will be displayed through narrative interviews; also, the analyzes will take into account generational aspects of the formation processes of their own identities, as well as their creative and historical processes, under the light of scholars from the memory field and black ancestry; masculinities; of masculinities in dance; black dances; blackness; identity, amongst others.

During their artistic and social trajectories, how do black dancers reveal issues raised by gender and racism? Despite social barriers due to gender and race, how did these dancers become recognized and referenced in the dance field? What is a diasporic body? Is dance a meeting place with black ancestry? Can dance favor an art space for black masculinities? These are some questions to be addressed by the study, through which I intend to contribute to the construction of black artistic identities in the Brazilian context and beyond, in a perspective of breaking the hegemonic pattern conferred to black masculinity, as well as the stereotyped vision of black men, built by a structurally racist and sexist society.

Choreobox: another dance materiality¹⁴

In my professional and academic experience, I have sought to establish some relationships between works and knowledge fields concerning arts, visual and scenic, with dance as an amalgamation of a journey that exceeds two decades. At the heart of these lines is the body, and with it its own-related questions about the progress in the stream of time, the performed, the danced, the lived. At some point in this path, I came to realize that the body has its own records, its own maps, histories, technologies. Also, I realized that memories need attention, some care that entangles itself and the world. Seeing myself aware of the images about the dances I have performed, I visualized, untwisted some possibilities and thought: what are the remains of time and space after

¹⁴ By Daniel Silva Aires; *video narrative* available at: <https://www.youtube.com/watch?v=jH-qko-Y-NyY&t=6s>



the final gesture?

In this journey for meanings as well as academic and extra-academic training production, having built some discourses about the body and its virtualization in the creation through video dance, which are reflected in the elaborations of my Master's Dissertation, defended in 2018, at PPGAC / UFGRS, under orientation by professor Mônica Fagundes Dantas, I entered this Doctoral Course with the desire to show the traces of the dance movement, materializing something of the dance that is ephemeral, the movement.

The current research project, also carried out in partnership with Dantas, starts from the need to go through digital dance files of two and three dimensions, which brings the possibility to propose some body that returns from its virtualization to the material, in this case, the body of the sculpture, in a process that I have called *Choreobox*, under a hyper-choreographic proposal of dance perspective. I have used this term in my research to define the visualities and characteristics of digital dance files that are connected to a sculptural object, making it possible to picture it through its connectivity.

These 3D printing sculptures are engineered by the use of motion capture technologies, data animation and the design of the sculptures' connectivity through QR Codes. The *Choreobox* creation process comprises a number of things: the choreographic thing, the 3D record thing, the 2D record thing and the sculptural thing. The thing that ties and completes the poetry of the sculptural object and its connectivity to the video on the internet is the QR Code, which, in addition to being a compositional element of sculpture, sets the turning point that allows *Choreobox* interactivity, starting from which the hyper choreographic discussion is anchored as a point of presence that activates the perception of the whole that comprises it.

In addition to the description of this creation's procedures, which are seen in the main objective of the study, the theoretical foundation of the process around creation, memory and digital files in Dance is made, plotting them from the concept of file effect (Costa, 2009, 20014; Freire, 2006). From the hybridization of Art/Design and a first survey of the state of the art, I bring the following question: What power does the *Choreobox* have as a poetic dimension of dance archives with and from the dance-technology relationship, from what it generates as an appreciation and debate on dance memory and its digital files?

The search for clues and answers to this question starts from a theoretical-methodological inspiration of thesis-creation (Fortin; Gosselin, 2014), and develops, in a more specific way, in the observation of each phase of the creation process, including capture of movements and digital dance files (Auslander, 2006; Dantas, 2019; Whatley,

2014), data animation and 3D printing (Blades, 2015; Delahunta; Jenett, 2017; Hoskins, 2018).

Placed in a hybrid and transdisciplinary context between Dance, Design and Visual Arts fields, the research is justified by the need to come up with assessment categories related to the hyper-choreographic object itself, aiming to contribute to studies and debates in the Performing Arts field.

Compacting with the so-called poetic archives, which differ from a dance collection or a library of movements, I understand these sculptures as points of presence. That is, the two-dimensional and three-dimensional dance records, which make up the sculptures through their tracks, cannot be accessed by platforms detached from sculptural objects. Therefore, the presence and relational element of this other materiality is claimed, which is born from a presence of dance, transits through the virtualization of the body, materializes in a sculptural object and demands the physical presence of the spectator/observer, all essential to the triggering of the hyper choreographic composition.



References

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BLADES, Hetty. Scoring choreographic poetics. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 2, 2015.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**. 2019. Dissertação (Mestrado) – FAGED, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202493> Access on Sept 27 2020

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

DELAHUNTA, Scott; JENETT, Florian. Making digital choreographic objects interrelate. **A focus on coding practices**. 2017.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. **Flame wars: the discourse of cyberculture**. Durham and London: Duke University Press, 1994.

DISSANAYAKE, Ellen. A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis. In: **Art as Behaviour: an Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture**, eds. Christa Sütterlin, W. Schiefenhövel, Christian Lehmann, Johanna Forster and Gehard Apfelauer. v. 10, p. 43-62. 2014.

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. London: Quartet Books, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. **Imagofagia**. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires, n.17, p. 402-424, 2018. Disponível em:

<<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535>>.

Access on 10 Sept 2020

HOSKINS, Stephen. **3D printing for artists, designers and makers**. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, ano xxx, v. 63, n. 3, p. 413-438, set./dez. 2007.


LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras - Língua e Literatura**: limites e fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 8 jan. 2020

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org). **Performance, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69-91.

PIZANI, J.; BARBOSA-RINALDI, I. P. Cotidiano escolar: a presença de elementos gímnicos nas brincadeiras infantis. **Maringá**. Revista da Educação Física UEM. V. 21, n. 1, 2010.



PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Etnoscénologie, Manifeste. **Théâtre-Public**, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, mai/jun. 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 2004.

SILVA, Ana M. Entre o corpo e as práticas corporais. In: **Revista Arquivos do Movimento**, v. 10, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, 2014.

TOMASELLO, Michael. **Origins of Human Communication**. Cambridge: MIT Press, 2008.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, v. 5, n. 1, p. 121-138, 2014.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

How to quote this article

SANTOS, Vera Lúcia B.; CONRAD, Guilherme; PHILIPPSEN, Philippe F.; CONCEIÇÃO, Thiago P.; TAVARES, Luciano C.; AIRES, Daniel S. Pesquisa em artes Cênicas a partir de histórias de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 19. p. 348-366.