

**ppgac**  
**usp**

COLEÇÃO  
PPGAC ECA USP  
40 ANOS

Volume inaugural:  
Edição comemorativa  
Fausto Viana e Felisberto  
Sabino da Costa (orgs.)

40 anos

Programa de Pós-graduação  
em Artes Cênicas ECA USP

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

# 40 ANOS DO PPGAC ECA USP

*Edição comemorativa*

ISBN 978-65-88640-51-7

DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo  
ECA - USP  
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Márcia Moura

Capa: Maria Eduarda Borges

Agradecimentos especiais ao Departamento de Artes Cênicas da ECA USP e ao secretário do PPGAC USP, Paulo Staaks.

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

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa /  
organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP,  
2021.  
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7  
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

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



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

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

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

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



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



## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>7</b>
<i>Felisberto Sabino da Costa</i>	
<b>A pós-graduação ontem e hoje</b>	<b>15</b>
<i>Fausto Viana</i>	
<b>Flávio de Carvalho: antropófago performático</b>	<b>45</b>
<i>Elizabeth R. Azevedo</i>	
<b>Diálogo sobre a teatralidade e a performatividade na Grécia Antiga</b>	<b>71</b>
<i>Vinicius Torres Machado e Luiz Fernando Ramos</i>	
<b>Nossa vida em família: a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e os desafios históricos da Forma</b>	<b>91</b>
<i>Agenor Bevilacqua Sobrinho, com Introdução por Maria Sílvia Betti</i>	
<b>Diálogo sobre teatro, história e sociedade no Brasil</b>	<b>111</b>
<i>Sérgio de Carvalho, Mariana Mayor e Paulo Bio Toledo</i>	
<b>Natureza, Natureza-Morta e Mascaramentos Contemporâneos</b>	<b>131</b>
<i>Felisberto Sabino da Costa e Ipojuca Pereira da Silva</i>	
<b>Pesquisar a partir da minha prática</b>	<b>167</b>
<i>Eduardo Tessari Coutinho e Cíntia Alves</i>	
<b>O diálogo orientador-orientando: pesquisa na pós-graduação e processo colaborativo</b>	<b>179</b>
<i>Antonio Araújo e Francis Wilker</i>	
<b>Entre arte e ciência: dinâmicas bioculturais em processos cênicos</b>	<b>199</b>
<i>Andréia Nhur e Lúcia Kakazu</i>	
<b>VAPOR. Quando quedas se transformam em dança?</b>	<b>215</b>
<i>Helena Bastos</i>	
<b>Sobre transmitir, reelaborar, recriar a quatro mãos – diálogos com a peça <i>Caminhos</i> (1998-2021)</b>	<b>231</b>
<i>Luiza Banov e Sayonara Pereira</i>	
<b>Memórias de um corpo docente</b>	<b>255</b>
<i>José Batista (Zebba) Dal Farra Martins</i>	

<b>Alegoria Koudela ou É possível fazer uma homenagem justa àquela cuja trajetória se confunde com a própria história da pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas no Brasil?</b>	<b>271</b>
<i>Vicente Concilio e Ingrid Dormien Koudela</i>	
<b>Em torno de uma relação delicada: entrevista com Maria Lúcia Pupo</b>	<b>289</b>
<i>Verônica Veloso</i>	
<b>Sílvia Fernandes, uma pesquisadora</b>	<b>299</b>
<i>Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa</i>	
<b>As visualidades na performance: uma entrevista com Ferdinando Martins</b>	<b>315</b>
<i>Fausto Viana</i>	
<b>Arquiteturas do Corpo e Coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas</b>	<b>361</b>
<i>Marcos Bulhões Martins e membros do Laboratório de Práticas Performativas</i>	
<b>Lista dos professores que participaram do programa</b>	<b>395</b>
<b>Lista dos alunos que se formaram no programa</b>	<b>399</b>



**APRESENTAÇÃO**  
*Felisberto Sabino da Costa*

## ***Estamos em festa!***

- Breves rotas para navegação -

A criação de um programa autônomo de Artes Cênicas na USP é uma decorrência natural do fortalecimento desse campo de conhecimento em âmbito nacional, em grande parte, graças à dedicação de professores e alunos que participaram e participam desses 40 anos de trabalho que ora alcançamos. Durante esse transcurso, as áreas de concentração e as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/USP) incorporaram os avanços e dialogaram com o pensamento contemporâneo da cena em cada momento. O nosso programa de Artes Cênicas, desde a sua instauração, na década de 1980, já trabalhava sob um modelo consolidado, mas cujas perspectivas e categorias não mais atendiam às demandas naquele período, ligadas a um ideário proveniente de sua origem, em 1974, na tripartição de um programa de artes em teatro, música e artes plásticas. Com a criação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), o Departamento de Artes Cênicas foi designado como sede do primeiro congresso da entidade. Entre outras variáveis, esse evento contribuiu para se repensar os moldes com os quais a pós-graduação vinha atuando até então. É importante ressaltar que, com o surgimento de uma nova consciência quanto à atuação da pós-graduação, a ideia de autonomia de um programa de Artes Cênicas ganha expressão, em um quadro em que a política institucional na área de pós-graduação estava sendo fortalecida no País. Essa perspectiva, de certa forma, convergia para a implementação de regras e objetivos atualizados, de novas métricas para balizar a produção, em consonância com a institucionalização da atividade de pesquisa, principalmente, na nossa área.

Ao trazer à baila a efervescência desse período, sinalizaremos alguns pontos que acabaram por constituir a nossa singularidade: a imbricação ciência e arte, teoria e prática, tradição e contemporaneidade, pesquisa acadêmica e artística e a estreita relação com a sociedade, notadamente, por intermédio dos laboratórios de pesquisa e coletivos de teatro e performance. Essas conjunções são bastante claras no universo das reflexões organizadas neste livro, em sua busca por uma postura mais inventiva na academia. Se, na fase inicial do nosso programa, ainda integrado ao conjunto das

Artes, as pesquisas se orientavam, de forma significativa, pelo paradigma da área de humanas, experimentamos, cada vez mais, perspectivas metodológicas que dão conta do nosso fazer ao invocar miradas próprias.

Atualmente, buscamos no PPGAC/USP a ideia de território coletivo, na qual o programa se torna o protagonista. É a partir do conjunto formado por pesquisadores, funcionários e alunos, com suas singularidades, que nos organizamos como corpo artístico-acadêmico-administrativo. Completados 15 anos, depois de outra mudança operada em 2006, o PPGAC/USP mantém a sinergia com outros espaços e artes, tecendo novas configurações, perfazendo um desenho cuidadoso e estratégico que privilegia o trabalho com as nossas potências, emanadas do nosso lugar. Quando, em 2006, se chegou às linhas de pesquisa *Texto e cena*, *História do teatro*, *Formação do artista teatral* e *Teatro e educação*, elas já refletiam o que havia de mais instigante naquele momento. E é sob esse influxo que temos desenvolvido diferentes miradas rumo ao futuro, quais sejam: elaboração das novas configurações da área de concentração e das linhas do programa, a formação do pesquisador-docente, do aluno-pesquisador e os impactos social, econômico e artístico-cultural para além das nossas fronteiras.

Após essas breves notas, convidamos você, leitor/leitadora, a adentrar o universo desta obra e participar dos jogos textuais plasmados pelos professores e pelas professoras que pesquisam e orientam no programa, pelos alunos e pelas alunas egressos(as) e por aqueles/aquelas que estão em processo de formação. Como poderão sentir, são escrituras atravessadas pela poética do afeto. O arco teórico-artístico das contribuições é concebido por autorias individuais, por duplas compostas por orientador-orientandos e outras tessituras que evidenciam o caráter coletivo aqui gerado.

O caminho proposto se constitui por um voo orientado pelas linhas de pesquisa, porém, leitor/leitadora, não é necessário seguir uma trajetória contínua, dado que possibilita a você explorar esse universo em saltos, conforme o seu desiderato ou a sua área de atuação. Posto isso, iniciamos o percurso com **Flávio de Carvalho: antropófago performático**, vereda que enfoca a produção teatral de um artista radical, integrante do grupo modernista antropofágico, que atuou, sobretudo, na década de 1930 e tem sido considerado um dos precursores de ações performáticas

no país. **Diálogo sobre a teatralidade e a performatividade na Grécia Antiga**, escrito em dupla, perfaz um jogo inventivo ao buscar, no teatro grego, a matéria viva para se pensar as artes da cena não somente relativas aos gregos, mas endereçado questões também à nossa realidade. O jogo de escritura, como “monólogos paralelos”, compõe uma dramaturgia orientador-orientando, um artefato-“diálogo” que abarca paisagens de um fazer que ressoa na contemporaneidade.

Seguindo a trilha lançada sobre o teatro brasileiro, **Nossa vida em família: a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e os desafios históricos da forma** traz à luz o processo criativo de Vianinha, talvez, entre todos de sua geração “o dramaturgo desafiado de forma mais aguda, mais intensa e mais contínua, particularmente no período que se estende de 1965 até sua morte prematura, em 1974”, conforme consta na produção acima referida.

De que modo pensar as artes cênicas como realização social? Em que medida categorias teóricas podem atrapalhar a observação concreta dos fenômenos culturais? Como as formas cênicas podem expressar, ao mesmo tempo, a beleza e o horror da vida nacional? De que modo o escravismo e a mercantilização colonial aparecem ainda hoje nas formas culturais praticadas no Brasil? Essas são as questões iniciais colocadas em **Diálogo sobre teatro, história e sociedade no Brasil**. Concebido em um formato dialogal, entre orientador e orientandos, conforme o próprio título sinaliza, o texto reflete sobre o teatro brasileiro numa perspectiva sócio-histórica. O ponto de partida é a pesquisa atual feita por Sérgio de Carvalho, no Instituto de Estudos Avançados da USP, sobre o teatro jesuítico do século XVI. Com esta pesquisa, encerramos a sequência de contribuições realizadas pelos integrantes da linha de pesquisa *História do teatro*.

Ao abrir o leque para as produções elaboradas na linha *Texto e cena*, **Natureza, natureza morta e mascaramentos contemporâneos** tece um diálogo entre máscara e natureza, visto numa lente não dicotômica. A proposta resulta da pesquisa desenvolvida em dupla, orientador-orientando, no O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, sobre a máscara. Oriundo de uma investigação científica realizada no Cepeca, um centro de pesquisa em atuação, **Pesquisar a partir da minha prática** traz questões concernentes à fatura de estudos sob o influxo da subjetividade na prática autoral, em que a prática artística não é um objeto de análise, mas lugar epistemológico. Por sua vez, **O diálogo orientador-orientando: pesquisa na pós-**

**graduação e processo colaborativo** traça um instigante percurso sobre o processo de pesquisa em encenação, envolvendo o companheiro de viagem (orientador) e o viajante (orientando). Já **Entre arte e ciência: dinâmicas bioculturais em processos cênicos** coloca em jogo orientadora e orientada para discutir ações relativas ao corpo e à dança, abordagem essa que contempla a simbiose arte e ciência. Em **Vapor. Quando quedas se transformam em dança**, o escopo da pesquisa da linguagem é apontar que hoje, mais do que nunca, uma escolha é sempre uma questão política, mesmo aquela provocada pela cooperação entre dois corpos na construção de um pensamento em dança. Encerrando as abordagens que envolvem corpo/dança, o trabalho **Sobre transmitir, reelaborar, recriar a quatro mãos – diálogos com a peça Caminhos (1998-2021)** elabora uma discussão entre dois processos criativos sob a perspectiva da transmissibilidade. Para as artistas-pesquisadoras, a dança é uma expressão da vida e, em sua efemeridade, atravessa nosso tempo-espaço pela possibilidade de ser visitada e revisitada nos corpos que se movimentam. Finalizando o caminho referente à linha de pesquisa *Formação do ator*, que poderíamos ler como “do artista cênico”, a vocalidade do corpo em **Memórias de um corpo docente** perfaz uma abordagem poética a partir das implicações e dos vestígios no/do corpo. Uma espécie de rapsódia de sonoridades e silêncios que nos toca e nos faz dançar com as palavras.

As reflexões da linha *Pedagogia do teatro* contemplam as artes cênicas, expandindo o seu campo. **Alegoria Koudela ou É possível fazer uma homenagem justa àquela cuja trajetória se confunde com a própria história da pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas no Brasil?** é um diálogo-homenagem entre orientando e orientadora. Gostaríamos de ressaltar que Ingrid Dormien Koudela foi aluna da primeira turma de Teatro da ECA/USP e seria, anos mais tarde, orientadora de doutorado de Fausto Viana, um dos organizadores deste livro. Em uma perspectiva que envia à concepção anterior quanto à potente relação entre aquela que orienta e a orientanda, **Em torno de uma relação delicada: entrevista com Maria Lúcia Pupo** propõe um jogo de fina espessura, no qual a orientanda lança à orientadora para, juntas, perscrutarem o universo da pedagogia nas artes cênicas.

Recorrendo ao procedimento de entrevista, os organizadores deste livro trazem o pensamento instigante de Silvia Fernandes da Silva Telesi, ou **Silvia**

**Fernandes, uma pesquisadora**, professora e alma inquieta, pesquisadora que aporta olhares que nos deslocam quanto aos estudos da cena contemporânea. **As visualidades na performance: uma entrevista com Ferdinando Martins**, realizada por Fausto Viana, juntamente com o artigo **Arquiteturas do corpo e coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas**, são as duas contribuições que encerram o caminho. Ao conjugar *arquiteturas do corpo* e coralidades, os integrantes do Laboratório de Práticas Performativas colocam em jogo as seguintes questões: como pensar os processos de criação, aprendizagem e ativismo das práticas performativas no Brasil? Como o corpo em suas diversas manifestações e por meio das coletividades atuam nessas práticas? Como os contextos políticos atravessam e são atravessados por elas? Temas preciosos que permeiam as investigações do Laboratório. O texto abre-se com uma dedicatória a Marcelo Denny (*in memoriam*), professor-pesquisador que faleceu, prematuramente, em agosto do ano passado, a quem também prestamos nossas homenagens.

Finalizando esta apresentação, observamos que o livro se inicia com um recorrido histórico do PPGAC/USP, no qual é relatada uma aventura que já sinalizava a inserção das artes quando da criação da USP em 1934: “Formar especialistas em todos os ramos de cultura e técnicos e profissionais em todas as profissões de base científica ou artística” (Decreto nº6.283 de 25 de janeiro de 1934. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934>. Acesso em: 13 out. 2021). Hoje, o PPGAC/USP mantém uma articulação fraterna com o Departamento de Artes Cênicas, conforme podemos atestar na potencialidade que emana das contribuições aqui dispostas, resultados que também se ligam ao trânsito que se efetua entre o CAC (como carinhosamente é chamado) e o PPGAC/USP.

Ao completar 40 anos, poderíamos dizer que, nesse momento, experenciamos, no PPGAC/USP uma conclusão. Na busca de outro tempo, fechamos nossos olhos para contemplar essas quatro décadas num demorar necessário que se revela na fatura desses trabalhos, do aroma do tempo que exala dessas produções. Estamos em festa! Pois, “o tempo da festa não é um tempo do relaxamento ou da recuperação. A festa é, ela mesma, uma forma de conclusão, ela deixa que um tempo inteiramente outro comece”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos*. Em busca de um novo tempo. Petrópolis: Vozes, 2021, p. 31.



**Felisberto Sabino da Costa:** Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Trabalha com os temas: dramaturgia e atuação com objetos. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/ECA/USP. Realizou estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III em 2011. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.  
E-mail: felisberto@usp.br





**A PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARTES CÊNICAS NA USP  
ONTEM E HOJE: PESSOAS,  
LUGARES, MEMÓRIAS**

*Fausto Viana*

*Não existe amor em SP  
Criolo*

*E uma vez que, para terminar,  
falamos dos Artistas, que a nossa última palavra  
seja para a sua obra. Ela é tão bela; eles  
descobriram leis tão admiráveis e seguiram-nas  
tão bem; renunciaram tanto às suas ambições  
pessoais nessa elevada busca da beleza,  
que quando a natureza parecer a você indecifrável,  
vá procurá-los. Vá ao que eles fazem e  
isso vai livrar você das dificuldades, porque as  
suas obras são as melhores e mais sábias que  
existem no mundo.*

Edward Gordon Craig

## **Preâmbulo**

Mais do que apresentar as novas linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, o PPGAC – USP, este breve texto apresenta um histórico, uma jornada empreendida por muitas pessoas que lutaram para que o programa se materializasse e fosse possível elevar o nível da pesquisa em artes cênicas no Brasil. A questão é: sem a fundação da própria universidade em 1934, sem todos os desafios e distorções já no início – um projeto burguês, feito em moldes europeus e por membros da elite – não haveria PPGAC. Ao trazer espaços físicos que fazem parte da história da USP, como é o caso do casarão da Alameda Gleite onde funcionou a partir de 1938 parte dos cursos da FFLCH, pode-se entender ao menos três situações: que a exclusão social faz parte da USP desde o começo (e continua fazendo, já que na Pós-Graduação ainda não aprovamos cotas raciais ou para minorias, por exemplo); que a USP projeta cursos mas não pensa nos espaços físicos que poderiam abrigar esses cursos (o curso de teatro foi aprovado em 1969, mas só houve um teatro para o curso de artes cênicas em 1995); e que a nossa

capacidade de transformar espaços inapropriados ao estudo e à pesquisa em lugares que serão lembrados com amor e saudade é gigantesca – alunos, professores e funcionários transformam esses espaços em locais de afetividade e crescimento.

Sair do centro da cidade (1934) e chegar à Cidade Universitária levou mais de duas décadas. Quando se pensou em efetivar o curso de teatro, em 1965, já haviam se passado **31 anos!** E, ainda assim, foi sorte – o plano da Escola de Belas Artes, como promulgado em 1934, nunca saiu do papel. Do *papel do decreto*, claro, já que nunca se falou de um projeto de escola de belas artes até a proposta da Escola de Comunicações Culturais em 1965.

É necessário entender que cada prédio, cada conquista, é fruto do trabalho perseverante de pessoas muito determinadas. Algumas já trabalhavam na Escola de Arte Dramática e aceitaram trabalhar no que seria a futura Escola de Comunicações e Artes – que não tinha prédio e funcionou parcialmente em salas da Reitoria e em barracão construído para obras da USP. O texto mostra parte dessas conquistas, que homens e mulheres de teatro e da pesquisa lutaram com muito afinco para conseguir.

Ao traçarem suas trajetórias, deixaram seus nomes inscritos na história da pesquisa em teatro no Brasil – e no teatro em si também. Clovis Garcia, Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi, Renata Pallotinni, Elza Cunha de Vincenzo, Fausto Fuser, Décio de Almeida Prado e os que vieram depois são os verdadeiros construtores do nosso PPGAC, que 24 professores lutam no atual momento político para manter, qualificar e expandir.

O autor do texto entrou na graduação em Artes Cênicas da ECA em 1989, onde cursou seu primeiro mestrado e seu primeiro doutorado e atua como professor de graduação e de pós-graduação. Coordena o PPGAC juntamente com a Profa. Dra. Sayonara Pereira e o Prof. Dr. Ferdinando Martins. Pela vivência nos últimos 32 anos, achou oportuno escrever em primeira pessoa.

~\*~\*~\*~

Que o céu da USP parece ser mais azul do que o do resto da cidade, parece ser verdade. Os físicos diriam, talvez, que como os prédios são mais baixos do que no restante da cidade e as áreas verdes maiores, essa sensação de maior claridade se deve

a “tal-fenômeno” que determinado cientista no século XIX chamou de “alguma-coisa-iridescência”! Os místicos diriam que há um portal que tem passagens nos portões 1, 2 e 3 e que mantêm a USP isolada do restante da cidade pela necessidade de se produzir conhecimento em paz e tranquilidade.

De fato, não sei explicar o que acontece, mas, para mim, por *misti* ou *cientificismo*, entrar no campus Butantã da USP é uma experiência e tanto. Não sei se são as árvores, que na USP marcam claramente as estações do ano, ou se são as pessoas praticando esportes, ou gente indo para suas aulas e unidades. Ou pesquisa, ou busca por alguma coisa, ou bancos (\$), ou mesmo em busca de ficar à toa – e a USP é cheia de bons lugares para o deixar-se ficar, ou como diriam os alunos mais jovens hoje, “ficar *de boas*”, parte fundamental do crescimento de qualquer humano.

Nossos prédios, com boas exceções, não são lindos. Alguns, bem reformados e bem mantidos, têm pisos de granito e marcas de identificação bem-feitas e novas. Os banheiros são bonitos, limpos, e os auditórios – de algumas unidades – bem confortáveis. Nossas cadeiras não são de couro branco, como quando fui dar uma palestra em determinada instituição da mesma capital e recebi um cartão magnético (!) para abrir a porta do auditório com as referidas cadeiras para TODOS(!) os presentes.

A minha sala, até recentemente, não tinha o simpático conjunto de mesas e cadeiras que tem agora. Todos os móveis eram bem cuidados e limpos, claro, mas a verdade é que a porta emperra um pouco até hoje, as folhas passam por debaixo da porta e as aranhas adoram o canto direito (sempre o mesmo) para fazerem suas teias. Mas é um espaço de afetividade, de permuta, de experimentos que mesmo a pandemia não conseguiu deter.

Refleti muito sobre o auditório de cadeiras brancas de couro, sim. Invidia? Ambição? Cobiça? Nem sei o quê? Senti conforto quando percebi que havia algo de valor inestimável para mim e para todos aqueles que foram me ouvir: o meu conhecimento, aquilo que eu sabia, que eu havia construído ao longo de tantos anos.

Eu sabia do que estava falando – este era o meu patrimônio, uma cadeira de couro branco que o tempo não vai rasgar. Talvez o Parkinson ou o Alzheimer possam chacoalhar estas estruturas, é verdade.

Descortina-se assim o que eu considero o mais importante da USP: nosso patrimônio humano. Não me refiro só aos colegas, professores de pós-graduação,

tema deste breve diálogo sobre o presente e o passado, em que eles desempenham não só o papel de professores, mas também de orientadores – e o peso e a responsabilidade que isso traz. Falo de funcionários – e incluo aquela *doida* de determinado setor ou aquele *burocrata* infeliz de outro –, que são sempre capazes de atuar na área em que foram contratados. Claro que também há professores destemperados e burocratizados, mas quem se livra das paixões humanas?

## Espaços físicos

Não só por ser de uma área que estuda os espaços, a cenografia, como também por ter explorado bem a história do teatro, da cenografia e da indumentária, considero essencial analisar as áreas e prédios em que as atividades da USP, até chegar à pós-graduação e Artes Cênicas, aconteceram.

A USP foi fundada em 1934, e o Decreto n. 6.283 de 25 de janeiro daquele ano diz o seguinte:

O DOUTOR ARMANDO DE SALLES OLIVEIRA, Interventor Federal no Estado de São Paulo usando das atribuições que lhe confere o Decreto Federal n. 19.398, de 11 de novembro de 1930, e considerando que a organização e o desenvolvimento da cultura filosófica, científica, literária e artística constituem as bases em que se assentam a liberdade e a grandeza de um povo; considerando que, somente por seus institutos de investigação científica, de altos estudos, de cultura livre, desinteressada, pode uma nação moderna adquirir a consciência de si mesma, de seus recursos, de seus destinos; considerando que a formação das classes dirigentes, mormente em países de populações heterogêneas e costumes diversos, está condicionada à organização de um aparelho cultural e universitário, que ofereça oportunidade a todos e processe a seleção dos mais capazes; considerando que, em face do grau de cultura já atingido pelo Estado de São Paulo, com Escolas, Faculdades, Institutos, de formação profissional e de investigação científica, é necessário e oportuno elevar a um nível universitário a preparação do homem, do profissional e do cidadão, decreta:

### TÍTULO I

Da Universidade de São Paulo

Art. 1º – Fica criada, com sede nesta Capital, a Universidade de São Paulo.

Art. 2º – São fins da Universidade:

- a) promover, pela pesquisa, o progresso da ciência;
- b) transmitir pelo ensino, conhecimentos que enriqueçam ou desenvolvam o espírito, ou sejam úteis à vida;

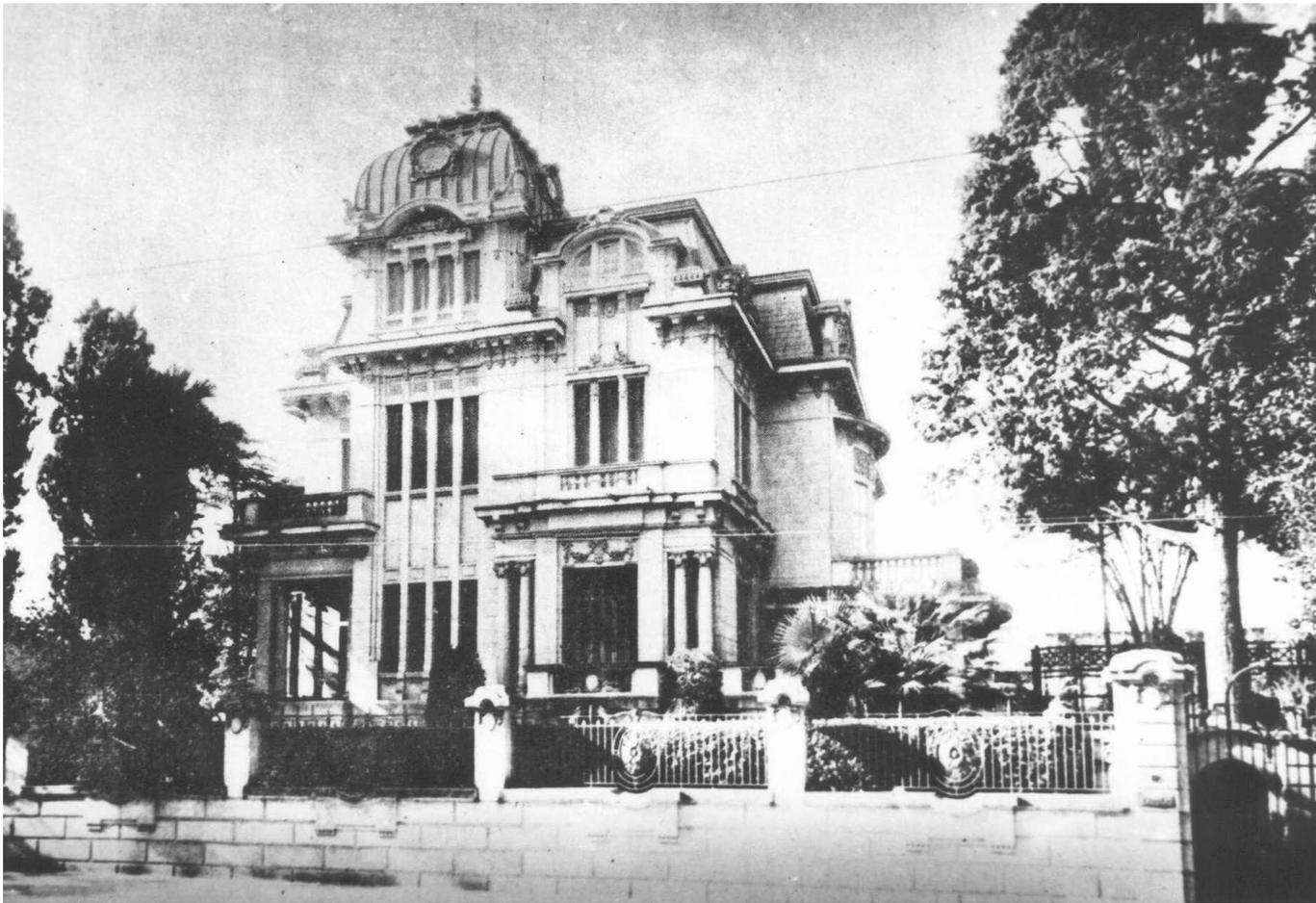
c) formar especialistas em todos os ramos de cultura, e técnicos e profissionais em todas as profissões de base científica ou artística;  
d) realizar a obra social de vulgarização das ciências, das letras e das artes, por meio de cursos sintéticos, conferências palestras, difusão pelo rádio filmes científicos e congêneres.

(Decreto nº6.283 de 25 de janeiro de 1934. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934>. Acesso em: 13 out. 2021)

As seguintes instituições já existiam e foram incorporadas à USP: Faculdade de Direito (existia desde 1827, ver Figura 1); Faculdade de Farmácia e Odontologia (1899); Escola Politécnica (1893, Figura 4); Escola Superior de Agricultura (1901); Faculdade de Medicina (1913); Instituto de Educação (1933); Escola de Medicina Veterinária (1934). O decreto de 1934 criava a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Figura 2) e o Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais só foi instalado em 1946 e a Escola de Belas Artes – que nunca foi efetivada (TAVARES, 2013, p. 73).



**Figura 1-** O prédio da Faculdade de Direito, na década de 1940.  
Fonte: Wikicommons.



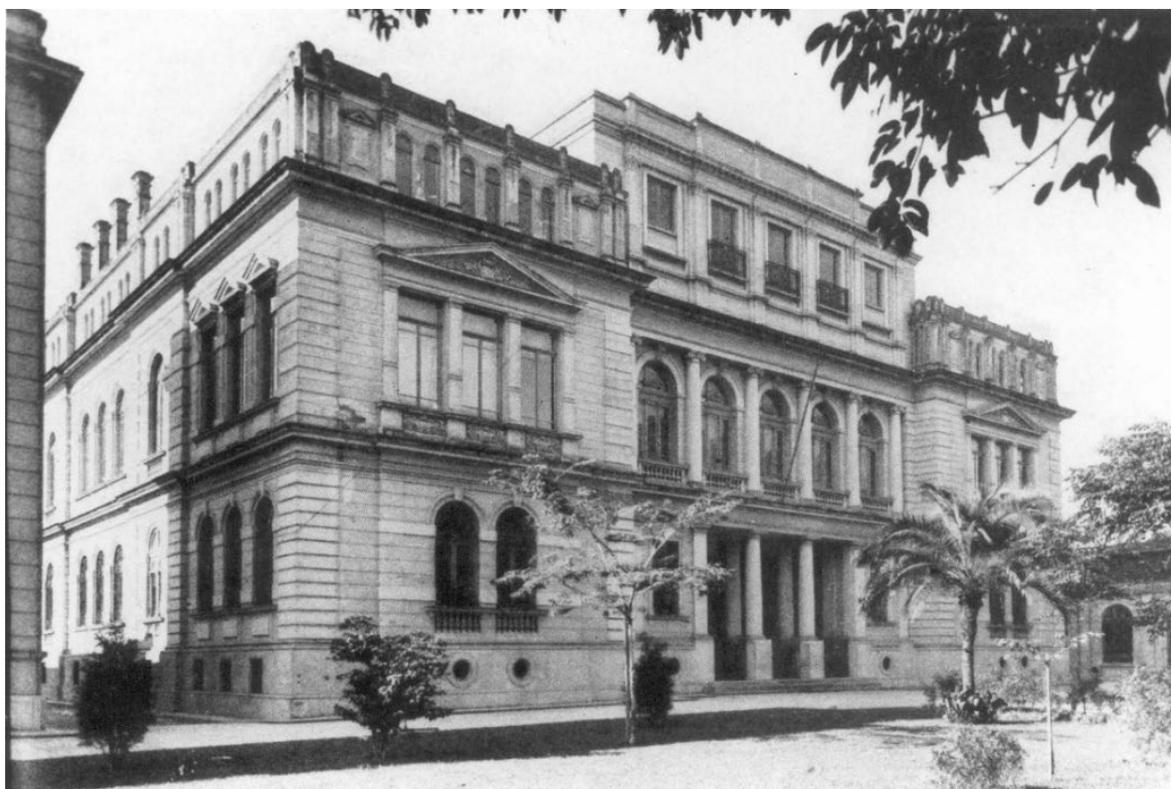
**Figura 2** - Palacete Jorge Street (1938), antiga sede dos cursos de Química (IQUSP) e História Natural. Foto: Acervo CAPH / FFLCH. Disponível em: USP Imagens.

O Palacete Jorge Street (Figura1) tinha se tornado um dos prédios mais bonitos da USP, na Alameda Gleite. Teve triste fim, no entanto. Otávio Frias Filho (da *Folha de S. Paulo*) – era sobrinho-neto de Jorge Street, que já tinha perdido a casa em 1929 por não pagamento de hipoteca para a Companhia de Seguros Sul América – comprou e mandou demolir a casa. A figura 3 mostra o casarão onde funcionou o curso de Física de FFLCH.

Nada se compara em beleza (e história, e memórias, e...) ao prédio da Vila Penteadado (Figura 5), onde começou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1948, quando se separou da Escola Politécnica.



**Figura 3** - Fachada do prédio (1938) do curso de Física (IFUSP), na Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Foto: Acervo CAPH / FFLCH. Disponível em: USP Imagens.



**Figura 4** - Vista do Edifício Paula Souza (194?) onde funcionava a Escola Politécnica (EPUSP), fundada em 1893. Foto: Acervo CAPH / FFLCH. Disponível em: USP Imagens.



**Figura 5** - Edifício Vila Penteados, onde se instalou a FAU USP. 1953.  
Fonte: Biblioteca IBGE.

## **Finalmente, um curso de Artes Cênicas!**

Em 1965, começava a surgir a Escola de Comunicações e Artes, ainda que com outro nome:

O então reitor Luiz Antonio da Gama e Silva nomeou uma comissão de dez pessoas para estudar e estruturar a criação de uma nova escola dentro da USP. O projeto desenvolvido por essa comissão foi aprovado pelo Conselho Universitário e, em junho de 1966, foi publicado o Decreto que estabelecia a criação da Escola de Comunicações Culturais (ECC). (Disponível em: <https://www.eca.usp.br/institucional/da-ecc-eca>. Acesso em: 13 out. 2021)

A então Escola de Comunicações Culturais tinha os cursos de jornalismo, rádio e televisão, arte dramática, cinema, biblioteconomia, documentação e relações públicas. Fez seu primeiro vestibular em 3, 4 e 5 de março de 1967 (TAVARES, 2015, p.98). Abílio Tavares conta sobre as mudanças na denominação do setor de teatro:

- Departamento de Arte Dramática—Período Alfredo Mesquita: 1967 a 1968
  - Departamento de Teatro – 1969
  - Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão – DTCTR: 1970 a 1986 e
  - Departamento de Artes Cênicas, a partir de 1986.
- Além disso, há também as várias mudanças nos nomes dos cursos e habilitações: Professorado em Arte Dramática, Bacharelado em Teatro, Habilitações em Direção Teatral, Interpretação, Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas etc. (idem, p.5)

Maria Helena Pires Martins, autora da tese *ECA: Retrato em Branco e Preto*, bastante citada por Abílio Tavares em sua tese, trata do Brasil em 1964 e do projeto autoritário da futura ECA:

Brasil pós 64. Uma ditadura militar de direita no poder. Um plano político, econômico, a ser viabilizado. Uma cultura nacionalista de esquerda a ser silenciada. Uma ordem imposta: um só povo, um só país, uma só nação. Momento mais do que oportuno para se criar uma instituição ligada ao governo do estado que por sua vez, por não ser mais preenchido pelo voto direto, estava atrelado ao governo federal e aos seus desígnios. Assim “os setores definidos das comunicações até o presente: jornalismo, rádio e tv, cinema, teatro, biblioteconomia, documentação e relações públicas” passam a ter um projeto organizador tutelado pela Universidade (...) Um projeto autoritário dentro de um sistema político autoritário, que continua a se voltar para a formação de uma elite dirigente / controladora / formadora do pensamento das massas, agora através dos meios de comunicação que por sua vez se encaixam dentro de um projeto de Brasil muito específico. (MARTINS apud TAVARES, 2015, p. 97)

É surpreendente como alguns ciclos se repetem: ler a dura crítica de Martins sobre 1966 nos faz pensar como é atual para o momento político que vivemos.

Quanto aos espaços físicos, não foram pensados:

No começo, a nova escola funcionou com parte de suas atividades, as aulas, no prédio da antiga reitoria e a secretaria no barracão B9, onde mais tarde funcionaria o curso de teatro. (Figuras 6 e 7) (idem, p.99)



**Figura 6** - Prédio da Reitoria da USP, que abrigou a ECA no final dos anos 60. Ao fundo, os barracões, onde localizava-se o pavilhão B-9. Fonte: [s.d] [s.l.]. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/institucional/da-ecc-eca>. Acesso em: 12 out. 2021.



**Figura 7**- Ao fundo, o prédio da Reitoria, na década de 1960, visto por trás, “quando foi criada a escola de comunicações culturais e seu curso de teatro. No centro e no alto da foto, prédio da reitoria visto por trás. Em 1967, ainda não existia o atual prédio central da escola de comunicações e artes, inaugurada em 1970” (TAVARES, 2015, p. 420) na faixa destacada em azul. À esquerda, com o telhado mais escuro, o pavilhão B9, onde se instalaram em 1970 o Departamento de Teatro e a Escola de Arte Dramática de São Paulo, que havia sido incorporada em 1970.

Um exemplar ainda existente do estilo – ou seja, não é o mesmo – do Bloco 9 (B9), onde aconteceram as aulas do Departamento de Artes Cênicas e da EAD é o da figura 8. O B9 original foi destruído há poucos anos, dando lugar ao prédio da AUCANI (Agência USP de Cooperação Nacional e Internacional).



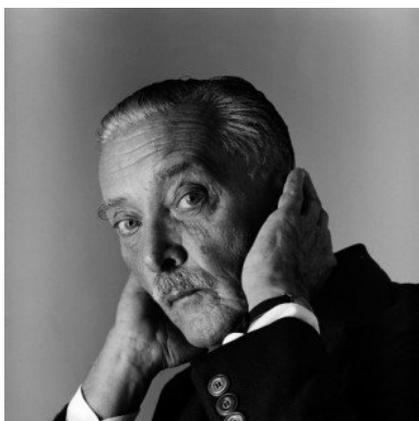
**Figura 8** - Um barracão ainda existente, nos moldes do que foi o B9.

## A primeira turma de graduação

Uma aluna da primeira turma de teatro foi Ingrid Dormien Koudela, que anos mais tarde seria minha orientadora de doutorado. Ela faz um breve relato do seu período na escola:

O ano em que inicio este ensaio é 1971. O Setor de Teatro pertencia então ao Departamento de Teatro, Cinema e Rádio e TV da ECA. Éramos herdeiros da tradição da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada pelo Doutor Alfredo Mesquita (Figura 9), que introduziu os estudos de Teatro na USP. Faziam parte do corpo docente Clovis Garcia (Figura 10), Miroel Silveira (Figura 11), Jacó Guinsburg (Figura 12), Sábado Magaldi (Figura 13), Fausto Fuser (Figura 14). Ilustres convidados vinham completar este quadro, como Flavio

Império, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Jorge Andrade e Maria José de Carvalho, que ministraram disciplinas semestrais e anuais no currículo da primeira turma da qual fiz parte, em 1967. Me formei como Bacharel em Teatro – Crítica e Teoria. Durante alguns anos escrevi crítica teatral na revista Palco + Plateia. Em 1972, sou licenciada como Professora de Arte Dramática pela ECA. (KOUDELA, 2020)



**Figura 9** - Alfredo Mesquita.



**Figura 10** - Clovis Garcia.

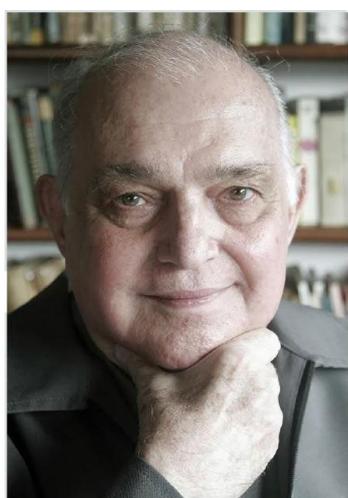
Fonte: Museu da TV.



**Figura 11**- Miroel Silveira.



**Figura 12**- Jacó Guinsburg, aos 87 anos. Fonte: Revista *Espaço Aberto* USP.



**Figura 13**- Sábato Magaldi.  
Fonte: Coleção pessoal de Edla van Steen.



**Figura 14** - Fausto Fuser.

Entre 1967 e 1968 o futuro Departamento de Artes Cênicas da USP, como conhecemos hoje, foi chamado de Departamento de Arte Dramática. Em 1969, passa a ser chamado Departamento de Teatro. Com a reestruturação da escola em 1970, recebe o nome de Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, como contou Ingrid Dormien Koudela em seu relato.

Na década de 1970 é construído o prédio central da ECA, como mostram as figuras 15 e 16. Em 1986 surge a denominação atual: Departamento de Artes Cênicas, que funcionava desde 1977 no que era chamado de Bloco C (veja prédio similar na Figura 16). Era um prédio de um andar, construído para outra finalidade que não aulas e havia nele salas destinadas às diversas aulas. Uma delas era a Sala Preta, inteiramente pintada de preto (teto, piso e paredes), onde muitos iniciaram sua vida no teatro. Virou até mesmo nome de revista: *Sala Preta* importante periódico que circulou entre 2001 e 2021.



**Figura 15** - Fachada atual do prédio da Escola de Comunicações e Artes.  
Foto: Marcos Santos/USP Imagens.



**Figura 16** - O prédio central da ECA e, ao fundo, o Bloco A, o prédio do Jornalismo. O Bloco C era uma construção muito parecida, e com a saída das Artes Cênicas para o novo prédio, foi totalmente reformado e hoje é o Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, o CTR.

## O novo prédio das Artes Cênicas e o Teatro Laboratório

Em novembro de 1994 o Departamento de Artes Cênicas foi transferido para o prédio em que se encontra hoje, na Rua da Reitoria (Figuras 17 e 18). Salas mais amplas, pés-direitos mais altos... Surgem novos espaços e novas formas de aproveitamento.

Em 1995, depois de uma longa espera, é inaugurado o Teatro Laboratório (Figura 19), com duas salas: Miroel Silveira (180 lugares) e Alfredo Mesquita (125 lugares).



**Figura 17-** A entrada do prédio de Artes Cênicas no campus Butantã. Fotos: Mariana Chama e Marcos Santos/USP Imagens.



**Figura 18 -** Vista interna do prédio do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA). Foto: Marcos Santos/USP Imagens.



**Figura 19** - Fachada do Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e da Escola de Arte Dramática (EAD). Foto: Marcos Santos/USP Imagens.

## Primórdios da pós-graduação

A USP, de forma geral, lida muito mal com sua memória. Não só a ECA, que é mais jovem, mas outras unidades que têm sua origem no século XIX, como a Medicina e a Engenharia.

Assim, recuperar exatamente a documentação ligada aos programas de pós-graduação é uma tarefa árdua, à qual Abílio Tavares se dedicou, mas ainda precisa de complementação documental. Por isso, apresento em linhas gerais o percurso do teatro nos programas de pós-graduação da ECA USP. Um lento processo.

Do catálogo de 2010 do programa de pós-graduação da ECA, cujo diretor era o Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza, consta que

na década de 1970, para atender às novas demandas dos cursos de graduação recém-criados e compor seu quadro- docente, bem como as exigências de titulação pela universidade, [a ECA] teve que recorrer a outras unidades da universidade para criar sua pós-graduação que teve seu início neste período. Assim, em 8 de janeiro de 1972 surge o mestrado na área de comunicações e em 3 de março de 1974, o mestrado em artes, ambos pioneiros no Brasil. (Catálogo PPGAC 2010)

A implantação dos doutorados dos 2 programas só viria em 1980,

marcando novamente o pioneirismo nas áreas de Comunicações e das Artes no Brasil e na América Latina. A Escola assim completou o ciclo para a formação acadêmica das áreas: graduação e pós-graduação *stricto sensu* mestrado e doutorado. (idem)

A origem do Programa de Artes Cênicas está em 1981, ainda que vinculado ao Programa de Artes, que reunia também as Artes Visuais e a Música:

O Departamento de Artes Cênicas oferece pós-graduação desde a década de 1970 ainda enquanto o setor de teatro integrado ao programa de pós-graduação que reunia diferentes áreas de conhecimento da ECA final foi o programa pioneiro no país, tendo titulado a grande maioria dos mestres e doutores que se formaram nas décadas de 1970, 1980 e início de 1990. (Catálogo PPGAC 2012)

Em 1998 houve a fundação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – a ABRACE – em Salvador, Bahia, e em 1999 aconteceu o I Congresso da ABRACE, na ECA-USP, que foi marco decisivo na orientação dos programas de pós-graduação do país como um todo. O tema central não poderia ser mais sugestivo: *Quem somos? O encontro*

possibilitou um panorama do que se estava produzindo e pesquisando em Artes Cênicas no Brasil. O eixo de trabalho neste congresso foi construir um mapa da pesquisa e da pós-graduação no país, conforme apresenta o site da ABRACE. (Disponível em: <http://portalabrace.org/4/index.php/abrace2/historico>. Acesso em: 16 out. 2021)

Um despertar, uma nova consciência quanto à atuação da pós-graduação, nesse período, fomentou a ideia de autonomia do programa de artes cênicas. A política institucional na área de pós-graduação estava sendo fortalecida no país e um

grupo de professores – Luiz Fernando Ramos (Artes Cênicas), Fernando Iazetta (Música), Gilberto dos Santos Prado (Artes Visuais), a partir de 2003 e sob a coordenação geral da professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes (que mantinha os contatos necessários com a Capes em Brasília) – trabalhou pela autonomia das três grandes áreas, o que viria a acontecer em 2006. A estrutura de pós-graduação deixou de estar vinculada aos departamentos de origem e se estabeleceu por meio de programas com áreas de conhecimento distintas e com perspectiva plural.

Foram estabelecidas duas áreas de concentração:

**Teoria e Prática do Teatro**, com duas linhas de pesquisa: *Texto e cena* e *História do Teatro*.

**Pedagogia do Teatro**, também com duas linhas de pesquisa: *Teatro e Educação* e *Formação do Artista Teatral*.

Estas linhas refletiam o que havia de mais potente naquele momento e as inquietações sobre a pesquisa em pós-graduação no país não paravam de crescer. Juntamente com a avaliação da Capes, mas não só por isso, os programas vão sendo obrigados a refletir sobre todos os seus segmentos e áreas de atuação. O Catálogo de Pós-Graduação de 2012, quando o PPGAC – ECA-USP era coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges, estabelece claramente quais são os objetivos centrais que moviam o PPGAC – ECA-USP:

a formação de docentes e pesquisadores de excelência; o estímulo ao aprimoramento contínuo de seus professores; o fomento à inovação no âmbito da produção intelectual – técnica artística e bibliográfica; o estabelecimento de um diálogo profícuo e permanente da universidade com a sociedade, sem perder de vista as frequentes alterações na vida social, que solicitam respostas artísticas e pedagógicas apropriadas aos novos enfrentamentos históricos; o intercâmbio solidário com as demais instituições de ensino e pesquisa do Brasil e do exterior; a ampla difusão do conhecimento produzido pelo programa, bem como o incentivo à circulação do saber produzido por programas coirmãos, sejam programas de pesquisa e pós-graduação brasileiros ou estrangeiros. (Catálogo PPGAC 2012)

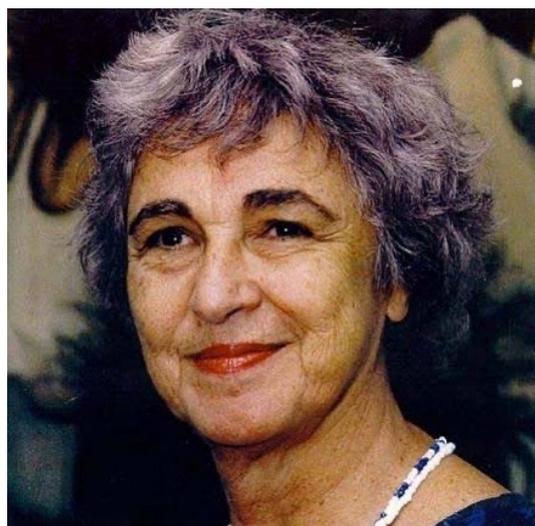
De maneira bastante clara, no Catálogo de 2012 também fica estabelecido o perfil do docente do PPGAC que

Pressupõe o acúmulo das competências acadêmicas, relacionado ao vigor artístico e ao interesse pela pedagogia do teatro. Não bastam a atualização bibliográfica e o vínculo com as principais linhas de pesquisa internacionais, mas também a sintonia com a cena teatral contemporânea e com as práticas artísticas que enseja, bem como as da relação entre teatro e educação. (idem)

Durante a primeira fase do Programa, a ênfase recaía sobre o professor-pesquisador e podemos citar alguns nomes que são referência nacional no campo da pesquisa em Artes Cênicas: Clovis Garcia, Décio de Almeida Prado (Figura 20), Elza Cunha de Vincenzo, Jacó Guinsburg, Renata Pallottini (Figura 21), Sábado Magaldi, entre tantos outros, que se orientavam, majoritariamente, pelo modelo de pesquisa realizado na FFLCH USP.



**Figura 20** - Décio de Almeida Prado.



**Figura 21** - Renata Pallottini.  
Fonte: Teatro do Osso.

Com o passar dos anos, fomos percebendo um descompasso entre a concepção do PPGAC em 2006 e o modo como atuamos hoje. Havia uma clara distância entre a pesquisa que acontecia em 2006 e nossas linhas de pesquisa, muito centradas no Teatro denominadas: “Texto e Cena”, “História do Teatro”, “Formação do Artista Teatral” e “Teatro e Educação”.

A forte presença da performance, como pensamento artístico e ideológico, irriga fortemente as pesquisas atuais, porém, não havia referência quanto a isso na formulação das linhas. De igual modo, pesquisas que envolviam a dança e o corpo. Nesse sentido, foi urgente repensar a proposta do nosso Programa, adequando-a ao nosso fazer moderno e, para tanto, fizemos uma revisão total do programa e das nossas linhas de pesquisa, a serem implementadas em 2022.

## O PPGAC ECA USP em 2021

A missão do PPGAC ECA USP é:

“Em consonância com seu pioneirismo, a missão do PPGAC é criar, disseminar e contribuir para o avanço do conhecimento em Artes Cênicas no Brasil. O PPGAC deve produzir pesquisas de excelência, por meio do trabalho de seus docentes, discentes, egressos ou pela interação dos grupos mencionados com pesquisadores de instituições de renome nacional e internacional”.

A visão do nosso programa, que é onde nos vemos no futuro, o que desejamos nos tornar, é: “Ser reconhecido como um dos mais avançados programas de pós-graduação em Artes Cênicas da América Latina”.

Nossos valores:

“Aprendizagem e formação ética, consciente, dos alunos; transdisciplinaridade na pesquisa; garantia da identidade plural e diversidade de pesquisa; criatividade, inovação e invenção; responsabilidade no uso dos bens e dos recursos públicos; respeito e promoção dos direitos humanos; garantia da autonomia docente; preservação da memória, da liberdade de expressão e da criação artística”.

Nossos objetivos foram redefinidos, mas ainda mantêm boa parte do que estava estabelecido já em 2012:

- Formação de docentes e pesquisadores de excelência, numa perspectiva contemporânea, não desvinculada do processo histórico; professores-pesquisadores dedicados ao avanço do conhecimento e ao enfrentamento das demandas oriundas do âmbito acadêmico e da sociedade de modo consistente e inovador;
- Estímulo ao aprimoramento contínuo dos professores do Programa;
- Fomento à inovação no âmbito da produção intelectual, técnica, artística e bibliográfica;
- Estabelecimento de um diálogo profícuo e permanente da universidade com a sociedade, com foco: nas frequentes alterações na vida social, que solicitam respostas artísticas e pedagógicas apropriadas aos novos enfrentamentos históricos; no intercâmbio solidário com as demais instituições de ensino e pesquisa do Brasil e do exterior; na ampla difusão do conhecimento produzido pelo Programa e no incentivo à circulação do saber produzido por Programas coirmãos, sejam instituições de pesquisa e de pós-graduação brasileiras ou estrangeiras.

Na atualidade, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP é oferecido em nível de mestrado e de doutorado em todas as suas áreas de concentração e linhas de pesquisa. Os diplomas são expedidos como Mestre ou Doutor em Artes Cênicas e em seguida a área de concentração e linha de pesquisa específica do titulado.

O Programa se organiza através de linhas de pesquisa nas quais o professor orientador, e por consequência o aluno orientando, enquadram suas pesquisas. O aluno pesquisador tem liberdade de escolher, com a avaliação de seu orientador, as disciplinas que deseja cursar, não havendo disciplinas obrigatórias. Além das já oferecidas pelo Programa, nas diferentes linhas de pesquisa, o aluno conta ainda com a possibilidade de cursar disciplinas em qualquer programa de pós-graduação da Universidade de São Paulo, desde que a temática seja adequada ao seu projeto de pesquisa. São 269 programas de pós-graduação, abrindo uma gama bastante ampla

de opções para os alunos pesquisadores. Ainda, por projeto de cooperação, os alunos podem buscar disciplinas na UNESP e na UNICAMP. Se desejarem, podem buscar em escolas particulares e pedirem o reconhecimento da disciplina que cursaram.

O PPGAC atualmente é dirigido por uma Comissão de Pós-Graduação - CCP, que tem como membros titulares três orientadores plenos credenciados no Programa, sendo um destes o Coordenador e um o suplente do Coordenador, e um representante discente, tendo cada membro titular seu suplente.

O corpo docente é composto de 24 professores. A cada ano, ingressam no Programa em torno de 50 estudantes, e disponibilizamos para os alunos 18 bolsas de doutorado e 13 bolsas de mestrado.

Graças à eficiência e ao nível de qualificação crescente, o PPGAC mantém a nota 6 (seis), qualificado como Programa com Nível de Excelência na última avaliação realizada pela CAPES (2013), tornando-se Proex em 2015, obtendo a mesma nota na avaliação seguinte, em 2017.

No âmbito da Universidade, exercemos a parceria com o Departamento de Artes Cênicas, no intuito de elaborarmos ações em conjunto, o que faz com que a profícua relação entre graduação e pós-graduação seja um dos diferenciais do PPGAC. No plano quinquenal de 2019-2023, uma das metas fundamentais do Departamento será “aprimorar a conexão entre o Programa e o curso de Graduação, aumentando a porosidade dos Laboratórios e Grupos de Pesquisa dos docentes credenciados aos processos pedagógicos e criativos dos alunos de graduação, traduzindo esse incremento num acréscimo significativo das Iniciações Científicas”. Com a implantação no Departamento de um novo currículo, em 2017, a possibilidade de empreender ações conjuntas tornou-se mais efetiva. Tais ações vão ao encontro do processo de reformulação das linhas de pesquisa do nosso Programa, processo esse que discutimos ao longo de 2020 e já estamos implementando em 2021 para começar em 2022.

Podemos observar no plano quinquenal, a relação orgânica estabelecida entre ambos: no “curso de graduação do CAC em seu novo formato, (...) [há] uma colaboração estreita entre os dois planos de formação, já que as pesquisas dos docentes do Departamento credenciados no Programa, irrigam em vários níveis o

processo formativo na graduação”. No momento, todos os professores efetivos do CAC trabalham no regime RDIDP e estão credenciados no PPGAC.

## **As novas linhas de pesquisa do PPGAC ECA USP para 2022**

A reformulação do Programa expande o termo Teatro e propõe uma única área de concentração, Artes Cênicas, que abriga cinco linhas de pesquisa. Segue a descrição de cada uma delas:

### **História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil**

O objetivo é desenvolver pesquisas históricas e teóricas focadas exclusivamente no Brasil e abrangendo um arco temporal desde os tempos pré-históricos do país até a contemporaneidade. Mais do que pesquisas sobre história do teatro brasileiro, o que se busca aqui é incrementar a história e a teoria da teatralidade no Brasil. Os esforços investigativos buscam tanto o resgate histórico por meio de documentos, como a especulação teórica sobre cenas virtuais de manifestações cênico-performativas no país e sobre os contextos sociais e econômicos em que ocorreram. Evidentemente que, com essa abrangência, as disciplinas mobilizadas nas pesquisas transcendem a historiografia e incluem a etnografia, a sociologia, a antropologia e a musicologia, esta última pioneira no exame das formas originárias e populares de teatralidade no território brasileiro. A pesquisa histórica e teórica aqui implica, pois, em contextualizações amplas e questões metodológicas complexas.

### **Práticas, Processos e Meios nas Artes Cênicas**

O objetivo é desenvolver pesquisas sobre as práticas de criação cênica, focadas tanto nos processos antecedentes e constitutivos de espetáculos como nos meios específicos neles utilizados – dramaturgia, iluminação, cenário, figurino, música, atuação, encenação e técnicas audiovisuais. O escopo das pesquisas engloba também os processos e meios de registro, cartografia e reflexão crítica

gerados em cada criação examinada, assim como as perspectivas históricas a que remetem quanto aos gêneros e espécies de teatralidade nela implicados, incluindo-se as cinemáticas. De fato, as pesquisas aqui abrigadas incluem as práticas, os processos e meios reconhecíveis em todos os tempos e lugares, sempre com a preocupação de especificar-se os aspectos particulares examinados, bem como suas características singulares, buscando tanto conhecimentos práticos sobre as técnicas envolvidas como a apreensão teórica e estético-crítica sobre o contexto histórico em que transcorreram.

### **Teatralidades e Performatividades: Criação, Pensamento e Percursos**

O objetivo é desenvolver pesquisas teóricas e práticas sobre encenações e performances, integrando de maneira não hierárquica pensamento, modos de criação e técnicas. Abre-se à cena expandida e às práticas performativas, desde o palco até o espaço urbano, considerando ações e intervenções poéticas, políticas e culturais. Levando em conta o passado e as permanências coloniais, formas persistentes e renovadas de expressão indígena e afrodiaspórica, práticas dissidentes de corpos e territorialidades indisciplinadas. Opera experiências caracterizadas pela hibridização e experimentação de linguagens artísticas e tem como eixo a perspectiva relacional, de intersecção e diálogo entre distintas materialidades, visualidades, conceitos e procedimentos, de modo a garantir o trânsito contínuo entre suportes e meios e entre tecnologias e dispositivos.

### **Corporeidades, memórias e representações cênicas contemporâneas:**

O objetivo é focar a corporeidade como vetor dominante e compreender múltiplas relações nos planos ecológico, cultural, social e político. O corpo como eixo organizador envolve artes performativas contemporâneas, como dança, teatro, performance, música, circo, artes visuais, áudio visual e tecnologias digitais na intenção de estreitar relações transdisciplinares e transnacionais, intersectando territórios, campos artísticos, teoria e prática, arte e vida. Na perspectiva das poéticas corpóreo-vocais, vistas sobretudo pelos estudos anticoloniais, abarca práticas artísticas das representações cotidianas

e escritas corporais que constituem narrativas da subjetividade. As pesquisas, ao operar nesse limiar, examinam e desestabilizam as noções moderna e contemporânea de corpo.

### **Artes Cênicas e Educação:**

O objetivo é investigar as relações entre as artes cênicas e os processos educacionais, quer no âmbito da educação formal, quer na esfera da educação não formal. No primeiro caso dizem respeito a diferentes princípios, concepções e práticas que fundamentam processos de aprendizagem das artes da cena no âmbito da instituição escolar, em todos os níveis de ensino. No segundo caso miram para as Artes Cênicas no âmbito de políticas de ação cultural e de ação artística, como as experiências estéticas propostas por grupos e coletivos artísticos e por setores como ONGs, movimentos sociais, centros culturais, associações, prisões, albergues, entre outros. Neste vasto leque de situações que suscitam a reflexão sobre o papel das artes da cena na formação de sujeitos contemporâneos, contemplam-se também pesquisas sobre a aprendizagem da leitura de cena e sobre a mediação artística entre a obra e o espectador de diferentes faixas etárias.

## **Considerações finais**

**Se a origem espúria, em tempos de ditadura, apesar da orientação democrática de seus primeiros dirigentes, prejudicou a imagem inicial da antiga Escola de Comunicações Culturais, hoje Escola de Comunicações e Artes, é certo que ela se acha integrada agora no melhor espírito universitário.**

**No campo específico das artes cênicas, não será tolo ufanismo reconhecer que a ECA, por ter incorporado também a Escola de Arte Dramática de São Paulo como instituto anexo, tornou-se o maior celeiro de valores artísticos e o centro irradiador de cultura teatral para o país. E sua ação se estende da área do desempenho à da montagem, da crítica e da dramaturgia ao teatro aplicado à educação, numa abrangência que procura cobrir os mais variados domínios.**

**Basta um exame dos títulos (*a saber: publicações de livros e artigos em artes cênicas*) para se ver que a pós-graduação em Artes Cênicas da ECA tem proporcionado verdadeiro mapeamento da atividade teatral no Brasil, além de aspectos fundamentais da História do Teatro no mundo e de questões teóricas relevantes, incluindo a pedagógica.**

**A leitura desses dados permite até conjecturar que o ensino do teatro, na ECA, está próximo da perfeição. Longe disso, todos têm consciência de seus problemas, a começar pela falta de uma verdadeira sala de espetáculos, instrumento obrigatório em qualquer escola que se preze. Locais improvisados servem de arremedo ao que deveriam ser condições técnicas satisfatórias, para o pleno aprendizado. Não se compreende que administrações sucessivas tenham empacado, até o momento, nessa exigência básica.**

**As outras deficiências dizem respeito à própria estrutura universitária, cada vez mais burocratizada e que não conseguiu resolver a incompatibilidade entre o ensino e a pesquisa e a pesada carga de reuniões, relatórios e papéis inúteis. Continuando a desagradável pressão que existe sobre o professor, não demorará muito para que ele emende a presença em colegiados e fique sem tempo para dar aulas, quanto mais para fazer pesquisas. E os baixos salários desestimulam a dedicação exclusiva.**

**Somadas as várias circunstâncias negativas, é quase um milagre que seja tão expressiva a produção da ECA no terreno das artes cênicas, da mesma forma que é milagrosa a sobrevivência da maioria dos assalariados no Brasil.**

O texto destacado em azul e negrito, que finaliza e retrata tão bem o conteúdo tratado nas linhas que o antecedem, faz parte de um texto escrito por Sábato Magaldi, em 1994, portanto há 27 anos, *Origens e atuais linhas de pesquisa – Artes Cênicas*, na revista *Estudos Avançados da USP*, v. 8, n. 22.

Muitos problemas citados por ele foram resolvidos; outros, perseveraram, mas o desempenho e o destaque do PPGAC USP continuam valendo. Fica o nosso desejo que em 2048 possa se dizer o mesmo.

## Referências bibliográficas

KOUDELA, I. D. Maria Alice Vergueiro: a acadêmica: Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 229-244, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p229-244. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171538>. Acesso em: 16 out. 2021.

MAGALDI, Sábado. Origens e atuais linhas de pesquisa – Artes Cênicas. **Estudos Avançados da USP**, v.8, n.22, p.499-502. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000300073>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FqyRYrLGqG3GbrkrpjKVwrq/?lang=pt#>. Acesso em: 27 out 2021.

MARTINS, Maria Helena Pires. **ECA**: retrato em branco e preto (cinema e música). São Paulo, 1987. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

TAVARES, Abílio. **Uma escola em construção**: primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967-1970. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

## Fonte das imagens dos professores

**Figura 9** - Disponível em: <https://aplusobrasil.com.br/ate-o-dia-9-inscricoes-abertas-para-a-escola-de-arte-dramatica/>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 10** - Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/clovis-garcia/>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 11** - Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349659/miroel-silveira>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 12** - Disponível em: <https://www.usp.br/espacoaberto/?p=3020>. Acesso em: 13 out 2021

**Figura 13** - Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/JLFWtJ7Mc7q5rgqJqb65SBn/?lang=pt#>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 14** - Disponível em: <https://meucinediario.wordpress.com/2014/07/20/o-cinema-errante-de-fausto-fuser/>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 20** - Disponível em: <http://issocompensa.com/teatro/decio-de-almeida-prado>. Acesso em: 13 out. 2021.

**Figura 21** - Disponível em: <https://www.facebook.com/teatrodoosso/>. Acesso em: 13 out. 2021.



**Fausto Viana** é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros O figurino teatral e as renovações do século XX; O traje de cena como documento; Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil e um dos organizadores dos livros Diário dos pesquisadores: traje de cena; Traje de cena, traje de folgado; Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX; Roland Barthes e o traje de cena, dentre outros. E-mail: faustoviana@usp.br

**COORDENADORES E VICE-COORDENADORES DO PPGAC ECA**  
**USP ENTRE 2006 e 2021**

<b>Fausto Roberto Poço Viana</b> Sayonara Sousa Pereira	<b>Coordenador</b> Vice-coordenadora	<b>A partir de 12/11/2020</b> A partir de 12/11/2020
<b>Felisberto Sabino da Costa</b> Sayonara Sousa Pereira	<b>Coordenador</b> Vice-coordenadora	<b>12/11/2018 - 11/11/2020</b> 12/11/2018 - 11/11/2020
<b>Felisberto Sabino da Costa</b> Sayonara Sousa Pereira	<b>Coordenador</b> Vice-coordenadora	<b>02/04/2018 - 11/11/2018</b> 12/12/2017 - 11/11/2018
<b>Elisabeth Silva Lopes</b> Marcos Aurélio Bulhões Martins	<b>Coordenadora</b> Vice-coordenador	<b>12/11/2016 - 01/04/2018</b> 23/02/2016 - 11/12/2017
<b>Elisabeth Silva Lopes</b> Sayonara Sousa Pereira	<b>Coordenadora</b> Vice-coordenadora	<b>12/11/2014 - 11/11/2016</b> 12/11/2014 - 22/02/2016
<b>Elisabeth Silva Lopes</b> Sayonara Sousa Pereira Marcos Aurélio Bulhões Martins	<b>Coordenadora</b> Vice-coordenadora Vice-coordenador	<b>03/12/2013 - 11/11/2014</b> 03/12/2013 - 11/11/2014 11/12/2012 - 02/12/2013
<b>Flávio Augusto Desgranges de Carvalho</b> Marcos Aurélio Bulhões Martins	<b>Coordenador</b> Vice-coordenador	<b>11/11/2012 - 02/12/2013</b> 11/11/2010 - 10/11/2012
<b>Luiz Fernando Ramos</b> Flávio Augusto Desgranges de Carvalho	<b>Coordenador</b> Vice-coordenador	<b>2006 - 2010</b> 2006 -2010



**FLÁVIO DE CARVALHO:  
ANTROPÓFAGO PERFORMÁTICO**

*Elizabeth R. Azevedo*

Tem sido comum dizer que na história da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, o teatro esteve ausente. E, conseqüência inevitável, o teatro teria estado fora do Modernismo, tanto na sua fase inicial, dos anos 20, quanto na década seguinte. A marca da modernidade só teria sido registrada nos palcos brasileiros com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, no fim de 1943<sup>1</sup>. Em geral, pouco se fala das tentativas de transformação do texto e da cena de figuras como Álvaro Moreyra ou Renato Viana. Ganha destaque apenas a trilogia de Oswald de Andrade, com as peças: *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O rei da vela*, escritas entre 1934 e 1937, mas encenadas apenas décadas depois.

Este trabalho enfoca a produção teatral de um dos artistas mais polêmicos, e talvez o mais radical, membro do grupo modernista antropofágico, que atuou, sobretudo, na década de 1930 e que tem sido considerado um precursor da performance no Brasil. Na verdade, no Brasil, Flávio de Carvalho foi uma ponte entre as experiências performáticas das vanguardas do século XX (sobretudo futurista/surrealista e da Bauhaus) e a retomada desse gênero artístico na década de 50, a partir dos Estados Unidos, pela atuação do grupo Black Mountain. Tomando em consideração esse aspecto de sua obra e deixando de lado sua produção arquitetônica, pictórica e escultórica, consideraremos aqui: a *Experiência nº2*, realizada em 1931, a encenação do *Bailado do Deus morto*, de 1933 e a *Experiência nº3 – New Look*, de 1956.

De início, deve-se registrar a ausência de Flávio na Semana Modernista. Sua volta ao Brasil, depois de anos passados na Europa, só se deu em 1923. Até então, este inquieto experimentador tinha percorrido um caminho relativamente tranquilo de sua biografia, característica dos filhos da elite brasileira. Natural de Amparo da Barra Mansa, estado do Rio de Janeiro, nasceu em 10 de agosto de 1899 e transferiu-se com a família para São Paulo no ano seguinte. Aos doze anos, foi matriculado no internato do Lycée Janson de Sailly, em Paris, onde colecionava prêmios de desenho em concursos realizados entre

---

<sup>1</sup> Nos estudos mais conhecidos de história do teatro brasileiro há poucas referências a autores e encenadores que tentaram experiências modernizadoras antes desse período. Os mais referidos são Oswald (só dramaturgia), Álvaro Moreira e Renato Vianna (este bem menos).

os alunos. Permaneceu na França até 1914, quando durante uma viagem à Inglaterra ficou retido em função da eclosão da Primeira Grande Guerra. Inscreveu-se, então, no Clapham College, em Londres, e depois no Stonuhurst College, instituição dirigida por jesuítas onde estudou filosofia, sem, no entanto, abandonar os desenhos, executando aquelas que são consideradas suas primeiras obras (figuras de soldados que embarcavam para o *front*). É bem conhecida a tradição que liga os jesuítas ao teatro e foi aí que Flávio parece ter tido sua primeira experiência com o palco.

Em 1918, entrou para a Faculdade de Engenharia da Universidade de Durham e, ao mesmo tempo, na King Edward School of Fine Arts, muito embora nunca tenha chegado a se formar nesse curso. Nos anos em que se dedicou ao aprendizado da engenharia (e arquitetura, lembrando que nessa época as duas áreas estavam unidas, formando engenheiros-arquitetos), interessou-se sobremaneira pela arquitetura moderna desenvolvida pela Bauhaus. Bauhaus esta que também ficou conhecida por suas experimentações no campo teatral. Sabe-se também que por essa época Flávio tornou-se admirador de Freud, Malinowski e Nietzsche e mergulhou na leitura de lendas primitivas como *Gilgamesch* (indu), *A mulher Wagadu* e *A comida de 2 mulheres* (da tradição africana). Todos esses elementos estarão presentes mais tarde condensados em seus trabalhos e, especialmente, no seu *Bailado*.

Foi com essa bagagem, tendo vivido na Europa no período de grande agitação das vanguardas artísticas, que desembarcou no Brasil em 1923 o arquiteto Flávio Rezende de Carvalho. Por seu espírito inquieto e curiosidade sempre à flor da pele, acabou aproximando-se de outros artistas de mesma índole. Freqüentando os salões de D. Olívia Guedes Penteado, conheceu o grupo modernista. Passando a colaborar como ilustrador no *Diário da Noite*, tornou-se amigo de Di Cavalcanti. São desse período as críticas e os desenhos sobre os bailados de Loie Fuller, Josephine Baker, Miss Hughs e Chinita Ullman, nos quais procurava com uma linha sinuosa e fluída captar os movimentos hipnotizadores dessas dançarinas. O balé, a dança, receberá ao longo do tempo

contribuições importantes de Flávio<sup>2</sup>. A dança, a expressividade e a importância do corpo estarão sempre presentes na obra do artista. Não à toa sua peça para o teatro, escrita poucos anos mais tarde, se chamará *Bailado* e será uma combinação entre dança e teatro.

Nesses primeiros tempos de sua vida em São Paulo, Flávio trabalhou como engenheiro calculista e chamou a atenção do público por suas propostas arquitetônicas inovadoras, e para o gosto de local, atrevidas e desconcertantes. Participou de uma série de concursos, mais com o intuito de colocar em discussão as novas idéias sobre arquitetura do que realmente esperando vencer os certames, sendo sempre rejeitado, e até mesmo, hostilizado<sup>3</sup>. Em 1927, para compensar a “decepção” de ter tido seu projeto desclassificado, recebeu das mãos do idealizador do grupo do *Teatro de Brinquedo*, Álvaro Moreyra, o 1º (e único) Prêmio Álvaro Moreyra. Além disso, teria tomado parte no espetáculo, *Adão, Eva e outros membros da família*, apresentado naqueles dias em São Paulo pelo grupo carioca.

Com o tempo, Flávio firmou-se como um dos principais arquitetos modernista brasileiros, ao lado de Gregory Warchavichk. Conseguiu realizar obras importantes como o conjunto de casas da Vila América (nos Jardins, em São Paulo), mas sempre causando polêmica e despertando a ira até mesmo dos feirantes locais, que chegaram a jogar ovos e frutas nas residências em construção. Isso sem falar da

---

<sup>2</sup> Para a cena, Flávio realizou, além do *Bailado*:

*O Homem desmontável* (peça) – 1934

Decoração para o CAM no circo de Piolim - 1934

Decoração do baile oficial de carnaval de SP – 1936

Cenários luminosos para o Grupo Experimental de Balé, de Nonê de Andrade, no TMSP – 1950

Decoração para carnaval no Teatro Municipal de São Paulo– 1952

Decoração para o balé de Yanka Rudska, no Museu de Arte de SP. – 1952

Decoração de carnaval do IAB - 1953

Figurinos e cenários para o balé *A Cangaceira* noIV Centenário – 1954

Projetos para a Universidade de Música e Artes Cênicas (Teatro Estádio) – 1955

Cenário, vestuário e maquiagem para balé de Yanka, Lia de Carvalho de Anita Landerset – Cultura Artística – 1956

Cenários para a peça *Calígula*, com o grupo Strapontin, direção de Jean-Luc Descaves, no Teatro das Bandeiras - 1959

Cenário e figurinos para o balé *Tempo*, do grupo Mobile, teatro Ruth Escobar - 1965

Projeto arquitetônico para Teatro Municipal de Campinas - 1967

Projeto pequeno teatro de bolso para a capela da fazenda Empyreo, de Yolanda Penteado, em Leme – 1971.

<sup>3</sup> Seu projeto “Eficácia” para a construção do Palácio do Governo de São Paulo, em 1927, é considerado a primeira manifestação (projetada) da arquitetura modernista no Brasil.

rebelião entre os pedreiros que teve de ser controlada com muita paciência e explicações sobre a segurança da estrutura dos imóveis.

Tudo o que Flávio fazia gerava polêmica. E era isso que ele queria. Queria tirar São Paulo e os paulistanos da pasmaceira, do século XIX, das idéias engessadas. Ele foi o grande agitador cultural (para usar um termo contemporâneo) dos anos 30 na cidade.

Se ausente da Semana de 22, Flávio acompanhou de perto criação do Movimento Antropofágico, em 1928, ao lado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagu (Patrícia Galvão) e Raul Bopp, e continuou sendo um antropófago, mesmo quando a antropofagia tinha desaparecido. Oswald chamou-o de *antropófago ideal*. Dizia dele: *Flávio de Carvalho é uma das grandes forças do Movimento Antropofágico brasileiro. Coloco-o ao lado de Pagu, como temperamento e como criador, pois é, de todos nós, quem mais tem trabalho*<sup>4</sup>. Temperamento antropofágico, deveras. Sua vida foi uma contínua manifestação performática antropofágica. Apesar do “civilizado” chá que não faltava em seus encontros sociais, fossem no *Mappin Stores*, fossem na casa do sítio em Capuava, as atitudes de Flávio eram sempre desconcertantes.

Para a *Revista Antropofágica* preparou um texto, até hoje inédito (!): *Brasil/Freud*, no qual registrava pela primeira vez uma de suas maiores preocupações: a incursão pelo inconsciente, do indivíduo e/ou da massa, a partir da teoria freudiana, sobretudo a partir do texto *Totem e Tabu*.

Ao lado da psicanálise, interessou-se especialmente pela estética surrealista, muito embora tenha também se aproximado do expressionismo, do futurismo e de outras vanguardas. Dizia:

O Impressionismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Surrealismo e o Dadaísmo possuem outras dimensões além das visuais, e todas elas são dimensões psicológicas e que representam uma grande movimentação do continuum análise-síntese-antítese. (...) Caminhamos para um novo poema plástico, no qual está misturada, como fator preponderante, a grande insurreição das massas, que

---

<sup>4</sup> A cidade do homem nu – algumas palavras de Oswald de Andrade. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1930. Apud TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: comedor de emoções. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994.

procuram uma nova moral, capaz de satisfazer as exigências do século<sup>5</sup>.

Quando de sua viagem à Europa (1934), Flávio procurou entrar em contato com os surrealistas, entrevistando vários deles como Picabia, Breton, Tzara, Dali, além de Picasso. Nos anos 40, afastou-se temporariamente do cenário artístico para cuidar de problemas pessoais envolvendo seus negócios comerciais e industriais<sup>6</sup>. Na década seguinte, retomou com maior regularidade as atividades criativas, sobretudo como pintor, criando ainda certa polêmica com suas atitudes, mas já vivendo num mundo que não se escandalizava tanto com posturas heterodoxas e até se divertia com elas. Estávamos para ingressar no tempo da contracultura, na qual Flávio encontraria seus herdeiros<sup>7</sup>.

Mas é à sua formação cartesiana como engenheiro e homem de ciência que devemos a junção tão interessante entre experiências e experimentações<sup>8</sup>. Flávio não se contentava em apenas realizar suas obras. Interessava-o, sobretudo, a reflexão sobre elas, a compreensão do efeito que causavam no público e o porquê. Ao longo de sua vida pronunciou uma série de palestras e redigiu estudos que procuravam desvendar os aspectos primitivos do ser, o confronto do homem natural com o homem civilizado e as conseqüentes sequelas psicológicas que o marcavam. Em sua argumentação tem lugar importante o efeito devastador da cultura cristã. Insurgiu-se contra ela, ou melhor, tentou revelá-la, compreendê-la e explicá-la, para assim poder superá-la. É desse desejo que nascem suas “experiências”, verdadeiras performances, que realmente fazem dele o precursor dessa forma de arte no Brasil. Infelizmente,

---

<sup>5</sup> Diário da Noite, São Paulo, 23/02/1934.

<sup>6</sup> Flávio envolveu-se em inúmeros, e sempre mal sucedidos, negócios. Foi proprietário de uma fábrica de persianas de alumínio, cuja patente registrou, criou animais, abriu fábricas de laticínio, de tijolos, de cerâmica etc. Muito ao contrário de seu pai, que lhe deixou considerável fortuna, sempre perdeu dinheiro nesses empreendimentos.

<sup>7</sup> Em 1966, por exemplo, recebeu em Capuava o grupo de teatro Living Theatre.

<sup>8</sup> Segundo Jorge de Sena, experiência e experimentações são coisas que partem de princípios distintos: experiência é o conhecimento empírico, adquirido individualmente, enquanto experimentação é o processo metódico para observação de resultados. Contudo, em Flávio as duas se encontravam. Ver em LEITE, R. M. *Flávio de Carvalho: entre a experiência e a experimentação*. São Paulo: Tese (Doutorado) apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP, 1994.

muitos de seus trabalhos permanecem até hoje inéditos, inclusive uma segunda peça teatral, chamada *O homem desmontável*<sup>9</sup>.

Apesar de extremamente fugazes (dois dias de apresentações do *Teatro da Experiência*) ou erráticas – *Experiência nº2* em 1931 e *Experiência nº 3* em 1956, as iniciativas de Flávio de Carvalho foram certamente das mais radicais dentre as atividades teatrais e artísticas dos modernistas. Por isso, foi considerado um precursor, um performer que ligou sua atuação às práticas das *seratas* futuristas e do teatro surrealista. Como seus congêneres europeus, suas experiências acabavam sempre em escândalo, tumulto e com a presença da polícia. Mesmo uma simples conferência num congresso de arquitetura, onde se apresentou como *delegado antropófago*<sup>10</sup> e defendeu teses provocativas (fim das escolas de arquitetura, derrubada do Cristo Redentor, criação da Cidade do Homem Nu), criou uma intensa comoção e a convocação das forças da ordem.

Sua primeira performance a ter destaque público foi a chamada *Experiência nº2*. Parece começar aí a provocação. Nº2? Por quê? Qual teria sido então a nº1? Flávio nunca explicou isso. Às vezes, dizia que a primeira tinha sido a farsa de um afogamento para ver a reação dos circundantes. Noutras ocasiões, afirmava que tinha sido algo meramente pessoal e sem importância. Explicava também, provocador, que nunca havia existido uma *Experiência nº1*, que tinha começado logo pela segunda. Amigos, conhecidos e, mais tarde estudiosos de sua obra, empenharam-se em resolver o mistério como se se tratasse da busca do Santo Graal. Dentre versões mais conhecidas está a de que a primeira experiência não teria se dado com o próprio Flávio, mas com seus amigos Oswald de Andrade e Patrícia Galvão que, tendo publicado críticas sobre a vestuta Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quase foram linchados pelos alunos e tiveram seu jornal empastelado. Há também uma hipótese mais erudita que afirma que a primeira

---

<sup>9</sup> Peça inédita. Segundo Rui Moreira Leite, op. cit., p.64-5: era um esboço cujo desenvolvimento traça em poucas linhas e não chega a concluir. (...) Um homem que é demasiado forte e possante intelectualmente e fisicamente para uso de uma só mulher. Uma mulher inteligente descobre que ele foi feito para o uso de muitas mulheres. Que seu intelecto e sua tendência altruística o permitem de inventar um meio de se tornar desmontável. Cada mulher recebe um pedaço de seu corpo imenso para praticar a magia do amor, esta magia do amor é o culto do homem superior. A mulher voluptuosa, a salvadora do mundo, descobriu o homem superior. (...).

<sup>10</sup> Congresso Pan-americano de Arquitetura, Belo Horizonte, 1930.

experiência, se dera no século XVIII, quando o nobre francês Jean de la Barre foi condenado, torturado, decapitado e queimado por ter mutilado um crucifixo<sup>11</sup>. Felizmente, isso não chegou a acontecer com o brasileiro. Flávio sobreviveu para escrever e analisar os acontecimentos da sua *Experiência nº2*.

Segundo relatou, uma procissão de Corpus Christi estava para sair da igreja da Sé, em São Paulo, quando ele, que tinha seu escritório ali perto, vendo o movimento da multidão colorida, decidiu *fazer uma experiência e desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar fisicamente o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente*<sup>12</sup>. Voltou ao escritório e pegou um boné verde de veludo, modelo comum no norte da Inglaterra, que comprara em seus anos de estudo na Europa. Quando a procissão teve início, Flávio, um homem de quase dois metros de altura, que facilmente se destacava na multidão, calmamente permaneceu com o boné na cabeça e, acintosamente, passou a se insinuar para as moças mais jovens e bonitas da procissão. O cortejo caminhou lentamente. Sua presença foi se tornando cada vez mais notada. Olhares hostis, murmúrios indignados, encontrões foram se sucedendo. A tensão foi crescendo até alguém não suportar mais e gritar: *Tira o chapéu!* Flávio manteve-se irredutível; a multidão foi se tornando mais ameaçadora e começou a encurralá-lo. Mais confusão. Ele tentou pela primeira vez argumentar, não adiantou. Alguém finalmente gritou: *Lincha! Mata!* E aí começou a correria. Carros subiram pelas calçadas abalroando os postes e outros carros. Pessoas foram pisoteadas e lojas depredadas. Num golpe de sorte, o artista entrou em um restaurante onde encontrou uma escada que o levou a um sótão que o protegeu até a chegada da polícia. Encaminhado à delegacia, apresentando apenas arranhões, explicou impassível ao delegado que estivera pondo em prática uma experiência científica sobre a psicologia das multidões, baseada nos conceitos de Freud, Le Bon e Wilfred Trotter. Mesmo incrédulo, o delegado o dispensou.

---

<sup>11</sup> Versão divulgada por Wilson Martins em *A história da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, vol. VII, p. 501.

<sup>12</sup> CARVALHO, F. *Experiência nº 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

No dia seguinte, a experiência do arquiteto Flávio de Carvalho estava em todos os jornais da cidade. Por conta dessa iniciativa, Flávio acabou até virando personagem na peça de Oswald de Andrade - *O homem e o cavalo*. No quadro 8, considerado por Sábato Magaldi como *o mais importante e audacioso*<sup>13</sup> da peça, na cena III: no momento em que Cristo é trazido para ser julgado novamente diante de um tribunal, ouvem-se vozes na multidão que gritam: *Viva! Péu! Péu! Tira o chapéu! Tira, Flávio! Lincha! Mata!*

Segue-se a voz de “um engenheiro”:

Evidentemente, coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu. Mas esse puto me paga!

Som de castanholas. Tumulto.

Vozes: Viva la gracia! Otro toro! Mi cago en Dios! Viva o senhor do sábado! Tira o chapéu, Flávio! Péu! Péu! Fora! Não tira! Deus da burguesia! Fora! Põe o chapéu! Desacata esse veado! Fora! Fora! Fim da cena<sup>14</sup>.

Tão interessante quanto a iniciativa de se envolver perigosamente num evento radical como esse - afinal, Flávio atingiu um dos lastros culturais mais arraigados do povo brasileiro que é sua religiosidade (em 1956, iria pôr em questão a masculinidade latina com seu *New Look*) – foi o fato de Flávio, pouco tempo depois, ter registrado suas impressões em um livro que levou o título de *Experiência nº2*. Na primeira parte da obra, logo a princípio, o relato remete às suas memórias sobre os participantes da procissão, da decisão que tomou de provocar os devotos, de como foi buscar seu boné, de como se portavam as mulheres, os velhos e os moços em relação à figura do Cristo e aos símbolos religiosos. Mas aos poucos, o texto narrativo vai esmaecendo e dando lugar ao registro dos sentimentos de Flávio, sua apreensão, o medo, a tensão. Os objetos tornam-se menos nítidos e menos numerosos. Ele se fixa em poucos pontos que adquirem uma dimensão inédita, como no caso da escada que o salvou. Na segunda parte da publicação, Flávio especula teoricamente sobre os acontecimentos. Diz que:

---

<sup>13</sup> MAGALDI, S. *Teatro da ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004, p.124.

<sup>14</sup> ANDRADE, O. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990, ps.95-96.

Uma procissão de Corpus Christi em movimento é portanto uma massa de crentes, que aspiram a se nivelar ao Cristo ou bem que inconscientemente já se nivelaram a ele. Uma perturbação nessa massa significa perturbar os laços existentes entre ela e o Cristo, significa desviar a atenção do Cristo, isto é, desviar a atenção de si mesmo, retardando assim a exultação narcisista de se ver igual ao Cristo<sup>15</sup>.

Acompanhando o relato, Flávio ilustrou o volume com desenhos de claro viés expressionista, nos quais procurou traduzir em linguagem plástica as sensações causadas a si próprio pelos acontecimentos. Apresentou também alguns diagramas onde tentou relacionar as forças psíquicas envolvidas no processo. E isso é interessante para demonstrar a dicotomia do pensamento flaviano. Por um lado, o puro sentimento, emoções, percepções não racionais expressas nos desenhos; por outro o pensamento cartesiano de medir forças e correlacioná-las, procurando decifrar o mecanismo das atitudes da massa. Essa dualidade estará sempre presente nas propostas artísticas do artista.

Dois anos depois, em 1933, Flávio conseguiu levar à cena um texto, curto, de sua autoria chamado *Bailado do Deus morto*. Nele, novamente registrou sua provocação diante dos dogmas religiosos. Novamente, o escândalo como se verá adiante.

Retirado temporariamente do centro dos holofotes da mídia dos anos 40, Flávio reapareceu com grande prestígio a partir de 1950. Recebia personalidades e artistas estrangeiros em sua propriedade em Valinhos. Sua obra plástica estava em alta, ele trabalhava intensamente em temas sobre estética e psicologia. Desde 1944, vinha elaborando um enorme estudo sobre a moda no mundo e nos trópicos que desembocaria numa série de artigos publicados no jornal *Diário de São Paulo* a partir de 1956. Para pôr em prática sua teoria, que defendia o uso de trajes mais higiênicos e adequados ao calor tropical do que aqueles herdados de uma tradição colonizadora, decidiu divulgar pessoalmente sua criação – o *New Look*. Cercada de muita publicidade, apoiada pelo próprio Assis Chateaubriand, dono do jornal, e de outras personalidades e intelectuais que diziam se dispor a também usar o traje desenhado por Flávio, ficou agendada para 18 de outubro uma caminhada através

---

<sup>15</sup> CARVALHO, F. *Experiência nº2*. Op. cit., p. 54.

do centro da cidade de São Paulo, na qual todos, devidamente paramentados, se apresentariam ao público. Com os desenhos prontos, Flávio convocou a costureira Maria Ferrara, italiana que trabalhara com ele na confecção dos trajes do Balé do IV Centenário, para executar com cuidado todos os complicados detalhes que a roupa apresentava. Para começar, propunha que ao invés de calças os homens portassem bermudas ou, melhor ainda, uma saia – para melhorar ventilação e desimpedir os movimentos. A blusa que compunha o traje deveria ficar afastada do corpo por meio de armações de barbatanas para facilitar a passagem do ar e evitar o suor do usuário. O conjunto era completado por modernas meias-calças tipo *arrastão*.

A princípio o evento teria até algo de mais especificamente cênico. Flávio pretendia que o cortejo dos participantes fosse aberto por dois mendigos, trajando seus molambos. Eles iriam recitando monólogos absolutamente sem sentido, previamente coletados de um hospício.

Tudo pronto, Flávio, porém, viu-se abandonado por quantos juraram participar da performance. Sem se abalar, o artista antropófago, trocou-se e partiu em direção à rua. Saindo do prédio de seu escritório, caminhou majestosamente entre uma multidão de fotógrafos e passantes curiosos. Parou para tomar café, comprou um ingresso de cinema; enfim, divertiu-se com o espanto do povo.

Flávio punha em prática mais uma vez nessa performance a tese do experimentalismo defendida desde 1931:

O contato com o público é útil ao artista pioneiro, porque a indignação que se produz no público cuja opinião média é sempre retrógrada, é a força que propulsiona este artista sempre para a frente, é o combustível mental e anímico que faz com que este continue. Afinal de contas, é muito natural que todos aqueles que não compreendem uma coisa se revoltem contra a mesma – mas a revolta é apaziguada e substituída pelo amor, logo que se inicie o processo de compreensão<sup>16</sup>.

Felizmente, dessa vez houve maior compreensão e até mesmo cumplicidade. Flávio não teve de correr e esconder-se. Os tempos estavam mudando.

---

<sup>16</sup> CARVALHO, F. Manifesto do III Salão de Maio. In: *RASM* – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

Assim entre os anos 30 e a década de 50, Flávio manteve a mesma postura desafiadora, inventiva, perturbadora. Suas incursões pela performance eram parte importante de suas pesquisas como artista completo, moderno e dinâmico.

Entre a *Experiência Nº2* e a apresentação do *New Look*, Flávio levou a cabo uma investigação mais especificamente teatral com a montagem do desconcertante *Bailado do Deus morto*. Contudo, antes de tratar do *Teatro da Experiência* é preciso esboçar, ainda que rapidamente, o ambiente teatral de São Paulo, e do Brasil em geral, na época em que ele atuou para se ter uma idéia do contraste causado com sua encenação.

O panorama artístico da cidade de São Paulo vinha sendo abalado há algum tempo em sua tranqüilidade pelos artistas modernistas. A semana de 22, chamada na época de “semana futurista”, tinha rachado a solidez das certezas estéticas nos diversos ramos da arte. Mas na área teatral, o cenário pouco mudara e era composto por diferentes gêneros já bem conhecidos, semelhantes ao que se passava em outras capitais brasileiras, como a comédia de costumes e as revistas. São Paulo era dependente de grupos vindos de outros lugares, fosse do exterior, fosse da capital federal.

Em primeiro lugar<sup>17</sup>, vindos de fora do país, estavam as companhias francesas, portuguesas, italianas, espanholas e até alemãs. Nesse universo havia aquelas das grandes estrelas (líricas inclusive), que gozavam de prestígio junto à elite paulistana. Depois estavam as companhias dramáticas mais populares que encontravam um público fiel nos inúmeros imigrantes que vinham transformando São Paulo numa cidade cada vez mais cosmopolita. Em seguida, as companhias de variedades, apresentando seqüências de atrações diversas. Por último, em termos de massificação (preço de ingresso) os circos (com suas pantomimas dramáticas ao final do espetáculo) e o cinema (muitas vezes numa combinação extremamente interessante com o teatro de variedade).

Para animar sua vida cultural, São Paulo contava também com as visitas constantes das grandes companhias nacionais que mantinham sua “sede” na capital

---

<sup>17</sup> A ordem dos gêneros mencionados está baseada no preço dos ingressos, o que implicava numa maior ou menor participação popular no espetáculo.

federal<sup>18</sup>. Apenas para citar um exemplo de destaque dentre elas, mencione-se a Companhia de Leopoldo Fróis existente até 1932, data da morte do ator. Também havia companhias de variedades e circos nacionais faziam suas temporadas na cidade.

Das companhias formadas em São Paulo podemos identificar dois destinos possíveis para elas. Aquelas que pretenderam sobreviver com um repertório de comédias de costumes nacionais ou traduções de vaudevilles e outros gêneros populares estrangeiros, ou ainda de dramas mais ou menos modernos, acabaram mudando-se para o Rio de Janeiro. Esse foi o caso da Companhia Dramática de São Paulo fundada por Gomes Cardim e Itália Fausta em 1916 que, estabelecida finalmente no Distrito Federal, passou a chamar-se *Companhia Dramática Nacional*<sup>19</sup>. Em 1924, o ator Procópio Ferreira fundou sua própria empresa, também em São Paulo. Mas sua praça principal sempre foi o Rio, para onde logo se transferiu. De verdadeiramente paulistano, devemos destacar a Companhia de Sebastião Arruda, especializada no chamado teatro regional (gênero ítalo-caipira) e que, por isso mesmo, não tinha interesse de deixar a cidade onde se encontrava seu público mais fiel. O gênero fazia tamanho sucesso que conseguiu manter viva a companhia por quase vinte anos. Este foi sem dúvida o único grupo que sobreviveu à concorrência feita pelas trupes “alienígenas”.

Apenas para completar o quadro das atrações cênicas posto à disposição da platéia paulistana nesses anos, lembramos as conferências humorísticas, espécies de caricaturas ao vivo, que as aproximavam inclusive da arte da performance por seu caráter corrosivo<sup>20</sup>. O nome do trio Phoca, Abigail e Moreira<sup>21</sup> foi o que mais marcou os palcos de São Paulo nesse gênero. Por último, havia as recitações apresentadas pelas *diseuses*. Geralmente moças de classe média que exibiam um verniz cultural europeizado em saraus litero-musicais, comungando de um êxtase artístico com a

---

<sup>18</sup>Lembremos, no entanto, que tais companhias embora se dissessem brasileiras, contavam com inúmeros elementos lusitanos em seus elencos, o que contribuía para eternizar a prosódia lusitana entre nós.

<sup>19</sup> Gomes Cardim faleceu em 1932. Itália Fausta continuou com a companhia rebatizando-a com seu nome.

<sup>20</sup> VELLOSO, M. Dramaturgia cotidiana: os caricaturistas e a cultura carioca. In: *O Percevejo*, Ano 5, nº5, 1997, p.55-7.

<sup>21</sup> Trio composto pela atriz e cantora Abigail Maia, o músico Luiz Moreira e João Phoca, pseudônimo de José Batista Coelho, jornalista, ator e dramaturgo.

platéia embevecida. Algumas se tornaram famosas, tinham seu próprio fã clube e apareciam constantemente nas capas das revistas. A palavra *disease*, de origem francesa, usada para identificá-las dá a chave para se reconhecer o refinamento provinciano que exalava dessas efemérides.

De maneira geral, no entanto, o que marcava o cenário brasileiro nesses anos, e não só paulista, era o teatro musical (revistas, vaudevilles e operetas) e o teatro de comédias de costumes, apresentadas pelos grandes atores cômicos que monopolizavam o foco da encenação. Leopoldo Fróis, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, para citar apenas os brasileiros, faziam girar em torno de si todos os interesses do espetáculo. O texto era escrito, ou adaptado, especialmente para esse primeiro ator da companhia. O público não pedia mais do que vê-los, como sempre os vira, e *rir, rir, rir*, conforme prometido em vários dos anúncios de jornais.

Já o drama parecia condenado ao purgatório ou aos livros para sempre. Quando posto em cena, travestia-se de pieguismo, entre uma tirada cômica e outra, em cenas chorosas e em breves momentos de pretensa elevação moral.

É com esse estado de coisas que os modernistas se deparavam. Alguns estudos mais recentes têm procurado reavaliar a presença do teatro no movimento. A grande questão, afinal, era de como fazer a passagem entre a avaliação crítica, a pregação estética (através dos manifestos), os textos dramáticos e, finalmente, a encenação. Isto é, tivemos manifestos que propunham um novo teatro (Flávio de Carvalho escreveu um deles), a crítica feita por Alcântara Machado foi feroz contra autores consagrados como Cláudio de Souza e suas *Flores de sombra*. Já em 1922, publicaram-se nas revistas modernistas ao menos fragmentos de textos que antecipam em algo *O Rei da Vela*, como aquele escrito pelo grande historiador Sérgio Buarque de Hollanda, ou ainda os de Mário de Andrade e Alcântara Machado<sup>22</sup>.

O escritor e ator Renato Viana, animado com a agitação cultural modernista em São Paulo, transferiu-se para a cidade em 1922 e ao lado de Di Cavalcanti e Villa Lobos organizou o grupo *Batalha da Quimera*. Renato, aliás, ao lado de Álvaro Moreira, no Rio, com o já mencionado *Teatro de Brinquedo*, conseguiu concretizar no

---

<sup>22</sup> Infelizmente, por ser só um esboço, a peça de Sérgio apenas aponta para procedimentos semelhantes apresentados por Maiakovsky, Oswald, sem falar do teatro de revista. Quanto a Mário de Andrade, mencionem-se as obras *Pedro Malazarte* e *Café*. De Alcântara Machado, *A ceia dos não convidados* e *O nortista*.

palco algumas de suas idéias de renovação, não só dramatúrgicas (essa, aliás, é a face mais frágil de sua obra), mas também de encenação. Em *A última encarnação de Fausto*, Renato apresentava inéditos efeitos de luz, pausas e silêncios pouco conhecidos de nosso palco<sup>23</sup>. Sua atuação na cena brasileira foi longa. Os resultados, no entanto, não foram fortes o bastante para transformar o panorama teatral vigente do momento.

E houve *O bailado do Deus morto*, em 1933, produzido pelo *Teatro da Experiência*, uma das atividades artísticas promovidas pelo CAM – Clube dos Artistas Modernos – fundado em outubro de 1932 por Flávio, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado<sup>24</sup>. Estava instalado nas dependências de um prédio comercial no centro da cidade, em parte já ocupado pelos ateliês desses artistas. Assim, ao lado do tempo e espaço normalmente destinado à pintura, o CAM passou a promover exposições, concertos, palestras e... teatro. Para cada uma das áreas de atividade do Clube, organizou uma comissão: pintura, escultura, arquitetura, literatura, imprensa, estudos gerais, música e, claro, festas. A comissão de teatro contava com 3 nomes de relevo da área: o ator Procópio Ferreira, a atriz Elza Gomes (da companhia de Procópio) e o dramaturgo Paulo Torres<sup>25</sup>. No primeiro semestre de 1933, o CAM deu seqüência à programação de recitais de música<sup>26</sup>, dança e exposições de arte que tinha sido iniciada no ano anterior<sup>27</sup>. Na área teatral, apresentou, em 28 de janeiro, uma palestra sobre *O teatro nacional*, proferida pelo crítico e dramaturgo Henrique Pongetti<sup>28</sup> e, em novembro, um dia antes da apresentação do *Bailado*, Benjamin de Lima<sup>29</sup> falou sobre *Coisas de Teatro*.

Desde meados de 1933, vinham sendo divulgadas notícias sobre o que deveria ser o espetáculo teatral programado para aquele ano. Flávio anunciava que

---

<sup>23</sup> Ainda que a obra de dramaturgos simbolistas, das décadas de 1900 e 1910, como Roberto Gomes, já lançassem mão desse recurso em suas rubricas, mas, nem sempre com o efeito esperado em cena.

<sup>24</sup> Antonio Gomide (1895 - 1967). Pintor, escultor, decorador e cenógrafo. Carlos Prado (1908 - 1992). Pintor, gravador, desenhista, ceramista e arquiteto.

<sup>25</sup> A relação de Procópio com os modernistas ainda está para ser mais bem compreendida. Paulo Torres foi um escritor engajado nos movimentos de esquerda (sua peça *Andaime* aponta nessa direção). Por causa de diferenças ideológicas acabou se afastando do CAM.

<sup>26</sup> Chegaram a participar deles o ator Adacto Filho (barítono), acompanhado pelo maestro Camargo Guarnieri e por Eugênio Kusnet, cantando canções russas.

<sup>27</sup> Uma em especial chama a atenção: exposição e palestras sobre a arte de alienados e de crianças, a primeira de seu gênero no Brasil.

<sup>28</sup> Henrique Pongetti – dramaturgo e crítico.

<sup>29</sup> Benjamin de Lima – advogado, jornalista e dramaturgo.

tinha entrado em contato com vários autores<sup>30</sup> pedindo textos e que esses se comprometeram a produzi-los.

A proposta de Flávio era de

(...) criar um centro de pesquisa em pequena escala para observação de fenômenos em cenários, em efeitos luminosos, em novas formas de dicção, e de um modo geral um centro de pesquisa capaz de introduzir no mundo um novo teatro. O espírito que dirige e anima o Teatro da Experiência é o espírito imparcial de qualquer laboratório científico (...).

Segue então justificando o uso de *palavras fortes* comuns em grandes autores e também nos centros teatrais mais desenvolvidos. Acrescenta também a intenção de, futuramente, experimentar um

(...) teatro improvisado(...) um teatro em forma de debates em torno de uma tese. O teatro improvisado tem um grande alcance experimental porque nele serão reveladas formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção. Sendo que uma dessas experiências de teatro improvisado será realizada pelo ator Procópio Ferreira e o autor Joracy Camargo<sup>31</sup>.

A pintora Tarsila do Amaral foi outra figura que declarou ter propostas inovadoras para o teatro do CAM:

(...) pretendo levar avante algumas iniciativas. É do meu desejo criar um elenco teatral. O povo brasileiro necessita da audácia de alguns de seus intelectuais. Essa audácia deve ser aproveitada dentro da engrenagem teatral, por isso que a arte cênica abrange a cogitação total do pensamento humano [sic]. Poderemos fazer vingar um teatro leve, feito de agilidade, sem contudo, esquecer os temas de ordem coletiva<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Antonio Alcântara Machado, Oswald Sampaio, Jorge Amado, Joracy Camargo e Brasil Gerson. Gerson já teria até uma peça pronta chamada *Jesus na imprensa*. Segundo o biógrafo de Flávio, J. Toledo, ele chegou a entrar em contato, através de Gerson, com o dramaturgo belga Fernand Crommelynck para montar sua peça *Tripes d'or*, de 1926.

<sup>31</sup> CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. São Paulo, Difel, 1973, p.113-4.

<sup>32</sup> Folha da Noite, 29/7/1933. Apud TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 148-9.

Flávio queria que a inauguração do *Teatro da Experiência* se desse com a encenação da peça de Oswald, *O homem e o cavalo*. A obra, ainda incompleta, chegou a ter uma leitura no CAM, mas não ficou pronta a tempo para a estréia no final do ano. Como nenhum dos outros autores contatados apresentou um texto, como prometido, Flávio compôs rapidamente o seu *Bailado do Deus morto*.

Contudo, a liberação da peça pela censura foi difícil. Desde a *Experiência nº2*, as autoridades eclesiásticas tinham em Flávio de Carvalho seu inimigo declarado e passaram a acompanhar de perto as movimentações do artista. Ao saber da aproximação da estréia do *Teatro da Experiência*, fizeram pressão sobre o delegado de costumes, Costa Neto, responsável pela censura para que não autorizasse a encenação. Costa Neto se esquivou de Flávio o quanto pôde, mas o artista insistiu. Passou dias no saguão da delegacia, trabalhando em seus projetos de engenharia enquanto o esperava. Na primeira oportunidade, cercou o delegado em plena calçada e, segundo relatou:

(...) me interpus entre o personagem oficial e o auto que o esperava. Apelei por Shakespeare em plena Rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor. (...) O povo ajuntava... o delegado atarantado, suando e com pressa, se pronunciou verbalmente<sup>33</sup>.

O espetáculo estreou em 15 de novembro de 1933. Filiando-se à tradição *ubuana*, fez ouvir em cena provavelmente o primeiro palavrão do teatro brasileiro: *a puta do pecado*. Isso em meio a grunhidos, gemidos e música emitidos pelos atores. Como era de se imaginar, no dia seguinte algumas críticas nas colunas mais conservadoras destacaram a encenação classificando-a de “caso de polícia”. E a polícia não se fez esperar. No dia 16, chegou para fechar o teatro antes da segunda apresentação. Tumulto na porta do teatro. O público queria entrar. Entre eles, o coronel Cabanas<sup>34</sup> que, com a autoridade que o momento político lhe conferia, impôs-se sobre o delegado. Trezentos policiais foram chamados para reforçar a segurança. A rua do teatro ficou inundada de uniformes. Afinal, por intervenção de

---

<sup>33</sup> CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. Op. cit., p. 102.

<sup>34</sup> O coronel Cabanas participou do Movimento Tenentista que, nessa época, apoiava o governo Vargas.

alguns elementos mais conciliadores, decidiu-se que o delegado assistiria ao espetáculo para emitir um parecer. Entraram todos. Ao final, Costa Neto reconheceu que o espetáculo era interessante. Mesmo assim, deixou um efetivo postado à porta do teatro para ter certeza que o *Bailado do Deus morto* não voltaria à cena.

Poucos dias depois, um grupo de renomados artistas e intelectuais redigiu um manifesto em defesa de Flávio e seu teatro. O próprio artista entrou com um processo judicial tentando reabrir a sala de espetáculo. Tudo em vão. Era o fim do *Teatro da Experiência*.

O espetáculo contava com 10 figuras no palco mais Flávio e Nonê de Andrade<sup>35</sup>. Os personagens não têm nome, são representações de arquétipos ancestrais: Lamentador, A Mulher Inferior, 1ª Preferida, 2ª Preferida, Carpideira. A orquestra, de 5 elementos, era formada só por instrumentos de origem africana: gongo, urucungo, reco-reco e uquiçamba, tamborim, cuíca, bumbo – marcando uma busca pelo primitivismo.

Flávio havia composto uma peça, extremamente sintética – tem só 2 atos com cena única cada um. A estrutura remete às formas mais arcaicas da encenação do teatro grego com um corifeu entabulando um “diálogo” ou com um ou outro personagem individualmente ou com todo o coro. Integradas ao todo estão a música e a dança. Provavelmente, essa maneira de construir o espetáculo foi inspirada nas leituras que Flávio fez de Nietzsche sobre o teatro.

O texto é mais um roteiro, onde as rubricas têm grande destaque. No primeiro ato, música e dança se sobrepõem à fala; no segundo, a relação se inverte. O primeiro ato (*Bailado dos soluços*) apresenta a lamentação pela morte do Deus, descrito como um monstro peludo, de cabelo ondulado e comprido que vivia nos pastos entre os animais. Os homens não entendem porque ele morreu e ficam perplexos e sem rumo. Orquestra, Lamentador e coro choram e se desesperam pela morte do Deus. No ato seguinte, chamado de *Confissão e o fim de Deus*, dá-se a narração de como a Mulher Inferior, repudiada por todos, tinha seduzido o Deus e o conduzido à morte. Os outros personagens lamentam o Deus ter se tornado impotente e que da Mulher Inferior nascerão centenas de novos seres destinados a um futuro mecanizado, muito

---

<sup>35</sup> José Oswald Antonio de Andrade (1914-1972), filho de Oswald de Andrade.

diferente dos campos verdes onde o Deus pastava. Em seguida, fala-se do destino que terá o corpo do falecido Deus. Ele será deglutido de mil formas: dos ossos se fará farinha; dos pelos, pincel; das patas e tendões, gelatina e cola; dos chifres, pentes; do sangue, alimento para as galinhas. E das glândulas? O Lamentador responde:

*L: Eu sou médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo Deus...*

*V1,2 e 3: Não pode... Não pode... (...)*

*Caio o pano*

*L: (voz sombria e triste) A psicanálise matou o deus.*

*Fim*<sup>36</sup>.

Flávio parece pôr em cena sua tese maior, pois, sem dúvida trata-se de um teatro de tese. E sua tese é a de que a ciência (médico) através das glândulas (sexo) criará um novo deus (psicanálise).

As idéias trazidas pela peça eram sem dúvida inovadoras e polêmicas. Não menos inédita foi a forma como foram apresentadas. As falas nunca eram ditas em tom naturalista. Eram sussurradas, cantadas, vinham acompanhadas e entremeadas de choros, gritos, risadas e palavras sem sentido (*Pu ti bum; Tuig tuig*). Segundo Flávio: *o som inarticulado é também de grande importância como elemento de composição expressiva, assim é a música sem estrutura*<sup>37</sup>.

Grande importância foi igualmente atribuída à expressão corporal dos atores. Quase todas as rubricas se referem a essa questão e ao acompanhamento musical. Flávio criou um gestual também não naturalista. Em artigo publicado anos antes, em 1929, Flávio fizera notar que *estar parada é uma forma de movimento*<sup>38</sup>. Então, põe em prática esse preceito, indicado diversas vezes que os atores fiquem imóveis ou permaneçam no mesmo lugar. Movimentos desconcertantes também estavam presentes através da *dança da comichão* ou quando os dançarinos tinham que andar de cócoras pelo pequeno palco. Outro recurso defendido pelo artista<sup>39</sup> era o contraste entre o ritmo entre movimentos bruscos ou deslocamentos vagarosos. Seguidamente, o texto indica a posição dos corpos dos atores formando figuras

---

<sup>36</sup> Idem, p.92.

<sup>37</sup> CARVALHO, F. Da technica e estylisação dos bailados. *Diário de São Paulo*, 13/5/1929.

<sup>38</sup> Idem, ibidem.

<sup>39</sup> Idem, ibidem.

geométricas, braços em linhas retas (verticais ou horizontais) ou em ângulos retos (*braços erguidos em L*). É nessa busca de uma estilização geometrizarante que podemos aproximar as experiências teatrais de Flávio e aquelas levadas a cabo na Bauhaus por Lothar Schreyer e Oskar Schlemmer<sup>40</sup> e suas apresentações desde o *Balé Triádico* até a *Dança Metálica* (1929).

Muitas também são as indicações relativas à música. Para começar, Flávio chamou para compor a orquestra e preparar os arranjos o compositor popular Henricão<sup>41</sup> com seu grupo de danças africanas *Papagaios Pretos*. Essa trupe já vinha se apresentando no CAM havia algum tempo. O tema lendário da peça encontra seu correspondente musical nacionalista na formação da orquestra composta por instrumentos tradicionais africanos que trabalham apenas o ritmo, através da percussão, sem linha melódica (essa composta pelos sons descontraídos das vozes humanas). Há apenas uma música presente no drama, repetida em diversos momentos durante o espetáculo – um *canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade*<sup>42</sup>.

É de se estranhar porém a ausência no texto de referências à iluminação do espetáculo, já que essa era, declaradamente, uma das maiores preocupações de Flávio. No mesmo artigo sobre dança de 1929, ele escrevera que todos os bailados do mundo padecem o mesmo erro grave:

Nas vestes se acumulam detalhes inúteis, que além de prejudicar a forma, de tirar o valor da superfície, diminuíram a idéia da intersecção dos planos. E são invisíveis... O bailado para causar efeito que deve causar precisa de contrastes de luz e estilização dos movimentos. Precisa realçar a idéia da forma mostrando superfícies planas ou curvas, não diminuídas por detalhes inúteis<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Lothar Schreyer esteve à frente do Teatro da Bauhaus de 1919 a 1923. Oskar Schlemmer assumiu de 1923 a 1929. Schlemmer criou para esse grupo, em 1922, o *Balé Triádico*. No fundo, suas pesquisas encontram têm raízes nas ideias expostas por Kandinski, em *Do espiritual na arte*, e estavam em sintonia com as experiências de Mary Wigman e Gret Palucca.

<sup>41</sup> Henrique Felipe da Costa – compositor popular, autor da famosa canção popular *Casinha da Marambaia*.

<sup>42</sup> CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. Op. cit., p. 81.

<sup>43</sup> CARVALHO, F. *Da técnica e estilização dos bailados*. Op. cit.

Daí a opção por um figurino composto apenas de camisolões brancos sobre os quais a luz refletiria de diferentes modos<sup>44</sup>. Completando o figurino, os atores usavam grandes máscaras de alumínio, construídas com feições geometrizadas. Aqui voltamos a tocar nas referências às experiências cênicas da Bauhaus: máscaras, gestos geométricos, efeitos de luzes.

Em 1931, Flávio publicara no jornal *O Homem do Povo* um curto, mas interessantíssimo artigo intitulado *Theatro antigo e moderno* onde retomou e ampliou discussão iniciada em 1929:

a idéia de cenário forma um único conjunto com a idéia de teatro.(...) O teatrólogo deve também fazer cenários, ou vice-versa. O problema é um só; movimentar coisas iluminadas e sonoras para provocar uma reação sensorial na assistência. (...) O cenário, os atores, o som, a iluminação, devem formar um aglomerado de coisas em movimento, um conjunto emotivo sensacional, provocando no homem uma reação sublimativa (....)<sup>45</sup>.

Além de empregar os camisolões como telas e as máscaras metálicas onde a luz refletia, Flávio concebeu um cenário com pouquíssimos elementos: uma coluna no centro do palco, revestida de alumínio, vazada em três distâncias simétricas (uma representação totêmica evidente) e uma corrente presa a dois pontos no teto. Completavam o conjunto uma pequena estátua criada por um interno do Juqueri, que tinha sido exibida no CAM na exposição dedicada à arte das crianças e dos alienados, e uma espécie de fogareiro colocado de um dos lados do palco. O fundo da cena deixava à mostra a porta de garagem do prédio que dava para a rua.

Muito interessante também em termos de cenografia foi o pano de boca usado no espetáculo: uma tela de fina gaze branca. Segundo o texto, esse pano deveria se abrir no início do espetáculo e se fechar quase no final do 1º ato ainda quando os atores estivessem em cena, criando um efeito enevoadado. Quando o segundo ato se iniciasse, a gaze permaneceria baixada. Enquanto os atores cantavam e dançavam, o pano subiria lentamente. Por outro lado, depoimentos deixados sobre o espetáculo mencionam que a gaze permanecia abaixada durante todo o espetáculo. Procópio Ferreira, em sua biografia, descreveu assim o que viu:

---

<sup>44</sup> Referência a Loie Fuller.

<sup>45</sup> CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. *Homem do Povo*, São Paulo, 31/3/1931.

A iluminação era indireta, distribuída por um processo científico. A primeira coisa que se notava no palco era o pano de boca transparente. O sr. Flávio de Carvalho explicava que isto era necessário como processo de distribuição de luzes e sombras. Produzia dois efeitos com uma só cortina: opacidade e transparência, luz à frente ou atrás. Os cenários não seriam pintados, mas sólidos, sintéticos, formando um jogo de superfícies iluminadas. (...) Estavam fazendo experiências com cenários simbólicos. A luz desempenharia um grande papel<sup>46</sup>.

Todo esse conjunto de experimentações não visava simplesmente atingir um resultado estético que tivesse um fim em si mesmo. O artista pretendia atingir sensorialmente sua platéia pois segundo ele: *A arte consiste em apresentar uma série de sensações visuais e sonoras e provocar na assistência uma emoção profunda que forçosamente varia com a capacidade de perceber do assistente (...)*<sup>47</sup>. Mais uma vez, como acontecia em todas as suas experiências, Flávio queria provocar uma reação para elaborar um estudo antropológico a respeito. Como se viu, a reação foi maior e mais violenta do que ele podia supor e decretou o fim do *Teatro da Experiência*. A *dança da comichão* foi demais para o público de *Deus lhe pague*.

Enquanto manifestação teatral, não há como negar que *O bailado do Deus morto* foi a encenação mais radical e inovadora do teatro brasileiro desses anos, apresentando novidades em diversos planos da encenação. Contudo, dada a inexperiência de seu autor e encenador parece ter havido problemas na realização do projeto. Em primeiro lugar, é preciso notar que, muito embora Flávio defendesse a integração total entre todos os elementos cênicos, nos créditos do espetáculo ele se apresenta como autor, cenógrafo e figurinista. Não se estabelece um conceito claro de direção, de encenador. O ator Oswaldo Sampaio é mencionado como “repetidor”, uma função técnica antiga no teatro tradicional.

Quanto ao texto, não há propriamente uma ação dramática. O mais problemático, porém, é quando Flávio indica, às vezes, que os atores devem apenas tocar, ou repetir alguma ação durante “vários minutos”. Esse tempo, no teatro se torna infundável. Lembra o que acontecia com as peças do autor gaúcho do século

---

<sup>46</sup> FERREIRA, P. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.200.

<sup>47</sup> CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. Op. cit.

XIX, Qorpo Santo, que pedia que um de seus personagens ficasse apontando para o chão durante “dois minutos”, ou o que viria a acontecer com espetáculos do teatro contemporâneo. Na verdade, o que parece ter acontecido com *O bailado* é um certo grau de inexperiência cênica. O ritmo lento que deveria criar contrastes com momentos mais dinâmicos, pode ter sido excessivo. Sabe-se que Flávio e Nonê, ao lado do palco, também formavam um coro que acompanhava o espetáculo nos momentos de canto. Noutras ocasiões, Flávio ficava, sempre que possível gritando para os atores: *Mais depressa! Mais depressa!*

Talvez esse e outros problemas pudessem ter sido resolvidos com o correr de uma temporada, ou com um novo espetáculo. Mas sabemos que isso nunca veio a acontecer. Por que essa foi uma experiência única.

Contudo, apesar de isolada, será que a experiência foi inócua? Talvez não. Tendo em vista alguns desdobramentos futuros. Em primeiro lugar, criou-se um mito de tudo que poderia ter sido e que não foi. Flávio e outros, em diversas ocasiões ao longo das décadas seguintes, tentaram remontar o espetáculo<sup>48</sup>, o que foi conseguido em parte, mas nunca com o mesmo impacto. Flávio acreditava que o teatro brasileiro estava preso aos modelos do passado e que estava morrendo de inanição: *Os nossos teatrólogos são verdadeiras máquinas de repetir, nos somos neste momento um povo sem visão. E um povo sem visão perece*<sup>49</sup>. E ele tentou oferecer uma visão para o futuro.

E essa visão parece que acabou sendo compartilhada por outros. Segundo o depoimento de Luiza Barreto Leite<sup>50</sup> foi por causa do *Teatro da Experiência* que se pensou em criar no Rio de Janeiro o grupo de *Os Comediantes*, responsável, a partir de 1938, por uma efetiva renovação do teatro brasileiro com o trabalho de amadores, hoje bem conhecida. Oswaldo Sampaio, “repetidor” no grupo de Flávio,

---

<sup>48</sup>Novas montagens: Em 1943 – no restaurante Recreio Molinaro, na Avenida Ipiranga. Em 1973, foi ensaiada pelo Teatro de Arena, sob a direção de Luiz Carlos Arutim. Em dezembro de 1986, no Teatro Sérgio Cardoso, pelo grupo das Oficinas Culturais Três Rios, com música de Lívio Tragtemberg. Em Campinas, Tatuí e Valinhos, no ano de 1988, com o Grupo de Teatro da Casa de Cultura de Valinhos. Em 1999, no Teatro FAAP, dirigida por José Possi Neto. Em 2010, o Teatro Oficina retomou a peça em mais de uma ocasião.

<sup>49</sup>CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. Op. cit.

<sup>50</sup> LEITE, L. B. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1977, p.79.

profissionalizou-se e se tornou cenógrafo do *Teatro do Estudante*, grupo também sediado no Rio e que igualmente contribuiu para uma nova fase do teatro nacional.

Até o fim da vida, em 1973, Flávio tentou unir emoção e razão (Dionísio e Apolo). Segundo ele, essa deveria ser a postura de um homem moderno, mais do que de um modernista. Dizia:

O homem mudou; uma parte do seu pensamento procura a análise científica das coisas, a outra parte anseia por alguma coisa que ele não sabe bem o que é, um desejo inconsciente transformado em angústia pela indecisão, uma projeção de sensações recalçadas no passado, uma revolta. É como se essas sensações aparecessem todas ao mesmo tempo buscando eroticamente, procurando uma sublimação<sup>51</sup>.

Flávio viveu suas experiências, fossem no teatro, fossem nas ruas de São Paulo. Nele, vida e arte foram uma coisa só.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990, ps.95-96.

CARVALHO, Flávio de. **Da technica e estylisação dos bailados**. Diário de São Paulo, 13/5/1929.

CARVALHO, Flávio de. **Theatro antigo e moderno**. Homem do Povo, São Paulo, 31/3/1931.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2**. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CARVALHO, Flávio de. **Manifesto do III Salão de Maio**. In: RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

CARVALHO, Flávio de. **A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto**. São Paulo, Difel, 1973.

---

<sup>51</sup>CARVALHO, F. Theatro antigo e moderno. Op. cit.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LEITE, L. B. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1977.

LEITE, R. M. **Flávio de Carvalho: entre a experiência e a experimentação**. São Paulo: Tese (Doutorado em Artes Cênicas) apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP, 1994.

MAGALDI, S. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Wilson. **A história da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix/Edusp, vol. VII.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: comedor de emoções**. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994.

VELLOSO, M. Dramaturgia cotidiana: os caricaturistas e a cultura carioca. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, RJ, Ano 5, nº5, 1997, p.55-7.



**Elizabeth R. Azevedo:** É livre-docente e professora sênior na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Bacharel em História pela FFLCH da USP, obteve grau de Mestre em Artes na ECA-USP, em 1995, com a dissertação *Um palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. Em 1997, recebeu Bolsa Vitae para pesquisa sobre o Teatro Lotte Sievers em São Paulo e, em 2005, coordenou a área de pesquisa no projeto *Traje em Cena*, que organizou o acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, também com apoio da Fundação Vitae. Em 2002, doutorou-se em Artes, pela ECA-USP, com a tese *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. De 2012 a 2014, coordenou a pesquisa *Inventário da Cena Paulistana*, sobre a história dos antigos edifícios teatrais em São Paulo. Integrou a equipe de pesquisadores que redigiram o livro *História do teatro brasileiro*, premiado com o Jabuti em 2013. Em 2016, concluiu o Pós-doutorado na Universidade de Lisboa sobre o ensaiador franco-brasileiro Emilio Doux. Desde 2003, tem atuado na área de documentação sobre o teatro paulista coordenando o Centro de Documentação Teatral (CDT) na USP. É orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA desde 2004.  
E-mail: [bethazevedo@usp.br](mailto:bethazevedo@usp.br)





**DIÁLOGO SOBRE A  
TEATRALIDADE E  
A PERFORMATIVIDADE  
NA GRÉCIA ANTIGA**

*Vinicius Torres Machado e Luiz Fernando Ramos*

“Havia no distrito de Peanian uma mulher chamada Phya, cuja altura chegava a mais de dois metros e que era, também, atraente de se ver. Vestiram essa mulher com uma armadura completa e a instruíram a postar-se imóvel sobre um carro, de modo a ser vista no trajeto do mesmo até a cidade, como uma estátua viva, ao lado de Pisístrato. Arautos foram enviados a precedê-los, e a proclamar sua chegada assim: ‘Cidadãos de Atenas, recebam Pisístrato com ânimos cordiais. Palas Atena o está trazendo de retorno a sua cidade, ele que entre todos os homens é o que ela mais honra’. Os arautos proclamaram isto aos quatro ventos, e imediatamente espalhou-se o rumor por todas as comunidades de que Atena repatriava Pisístrato como o seu favorito. Mesmo os cidadãos atenienses foram totalmente persuadidos de que aquela mulher era a verdadeira deusa. Prostraram-se diante dela, e aceitaram Pisístrato de volta.” (HERÓDOTO, 1952 Livro I, p. 60)

**Vinicius:** A chegada de Pisístrato de seu primeiro exílio, em 550 a.C., em uma carruagem, escoltado por Phya, uma mulher alta, vestida como Atena, é uma das cenas de teatralidade mais intrigante da história antiga. Poucas discussões sobre a Grécia arcaica focam na teatralidade. A história do retorno de Pisístrato, por exemplo, costuma ser considerada criação fantasiosa, carregada de simbolismos políticos. Ou, quando se acredita na narração de Heródoto, a mais antiga fonte que dispomos, costuma-se tomá-la, apenas, como uma ação de propaganda perpetrada por um político manipulador. Diante dessa segunda alternativa, causa perplexidade ver os cidadãos atenienses do século VI a.C. em tal grau crédulos frente a uma evidente ação teatral. É ainda mais contraditório se pensarmos que aqueles mesmos atenienses assistiriam os primeiros festivais dionisíacos estabelecidos pela cidade, aproximadamente 20 anos depois, por volta de 530 a.C., durante o governo do próprio Pisístrato (546 a.C.-527 a.C.). Se os dados históricos são confiáveis, é ainda mais incoerente pensar que um político que operou tão conscientemente a arte da ilusão, iria transformá-la em divertimento e instrução pública. Talvez seja necessário reconsiderar o modo como Pisístrato compreende o jogo entre teatralidade e construção de realidade. W. R. Connor (1987) oferece uma visão interessante sobre o tema quando propõe que se deve entender o relato de Heródoto não como

propaganda, fruto de uma manipulação da sociedade, mas como registro fidedigno da disposição da população ateniense, que decide participar de um drama como reelaboração de um mesmo padrão cultural que todos vivenciavam: a evocação de Atena, deusa padroeira da cidade a conduzir seus escolhidos no melhor caminho, calha como uma experiência comum. A procissão de Pisístrato como o eleito, junto da imitação da deusa, é referendada pelos olhos, corações e mentes da população, agregando um consentimento popular em que a teatralidade se torna um ato de comunicação bidirecional, ao mesmo tempo expressivo e vivido. Pisístrato, conscientemente, quer confundir teatralidade e realidade, pois, embora, entre os gregos, fosse habitual vestir-se como uma divindade em certas ocasiões cerimoniais, o tirano o faz de uma forma ao mesmo tempo sutil e pragmática, instrumentalizando o gesto a favor de seu retorno ao poder. Existem semelhanças entre a procissão narrada por Heródoto e as representações visuais em vasos de Palas Atena e Hércules em uma carruagem. No entanto, em sua performance, Pisístrato evitou se apresentar como Hércules. Sua mensagem é muito mais contida, mas não menos gloriosa: retorna acompanhado de Atena, homenageado e aprovado por ela, mas, ainda, como um ser humano, não um herói ou um deus. A distância entre o líder e seus seguidores aparece, dessa forma, bem menor do que se costuma pensá-la. Os podem ser compreendidos como participantes de uma teatralidade cujas regras e os modos eles entendem e aprovam. Connor (1987) diz que, ali, os atenienses eram atores em um drama ritual, afirmando o estabelecimento de uma nova ordem cívica e um relacionamento renovado entre as pessoas, seu líder e sua divindade protetora. Pisístrato serve-se de um formato vigente muito popular, o das procissões dionisíacas, para articular, no mesmo movimento, os valores da comunidade e um consenso emergente sobre a política do estado. O sucesso de Pisístrato não deriva, assim, de uma distância intelectual ou emocional que estabeleceria com a comunidade, mas da sua sintonia carnal e material, hoje diríamos performativa, com as necessidades e aspirações dela. Pisístrato é capaz de dar forma a essa cumplicidade e projetar sua expressão por meio de um ato mimético. Diante disso tudo, pergunto: quais elementos da *mímesis* performativa podem ajudar a pensar a chegada triunfal de Pisístrato a Atenas não como simples “imitação”, nem como propaganda ou manipulação, mas, como sugere Connor (1987), como “adaptação criativa” da antiga procissão que Pisístrato e a

comunidade da Ática operam juntos na construção da realidade? Fiquei pensando em como essa teatralidade parece estar ligada a um moinho que usa de estruturas do passado para construir novas realidades, mas não como mimese do real e sim como performatividade. Talvez a próxima pergunta ainda seja nessa direção, pois a teatralidade ligada à procissão é a vista sob a perspectiva do movimento no real.

**Luiz:** Heródoto conta as façanhas de Pisístrato como se fossem as de um herói mítico, cujo nascimento deveria ter sido evitado, que, depois de adulto, vai realizar/performar três estratégias decisivos para conquistar o poder em Atenas. O primeiro, que lhe rende sua primeira milícia, é propriamente mimético, pois ele faz a si e a suas mulas parecerem que tinham sido atacados. No segundo episódio, como foi bem observado por Connor (1987), mais do que parecer algo que ele não é, e remetendo à superação de sua primeira investida contra a cidade, na busca de uma anistia, ele serve-se do dispositivo processional das imagens carregadas. A Palas Atena que pontifica na carruagem e o sombreia é um símbolo acabado, fala por si. Ela não finge ser a deusa, mas, naquela circunstância, ela age, atua e performa como a deusa. Claro que tudo isso faz parte do acordo com Megácles (tirano no poder e futuro sogro de Pisístrato) que, nesse caso, é o produtor do ato, digamos, depois encenado por Pisístrato. Mas, sim, talvez possa ser pensado como *mímesis* performativa, na medida em que faltam ao arranjo o encadeamento dramático e a compreensão cognitiva clara sobre o que está acontecendo. No primeiro caso, vale o jogo da verossimilhança, no simulacro expressivo de feridas que lhe teriam sido infligidas. Nesse outro, joga-se com o indeterminado: a evocação vaga da deusa, pura e flagrantemente visual, operando no inconsciente da cidade; e, sobretudo, serve-se do dispositivo espetacular processional, o mais prestigiado e comum naquela comunidade antes mesmo que as Grandes Dionisíacas tivessem sido organizadas civicamente, e quando os ritos dionisíacos ainda ocorriam em parte misteriosamente, em parte com uma teatralidade movente, do canto e da dança ritual. Mas há um terceiro estratégia implícito na narrativa de Heródoto que coincide com a terceira e mais bem-sucedida investida de Pisístrato sobre a cidade. Depois de 11 anos de exílio e de ter costurado uma aliança com inúmeras tribos e o apoio financeiro de diversos aliados, principalmente os tebanos, Pisístrato e seu exército surpreendem os atenienses logo depois do almoço. Em vez de

impor uma violência destrutiva, Pisístrato envia os filhos a cavalo para convencer todos que tinham deixado a cidade em pânico a retornarem para suas casas e seus cotidianos. Nessa ação de *real politique*, pragmática e soberana, ele inicia uma administração vitoriosa de quase 30 anos, que incluiria, além dos muitos melhoramentos econômicos e sociais, a constituição do projeto das Grandes Dionisiacas, transferindo os ritos secretos de Elêusis para a Ágora ateniense e propiciando condições para que uma teatralidade explícita e assumida cívica e teatralmente se organizasse e se desenvolvesse.

**Vinicius:** O drama grego costuma ser tomado como uma apresentação em que os integrantes da plateia se colocavam de modo circular e, portanto, socialmente mais engajados ao poderem se ver dispostos dessa maneira. Essa ideia, entre outras símiles, tem por base a concepção de que o local da apresentação teria sido pensado a partir das danças da colheita, que eram observadas de forma estática. Hoje já se sabe que o teatro circular só foi constituído a partir da reforma de Licurgo, em meados do século IV a.C., e que, até então, o teatro tinha forma trapezoidal (CSAPO, 2007). Uma das chaves para se compreender a importância da visualidade instalada na beira do declive remete às conexões estreitas do drama grego com a apresentação das performances em movimento coletivo, como nas procissões, nas festas de rua, nos desfiles, na dança e na performance coral, e à forma como os participantes interagiram com a paisagem por onde passavam. O processional e o movimento como formatos performativos dominantes eram partes essenciais da cultura de festivais da Grécia clássica, o que criava uma exibição visual dinâmica e exigia e proporcionava uma participação coletiva.

Dentro da cidade, as procissões forneciam o contexto visual para um grande número de cultos ao longo do ano e, certamente, não seria um exagero pensar que a forma de desempenho dominante em Atenas, no século V a.C., tenha sido a procissão/desfile/parada (BUKERT, 1985). Parker (2005) lista 39 festivais processionais anuais conhecidos em Atenas. É a partir dessa premissa, de uma sociedade que pensa a *mimesis* em movimento, que eu gostaria de pensar a teatralidade clássica. Sabe-se que os diferentes festivais para Dioniso eram iniciados com cortejos e que, considerado o segundo em escala, ficando atrás apenas da *Panathenaea*, o grande

desfile da Dionisiaca Urbana culminava no Santuário de Dioniso Eleuthereus. A expressão "teatro de Dioniso" não é encontrada nas referências do século V a.C. ou nas do IV a.C., exceto em Tucídides (8.93.1), em que há menção a um "teatro de Dioniso", mas em uma colina no Pireu, não na Acrópole de Atenas. Os primeiros festivais de Dioniso provavelmente giravam em torno da participação em uma procissão que parava em lugares estratégicos da cidade e neles aconteciam apresentações corais para os integrantes da procissão. Com o maior número de participantes nos festivais, construiu-se novos lugares de exibição. O ponto culminante da grande procissão da Dionisiaca Urbana, o Santuário de Dioniso Eleuthereus, provavelmente, teve o *theatron* erguido para receber aqueles que iam observar os sacrifícios e as performances em homenagem ao deus, formando um teatro ou uma "área de visualização". O termo *theatron* pode significar qualquer assento na área, não necessariamente um espaço de teatro, como o tomamos hoje. Por volta de 540 a.C. o Santuário de Dioniso Eleuthereus foi fundado, data que coincide com a intenção de Pisístrato de criar festivais "panáticos" a fim de unir a Ática, tendo Atenas como centro. Por volta de 500 a.C., o *theatron* foi expandido, talvez para acomodar mais espectadores, resultado das reformas de Clístenes, que ampliaram ainda mais a participação cívica no festival. Assim, o festival do século V a.C. manteve a procissão, mas colocou as apresentações e os sacrifícios culminantes em um local estacionário, onde um maior número de cidadãos poderia assisti-los. A dinâmica espacial conferida a esse espaço de atuação refletiu fortemente na influência da performance coral e do cortejo, pois a cena era essencialmente um "espaço de movimento" para a apresentação do drama coral, fluindo para dentro e para fora a partir dos dois *eisodoi* (entradas laterais). Taplin (1977) afirma que a *skéné* só foi construída em meados do século V a.C., e que muitas entradas em cena das obras de Ésquilo deveriam ser por nós imaginadas como acontecendo a partir das entradas dos atores em carruagens. É com esse pano de fundo que podemos entender duas das principais peças do teatro clássico da primeira metade do século V a.C., ainda antes da guerra do Peloponeso. Paul Cartledge (1997) projeta como os espectadores, assistindo à apresentação de *Os persas*, em 472 a.C., observariam a cena transcorrendo diante da Acrópole ateniense destruída efetivamente na invasão persa, e agregariam à montagem de Ésquilo a experiência recente daquele episódio marcante. Por quase 20 anos, Atenas manteve a

Acrópolis destruída, como a firmar aquela cicatriz na paisagem da cidade e na visão cotidiana dos cidadãos. A Acrópolis em ruínas era um memorial vivo de eventos profundamente traumáticos, que tinham afetado todos os atenienses, independentemente da classe ou do status social. Gloria Ferrari descreveu essa paisagem destruída como “uma coreografia de ruínas” (FERRARI, 2002, p. 11-35). Seguindo a proposta de Cartledge, Meineck (2013 examina, detalhadamente, como, em *As Eumênides*, de Ésquilo, a apresentação de Palas Atena dialoga objetivamente com a nova estátua colossal da deusa, de bronze, erguida por Fídias no fim de 460 a.C. e no início de 450 a.C., e como ela teve uma influência poderosa na encenação e na recepção da *Oresteia*. Aquela estátua foi o primeiro monumento erguido nas ruínas da Acrópole. Media de 9 a 15 metros de altura e dominou o horizonte ateniense por, talvez, 700 anos, até que foi levada para Constantinopla, onde foi montada em um pilar, no Fórum de Constantino. Estima-se que sua construção levou nove anos e visava impactar quem entrasse pelo portão principal de Atenas, deparando-se com ela à primeira vista. Além disso, era visível por todos, de qualquer lugar da cidade, realçada por seu bronze polido, que brilhava intensamente em dias ensolarados. Na época da apresentação de *Oresteia*, a estátua tinha acabado de ser concluída, ou estava em seu estágio final. De acordo com Pausânias( 1.82.2), ela era tão alta que podia ser vista do Cabo Sounion, a cerca de 48 quilômetros milhas de distância. Quando Ésquilo encenou *As Eumênides* no teatro do Santuário de Dioniso Eleuthereus, os espectadores, fossem atenienses ou estrangeiros, estavam engajados na visualidade imediata da peça, mas, ao mesmo tempo que observavam a cena, com os olhos da memória miravam a procissão recente, experimentada alguns dias antes, e recordavam aquela estátua de bronze. Além disso, Taplin (1977) aponta como o final de *As Eumênides* parece sugerir um coro complementar que prosseguiria em procissão pela cidade e, segundo Meineck (2013), conduziria novamente até onde estava a estátua. Por tudo isso, a minha segunda pergunta vai ainda na direção dessa mimese em movimento, que já foi tratada na questão anterior. J. P. Vernant (2002) percebe a representação do mito e da realidade, na tragédia grega do século V a.C., como exame dos dramas heroicos do passado sob a ótica de uma sociedade em movimento, que começa a desenvolver novos sentidos de justiça, não mais ligados à culpa herdada. A *Oresteia* é a trilogia que parece tratar essa questão de modo mais evidente e resulta na

fundação do Areópago. Mas há, também, outra evidência de movimento na *Oresteia*, ligada ao próprio desempenho mimético da cena, apresentando camadas de realidades observadas em cortejo e em ficções criadas por sobre a topografia real. É assim que Peter Meineck (2013), no texto *Under Athena's Gaze*, argumenta que *As Eumênides* desenvolve-se dentro de um panorama em que dramas ambientados no passado mitológico poderiam fundir-se com a paisagem do presente, apresentando, nesses casos, o contraste entre o pequeno ídolo de madeira de Atenas (*bretas*), referenciado por Apolo em *As Eumênides*, com a nova estátua colossal colocada em pé na Acrópole. Assim, gostaria de recolocar a questão do teatro entendido como ato processional, e a do desenvolvimento da ideia do desempenho mimético como um processo, a partir da perspectiva de que se pode colar teatralidades moventes sobre o real e contrastá-las com o espaço tempo do percurso. Dessa maneira, o termo *opsis*, normalmente entendido como espetáculo, no conjunto de máscaras, cenários gestos, etc., pode ser entendido como visualidade em um sentido mais amplo, espacial e temporalmente, em que entrariam em conjunção a visão real e cotidiana justaposta à dimensão aural da ficção.

**Luiz:** Todos esses pontos são muito interessantes e merecem comentários. Parece-me que uma investida vertical nas pesquisas da história da materialidade da Grécia arcaica e antiga tem o barato de despertar novos lugares imaginários para o teatro naquele contexto. Você tocou no aspecto dos teatros, mesmo no século V a.C., ainda serem retilíneos e não terem ainda adquirido a forma circular instalada nas encostas. De fato, essa não é uma informação trivial, ainda mais quando complementada pela a de que os teatros que assistiram o melhor das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas eram inteiramente de madeira, provavelmente semelhantes às arquibancadas de madeira dos desfiles do carnaval brasileiro, antes da construção dos sambódromos de concreto armado. Quero dizer: existem alguns sentidos comuns, frutos do empilhamento de informação de vários níveis, de guias turísticos aos altos estudos filológicos do grego arcaico, que prevalecem e têm de ser desmontados. Assim, esse novo lugar imaginário para se pensar a tragédia do século V a.C. é muito estimulante, quase perturbador, e comprova que os estudos históricos e as narrativas que criam têm sempre a marca singular do ponto temporal e da perspectiva espacial com que se os observa. Mas o

mais interessante de tudo, e que já é um achado desse seu mergulho, é essa ideia de uma teatralidade movente e processional como provavelmente a mais próxima do que os gregos do século VI a.C. e do V a.C. experimentaram. Talvez, o que marque o fim da transição dos ritos ditirâmicos para a estrutura dramática da tragédia, com a superação do que era totalmente espontâneo e experimentado fisicamente para uma situação observacional distanciada, e para o acionamento cognitivo do *mythos*, seja exatamente o momento em que, de tanto exercitar paradas nas procissões para vivência/vivência de situações rituais, esse processo coletivo se percebeu como *theatron*, e passou a constituir-se espacialmente em novos termos, agora com os movimentos contidos em circularidade e não mais linearmente na lógica processional. De algum modo, algo parecido ocorreu no fim da Idade Média, quando o teatro religioso processional e por estações desprende-se do rito e ganhou as ruas, emancipando os atores para começarem a contar suas próprias histórias. Essa ideia do processional como DNA da tragédia merece ser extensivamente explorada. Outro ponto importante, na segunda pergunta, é o que observa, em vários e ricos exemplos, a sobreposição do espaço ficcional, do “tempo dos heróis”, ao espaço da Polis e sua atualidade. Sim, discutir isso é mais do que simplesmente ver a tragédia como espelhamento e processamento da experiência vivida dos atenienses, como dizendo respeito a eles, sendo-lhes endereçada. Quero dizer: há que se pensar esses exemplos citados, e o de *Os persas* tendo a Acrópole destruída ao fundo é o mais instigante deles, na perspectiva de uma “cena do real”, ou de uma performatividade efetiva do espaço físico e arquitetônico, quase como um *site specific*. Certamente é anacrônico projetar naquele contexto categorias de uma teatralidade moderna contemporânea. Mesmo assim, assumido o anacronismo, essa sobreposição não deixa de ser produtiva. Por exemplo, no fato de, em grego antigo, haver dois termos para se descrever a palavra ação e da diferença dessas duas raízes distintas emergir a palavra drama. Sua raiz é *dron*, flexão da palavra dórica para ato e que equivale ao termo ático *prattein*. Quando Aristóteles descreve a tragédia como uma *mimesis* que pressupõe a atuação de atores, ou como a *mimesis* de uma ação cujo meio é ele próprio uma ação, ele utiliza para caracterizá-la o termo dórico, distinguindo-o assim do termo habitual ático. Quer dizer, essa ação especial, que é *mimesis* por meio de atores, não é uma *prattein*, mas é um *dron* ou *dran* ou *drasis*, e o que resulta dela não é um *pragma*, ou *praxis*, mas é um

drama. Assim, Aristóteles diz que Sófocles e Aristófanes fazem *mímesis* por meio de *prattontes* e *drontes*, sendo os primeiros os agentes imitáveis e, os segundos, os atores que imitam, sujeitos e não objeto da imitação. De algum modo, nessa diferenciação entre o agir tomando como referência a ficção e o agir concretizado fisicamente pelo atuante da mesma, que aparece sobreposta na teatralidade grega, como percebe Aristóteles, já estaria implícita, de modo larvar, a diferença que Fisher-Lichte (2008) aponta na performatividade, quando o ator desempenha o friccionar de sua condição objetiva e atual e qualquer ficcionalidade que se estabeleça a partir dela ou contra ela. Enfim, retomando a ideia dessa teatralidade mais móvel que parada, que segue adiante pelo em torno e marca passo, é interessante percebê-la como um antecedente necessário ao que se verá a partir do século III a.C., sobretudo, nos grandes teatros semicirculares e fundadores de lócus absolutos, uns que se tornaram impropriamente, na nossa imaginação, o teatro do século V a.C. Além dessa revisão necessária, caberia também repensar o espetáculo como materialidade porosa à cidade, não só na estrutura do *mythos* como na efemeridade do *opsis* e da materialidade espacial urbana.

**Vinicius:** Na passagem do século V a.C. para o IV a.C., a profissão de ator ganhou um novo status e uma conseqüente problemática. Durante boa parte do século V. a.C., a atuação ficara a cargo de famílias atenienses. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes faziam parte daquelas que dispunham do privilégio de definir os protagonistas, deutagonistas e tritagonistas. Atuavam, de fato, como treinadores de coros e preparavam todos os elementos que compunham o espetáculo. Na segunda metade do século V a.C. aconteceu uma mudança fundamental no sistema de produção das tragédias: atores não pertencentes às principais famílias começaram a ser empregados e a desempenhar profissionalmente papéis nas peças de Sófocles, Eurípedes e outros. Surgem novos atores, vindos de fora de Atenas, em um momento em que o teatro já se espalhara não só por toda a Ática, mas, também, pelas regiões do entorno. Sabe-se que Ésquilo já havia representado na Sicília, que Sófocles dirigiu uma peça fora de Atenas e Eurípedes produziu uma peça na Macedônia. Além disso, a descoberta recente de teatros de pedra construídos fora de Atenas datados do século IV a.C. deixou claro que, assim como o “teatro de Dioniso” só recebeu sua estrutura de pedra

naquele mesmo século, possivelmente, no século III a.C., todos os teatros fora de Atenas também ainda eram de madeira. Ao mesmo tempo, não há por que duvidar da existência de uma grande difusão da produção teatral já na segunda metade do século V a.C. Eric Csapo, em *Actors and icons of the ancient theatre* (2010), faz a interessante sugestão de que, quando da instauração do prêmio de melhor atuação na Grande Dionisiaca de 446 a.C., observava-se já uma tensão entre o sistema de produção familiar e aquele dos atores grandemente qualificados, provavelmente nascidos fora de Atenas. Esses atores, de origem mais humilde, passaram a disputar o lugar de prestígio com as famílias atenienses detentoras do saber teatral. Assim, se por um lado a instituição do prêmio conferia status a esse novo agente da cena, por outro, apartava-o do conjunto representado pelo coro. É importante lembrar que os poetas eram denominados *tragoidós*, que podia significar tanto treinador de coro quanto cantor e poeta. Portanto, abarcava todas as funções da real produção da peça. O lugar afastado do ator pode ser bem observado no vaso de Pronomenos, possivelmente do fim do século V a.C., em que o pintor que dá nome ao vaso representa uma comemoração dentro do templo de Dioniso, após a vitória em uma Dionisiaca. Csapo (2010) mostra como ali todas as figuras do coro seguram suas máscaras e têm seus rostos e nomes registrados no vaso, enquanto os atores, apesar de também segurarem suas máscaras, possuem os rostos de suas personagens e não têm seus nomes registrados. Contudo, no fim do século V a.C., com a extrema difusão dos festivais, que se expandiram da Magna Grécia à Ásia Menor, e da Macedônia ao Norte da África, emergiu um novo sistema de produção em que os atores vão ser extremamente valorizados e se tornarão muito ricos, mesmo com a pecha de assalariados e atuando em um contexto menos sacralizado do que o dos cultos dionisiacos das famílias atenienses. Eric Csapo (2010) chega a caracterizar esse momento como o de emergência de um verdadeiro *star system*, comparável ao da Hollywood do século XX. Muitos atores ascenderam de status social ao fazerem doações para a cidade de Atenas. A prova do poder desse grupo emergente foi o ato de doar, em 386 a.C., a reencenação de uma tragédia. Esse fato confirma, também, como esses atores, cientes de seu poder, eram capazes de se organizar independentemente dos autores. Essa é a data que marca a instituição da possibilidade de uma reencenação ser oferecida um dia antes das demais peças da grande Dionisiaca. Assinala também uma mudança de

paradigma na ideia de teatralidade que começa a surgir a partir de então. Os atores são capazes de influenciar multidões e, talvez, é a partir dessa perspectiva que deveríamos observar grande parte da discussão estética do período, traçada principalmente por Platão e Aristóteles. Muitos atores, independentemente do coro, passam a viajar apresentando canções retiradas das peças de grandes autores, com destaque para as de Eurípides e suas cenas de mensageiros, altamente dramáticas, nas quais podiam demonstrar todo seu poder vocal. A capacidade e a eloquência dos atores e seu status transformam-nos também em embaixadores. Neoptólemo, possivelmente de origem simples e, portanto, adotando o nome de um de seus personagens, foi um dos embaixadores atenienses durante as tratativas de acordos com Felipe da Macedônia, já na segunda metade do século IV a.C. O lugar da teatralidade nesse período pode ser discutido também a partir da história narrada por Diodoro, segundo o qual Felipe da Macedônia, no banquete de casamento de sua filha Cleópatra com seu tio por parte de mãe, pede para que Neoptólemo, já ator de reconhecida qualidade, cante uma canção. Neoptólemo sabe que, no dia seguinte, Felipe fará a cerimônia de despedida e partirá para a sua campanha contra o reino Persa. Querendo agradar Felipe, ele entoia uma canção que trata de um rei poderoso que, orgulhoso de seu poder, acaba por ser derrotado. Segundo Diodoro, Felipe vê nessa canção um presságio de vitória, confirmando os oráculos que havia consultado anteriormente. A palavra do ator Neoptólemo tem ali status de divinação que se confirmará de modo performativo no decorrer dos eventos. No dia seguinte, o imperador prepara a sua entrada em um teatro para ser saudado antes da partida. No palco, estão dispostas 12 estátuas de divindades e uma 13ª do próprio Felipe, adornado como um deus. Felipe, confiante no presságio, diz para seus seguranças o acompanharem de longe. Ao descer na direção do teatro, ele é esfaqueado até a morte. Essa apresentação de Felipe como herói é paradigmática. Pat Easterling (2008) analisa a história compondo o quadro trágico a partir de outro texto, *Florilégio*, de João Estobeu, em que se conta que foi perguntado ao grande ator Neoptólemo qual das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípides teria sido, na sua opinião, a mais trágica. O ator responde que nada do que experimentou no palco foi mais trágico do que Felipe entrando no teatro, ovacionado como um 13º deus, e esfaqueado até a morte. Ao narrar o evento como representativo de tragicidade, Neoptólemo deixa claro que,

possivelmente, já no século IV a.C., a teatralidade passou a ser tomada e discutida para além do teatro em diversas esferas. O período helenístico marcará uma difusão do conceito de teatralidade para a vida. Angelos Chaniotis (1997) inicia sua abordagem do entendimento da vida como um palco a partir da história de Augustus contada em Suetônio, segundo a qual o imperador, em seu leito de morte, pergunta a seus amigos se ele havia desempenhado sua parte no drama da vida (*mimum vitae*) e, citando um epílogo cômico, convidou-os a saudarem sua partida com aplausos. A história de Neoptólemo apresenta nitidamente os perigos que emergem da teatralidade. Ao mesmo tempo, a história de Felipe converge com o caso do imperador Augustus, quando se sabe que seu último desejo foi o reconhecimento por ter bem representado sua parte no grande drama da vida. De certa forma, há aqui um entendimento da teatralidade como algo que se destaca e se sobrepõe ao real, mesmo que essa relevância, enquanto simulacro, corra o risco de um destino infausto e terrível como o de Felipe. A história de sua entrada no teatro, espaço de Dioniso, saudado como um 13º deus, coloca a sua ação teatral sob o terrível olhar da divindade.

A partir dos estudos de Picard Cambridge (1968), que afirma que o *xoanon* de Dioniso (pequena estátua de culto, possivelmente de madeira) era colocado em lugar de destaque no *theatron* (provavelmente na *poedria*), Peter Meineck (2013) analisa a possibilidade de entender essa estátua partindo da ideia de que, na cultura grega, as divindades eram tanto vistas como também viam, ou eram videntes. Em *Ifigênia em Tauris*, Eurípedes retrata como o ídolo de Ártemis desvia o olhar para não ver os atos de impiedade cometidos em sua presença. Analisando esse sistema óptico na Grécia, Meineck afirma que, para os gregos, o olhar tinha também as características do tocar. Mesmo não havendo a presença do *xoanon* de Dioniso no teatro de Felipe, é interessante pensar como sua teatralidade imiscuída na própria vida, sem a proteção, o escudo da máscara que veste o ator cômico, é punida pela divindade, que também é terrível e vingativa, como bem apresenta Eurípedes em *As Bacantes*. Apesar do “risco” de a teatralidade se misturar com a vida, o teatro continuará a servir de propaganda para os poderosos. É assim que Alexandre produzirá uma crescente “Dionisoficação” de si mesmo, com a apresentação volumosa de artistas que acompanhavam sua chegada em diferentes territórios – dados sugerem que 3 mil artistas de Dioniso viajavam para as celebrações. Após sua morte, muitos imperadores

ainda continuaram a propagar essa divinização, inclusive com sacerdotes que, atuantes, emulavam os procedimentos dos cultos a Dioniso (ANZERINI, 2009). No caso de Felipe, independentemente de sua *hybris*, sua vontade de se alçar ao *status* de mito, ou herói, confirma os riscos excedentes dos encantamentos proporcionados pela teatralidade.

**Luiz:** A história da passagem de um regime teatral, em que os atores eram familiares dos dramaturgos, para um profissional, em que o desempenho passa a legitimar os atores e abre espaço para a mercantilização dessa força de trabalho (de alguma forma parecida com a da teatralidade popular das trupes desde a Comédia Latina até as renascentistas, da *Commedia dell'Arte* ao circo moderno, no modelo artesanal, de pai para filho), coloca em evidência outro aspecto pouco pensado e muito minimizado na análise da teatralidade dos séculos V a.C. e IV a.C., o da reencenação, no sentido de apresentar de novo, fora dos concursos já disputados e com distância temporal da estreia. Esse tipo de encenação, ou de representar de novo algo já estreado, tornou-se o corriqueiro em todas as sociedades e circunstâncias teatrais posteriores, sempre (com as especificidades de cada tempo histórico (as atrações do Coliseu, o teatro Elisabetano ou o *vaudeville* do século XIX). No caso do teatro moderno, foi uma de suas marcas, até porque a própria encenação tornou-se um padrão artístico autônomo, implicando em si a possibilidade, a cada apresentação, de se propor uma nova obra, visto que o texto, descontextualizado de sua época, acabava sempre sendo “atualizado”. De fato, a ideia da reencenação na Atenas ainda do século V a.C., produzida por atores famosos e não ligados aos autores trágicos, ou à tradição que eles representavam, e desenvolvida provavelmente à exaustão no século IV a.C., quando já não havia grandes autores, pode bem explicar por que na *Poética*, Aristóteles refere-se pejorativamente aos “fazedores de máscara” (HALLIWELL, 1987, p.39) ou cenógrafos, como aqueles responsáveis pelo irrelevante *opsis* nas tragédias encenadas. Por trás dessa minimização do espetáculo, talvez, a visão negativa de Aristóteles pode remeter exatamente a um teatro que já não é dos dramaturgos, mas, e principalmente, dos atores, esses que transformaram o saber artesanal em uma profissão e terminaram de desvinculá-lo do rito dionisíaco primitivo. Ao mesmo tempo, e quase contraditoriamente, a história do ator Neoptólemo, quando diviniza

Felipe e o lança na arena sem máscara, ou Ihe franqueia a divindade sem Ihe proteger com uma máscara, mostra que a fronteira com o teatro nos ritos cívicos, e nos triunfos pré e pós-guerras, era tênue e, definitivamente, que estes eram performativos, no sentido de Austin, das ações sérias e consequentes, irremediáveis.

Ainda vale comentar a atitude de Augusto apropriando-se ritualmente de sua morte, tornando-a uma boa morte, considerada como último ato de uma boa vida. A ideia de que a vida é uma curva dramática com um sentido final aparece no comentário de Sólon a Creso, recolhido por Plutarco (s.d.p.65). “Um homem só pode dizer que foi feliz na morte”, cogitando um desfecho que determina a felicidade ou a infelicidade, como na tragédia, ou na “uma ação” da poética aristotélica. Claramente, é um artifício que talvez faça mais sentido na tragédia do que na vida, mas que, como a intuição de Augusto demonstra, garante conforto poderoso ao que parte coroado pelas palmas que seus assistentes Ihe devotam como imperador morrente. Só um soberano pode forçar em vida aplausos por um suposto e intangível desempenho de vivente. Sócrates, porém, com menos poder político, mas com muito mais espiritualidade ou inteligência, transformou a sua morte em um dos tropos dramáticos mais reencenados da história do teatro.

**Vinicius:** Na palestra *The Dionysian parade and the poetics of plenitude*, Eric Csapo (2013) apresentou uma detalhada reconstrução do cortejo dionisíaco, evento que antecedia a realização das competições e que envolvia mais de 8 mil cidadãos com funções ativas. Csapo elencou características como: 250 pessoas, em duplas, eram responsáveis por carregar cada pão que seria assado durante o sacrifício de 400 bois, também escoltados por atenienses ou aliados; além de bois financiados por cidadãos abastados, 500 jarros de vinho que eram feitos com pele de animais, e diversas tortas de mel; falos eram levados para cidades aliadas, cerca de 200 delas no alto Império, e, por causa do seu peso, necessitavam de 15 cidadãos para serem transportados; 1.225 participantes dos coros líricos e dramáticos concorreriam nos dias seguintes e eles desfilavam com os mesmos figurinos com os quais se apresentariam; mobilizava-se 200 atenienses responsáveis pelos tributos exigidos dos aliados, possivelmente 100 mulheres carregadoras de cestas com frutas, além de todos os cidadãos que participavam vestidos de máscaras e roupas, as mais exuberantes possíveis. Csapo

(2013) relata, no meio dessa extensa apresentação, a presença de carros, alguns com forma de embarcações sobre quatro rodas, com sátiros que lançavam imprecações à plateia. Ele destaca, também, representações moventes de falos como dispositivos que tinham a qualidade de autômatos (αὐτομάτως), uma vez que eram manipulados por cordas, roldanas, pesos e contrapesos que os faziam elevar-se e descender. De acordo com Csapo (2013), Heródoto afirma que esses falos que se moviam passaram a ser chamados de bonecos de cordas (CSAPO, 2013). Alguns desses falos tinham o formato de galo que, em determinados momentos da parada dionisíaca, levantavam-se e cacarejavam. Csapo (2013) aponta como o mais impressionante desses objetos autômatos, presentes no início do período helenístico, aquele que apareceu em 308 a.C., quando o arconte Demétrio de Falero organizou uma parada exuberante. “Aquele cobra mecânica gigantesca movendo-se por moto próprio marcou para ele a parada, deixando uma trilha de gosma”<sup>1</sup> (CSAPO, 2013, p. 27, tradução nossa). Csapo (2013) relacionou as embarcações que se moviam autonomamente com o primeiro discurso do mensageiro em *As Bacantes*, quando afirma que a força dionisíaca coloca tudo em movimento. Dioniso põe as pessoas e as coisas em movimento, especialmente de forma rítmica, e daí o poder da música em animar o corpo e fazer mover-se ser, talvez, uma das principais expressões desse aspecto de Dioniso. Segundo Csapo, “é por essa razão que a tecnologia das primeiras procissões, daquelas verdadeiras máquinas sofisticadas, foi criada para a Parada Dionisíaca”<sup>2</sup> (CSAPO, 2013, p. 27, tradução nossa). O que me chama atenção, nessa percepção de Csapo, é a própria teatralidade presente na imagem da força dionisíaca invisível que move o jogo da ilusão dos carros alegóricos. As embarcações sobre quatro rodas, com roldanas e contrapesos, eram construídas à imagem dos barcos movidos pelos ventos, os mesmos modelos que serão importantes para a criação da caixa cênica no período posterior ao Renascimento. Não é difícil imaginar a relação desses carros com as construções das *skenés*, os diversos mecanismos que compunham sua caixa de mistérios, como a *mechanné*, responsável pelo movimento importante da aparição do famoso Deus Ex-Machina, ou a *ekyklemma*, tablados com roldanas que traziam os quadros cênicos das

---

<sup>1</sup> Tradução nossa para: “That a giant mechanical snail moving in its own accord led the Parade for him, leaving a trail of slime” (CSAPO, 2013, p. 27). (SOBRENOME DO AUTOR, ano da publicação, p. xx). Por favor, completar referência da citação entre aspas.

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “It is for this reason that the earliest processional technology, perhaps the truly sophisticated machines, were created for the Dionysian Parade” (CSAPO, 2013, p. 27).

mortes que se passavam no interior da *skené*, ou representando palácios, casas ou templos. A força das roldanas, das cordas, dos contrapesos, da teatralidade que move a cena lembra-me Gordon Craig e sua *scene* patenteada, ou quando ele afirma em *A arte do teatro*, a importância de que o artista da cena conheça a maquinaria teatral porque só assim conseguirá construir o teatro do futuro.

**Luiz:** Dois pontos notáveis nesses achados de Csapo. A dimensão massiva dos cortejos dionisíacos, ou de sua produção, superlativa nos números e na abrangência, envolvendo comunidades inteiras em um mesmo esforço performativo. O outro ponto é o detalhe crucial da maquinaria engenhosa fazendo mover o que quer que fosse como representação, ou encarnação, de Dioniso, seja nos atuantes, seja na materialidade e na espacialidade que os acolhia e tangenciava. Essa força invisível, um sopro, que faz mover e se move é o próprio deus e é o engenho, *a tekné*. A colocação, como por você sugerido, permite repensar a história da arquitetura e da cenografia nessa clivagem dionisíaca. No caso de Craig, sem dúvida a utopia de uma cena movente, com a flexibilidade e a mobilidade da música, pode ser aproximada do aspecto material e histórico da teatralidade na Grécia Antiga. Na espiritualidade, ou na religiosidade, do projeto craiguiano cabe esse Dioniso organizador arquetônico. Sem evocá-lo explicitamente, Craig o incorpora no gesto de encenador, gravador, autor e inventor. De fato, seja na proposta irrealizada das “mil cenas em uma”, seja no Projeto *Scene*, o movimento é o eixo conceitual e estético. Craig busca e aponta, afinal, uma “arte do movimento” (CRAIG, 2017). Mas o mesmo mote, ou projeto ideal de um autômato, de Maeterink ou a própria cena mágica de Robert Wilson e seus objetos moventes sem motores aparentes confirmam que esse espírito que anda, esse corpo gigante que ondula pelas cidades, o cortejo e seus mecanismos maravilhosos são dados extensivos e transversais que abarcam da Grécia arcaica ao carnaval contemporâneo. O fator significativo nesses achados de Csapo é exatamente nos dar a ver outra Grécia, menos idealizada talvez, mais concreta, menos redutora e dramática, e, mais surpreendentemente, próxima de nós e performativa como nunca a tínhamos tomado.

## Referências

ANEZIRI, Sophia. Artists of Dionysus: the first professional associations in the ancient Greek world. *In*: HARRIS, Edward; LEWIS, David; STEWART, Edmund (orgs.). **Skilled labor and professionalism in ancient Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 293-312.

ANEZIRI, Sophia. The organization of music contests in the hellenistic period and artists' participation: An attempt at classification. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals: documentary studies**. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 67-84.

ANEZIRI, Sophia. World travelers: the associations of artists of Dionysus. *In*: HUNTER, Richard; RUTHERFORD, Ian (orgs.) **Wandering poets in ancient Greek culture: travel, locality, and panhellenism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 217-236.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BÉLIS, Annie. **Les musiciens dans l'Antiquité**. Paris: Hachette Littératures, 1999.

BURKET, Walter. **Greek religion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

CHANIOTIS, Angelos. Theatricality beyond the theater: staging public life in the Hellenistic world". **Pallas: revue d'études antiques**, Paris, v. 47, n. 1, p. 219-259, 1997.

CHANIOTIS, Angelos. Tribes, festivals and processions: civic ceremonial and political manipulation in archaic Greece. **Journal of Hellenic Studies**, Cambridge University Press, v. 107, n. 1, p. 40-50, 1987.

CARTLEDGE, Paul. 'Deep Plays': theatre as process in Greek civic life. *In*: EASTERLING, Patricia E. (ed.), **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CRAIG, Edward Gordon, **Cena & Rumo a um novo Teatro**, São Paulo, Perspectiva, 2017.

CSAPO, Eric. **Actors and icons of the ancient theatre**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: **UCL HOUSMAN LECTURE**, 5. ed., 2013, Londres. Palestra. Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

CSAPO, Eric. The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**. New York: Oxford University Press, 2007.

EASTERLING, Patricia E. From repertoire to canon. *In*: EASTERLING, Patricia E. (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

FERRARI, Gloria. The ancient temple on the Acropolis at Athens. **American Journal of Archaeology**, v. 106, n. 1, p. 11-35, Archaeological Institute of America, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. A new aesthetics. Trad. Sakya Iris Jain. London: Routledge, 2008.

HALLIWELL, Stephen. **The Poetics of Aristotle – translation and commentary**, London, Duckworth, 1987.

HERINGTON, John. **Poetry into drama**: early tragedy & the Greek poetic tradition. Berkeley: University of California Press, 1985.

HERODOTUS. Book I, 60. *In*: **The history of Herodotus**. London: Encyclopedia Britannica-Great Books, 1952.

LE GUEN, Brigitte. Kraton, Son of Zotichos: artists' associations and monarchic power in the hellenistic period. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 246-278.

MEINECK, Peter. Under Athena's gaze: Aeschylus' Eumenides and the topography of ophis. *In*: HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (orgs.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 161-180.

PARKER, Robert. **Polytheism and society at Athens**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur Wallace. **The dramatic festivals of Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PLUTARCO, **Vidas**, São Paulo, Cultrix, s.d.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Londres: Taylor & Francis, 1988.

SLATER, William. Deconstructing festivals. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 21-47.

SUTTON, Dana Ferrington. The theatrical families of Athens. **The American Journal of Philology**, Cambridge, v. 108, n. 1, p. 9-26, 1987.

TAPLIN, Oliver. **The stagecraft of aeschylus**: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1977.

WILSON, Peter. Music. *In*: GREGORY, Justina (org.). **A companion to Greek tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 183-193.



**Vinicius Torres Machado:** Diretor teatral e professor do Departamento de Artes do IA/Unesp. Autor de *A Máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*. (Ed. Unesp). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). E-mail: [viniciustorresmachado@gmail.com](mailto:viniciustorresmachado@gmail.com)

**Luiz Fernando Ramos:** Professor Titular de História e Teoria do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e do PPGAC-ECA/USP. Autor de *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena* (Hucitec, 1999), *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível* (Annablume, 2015) e *Migalhas* (7 Letras, 2021). E-mail: [lfr@usp.br](mailto:lfr@usp.br)





**NOSSA VIDA EM FAMÍLIA:  
A DRAMATURGIA DE  
ODUVALDO VIANNA FILHO  
E OS DESAFIOS HISTÓRICOS  
DA FORMA**

*Agenor Bevilacqua Sobrinho,  
com Introdução por Maria Sílvia Betti*

## Introdução

### I

A geração de dramaturgos à qual pertence Oduvaldo Vianna Filho enfrentou desafios diversos em várias frentes de seu trabalho de criação, mas é possível que Vianna tenha sido, entre todos, o dramaturgo desafiado de forma mais aguda, mais intensa e mais contínua, particularmente no período que se estende de 1965 até sua morte prematura, em 1974.

Autor de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, peça que originou a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), que, em 1962, ligara-se oficialmente à União Nacional dos Estudantes (UNE), Vianna havia se envolvido integral e irrestritamente com o projeto de cultura popular épica desenvolvido na entidade, projeto no qual o teatro era um importante núcleo desencadeador de criações e debates.

Com o golpe de 1964, todas as formas de atuação ligadas ao CPC e à UNE foram sufocadas e terminantemente proibidas. Com a sede da entidade incendiada e destruída, restou a todos os seus ativistas a clandestinidade como tentativa de não desaparecer diante das circunstâncias que se seguiram. Voltar ao teatro profissional, que dependia da bilheteria para sobreviver, não era, para Vianna e seus companheiros do CPC, o único problema que se apresentava: havia também a ação cada vez mais ostensiva da censura, que, a partir de 1968, chegaria a seu grau máximo, condicionando todas as formas de produção teatral, jornalística, cinematográfica e televisiva ao controle censório prévio. Com os vetos que começaram a se suceder, um número cada vez maior de trabalhos passou a ficar inédito em todos os setores da cultura.

Vianna pertencia à geração de autores que, a partir do fim dos anos 1950, havia tomado contato pioneiro, no setor teatral do Brasil, com os trabalhos de Bertolt Brecht e os escritos de Erwin Piscator. As peças que Vianna escreveu nos anos seguintes, já dentro do CPC, mostram o vigor experimental com que ele passou a utilizar recursos épicos na figuração de questões historicamente recentes e inéditas na pauta da dramaturgia nacional existente até então, e que remetiam às

transformações econômicas e políticas em andamento no país, e às injunções que elas iam impondo às lutas da classe trabalhadora.

O conjunto de criações de Vianna no CPC evidencia uma significativa continuidade na aplicação de recursos épicos com raízes em Brecht e em Piscator, e que podem ser encontrados tanto nos autos (criados em sistema de equipes com vários companheiros) como nas peças mais longas, destinadas à encenação em espaços com infraestrutura teatral propriamente dita. *Brasil versão brasileira* (1962), por exemplo, emprega projeções, cartazes e massas de trabalhadores em cena, enquanto *Os Azeredos mais os Benevides* (1963) revela um particular empenho direcionado para a esfera expressiva e sonora da palavra, detectável tanto na concisão dos diálogos como na expressividade narrativa das canções.

Por uma grande ironia, com o contexto pós-golpe, as condições cada vez mais restritivas de trabalho passaram a impor a Vianna uma situação paradoxal: a de escrever em circunstâncias antagônicas a tudo o que ele próprio havia priorizado e desenvolvido no percurso de aprendizado e amadurecimento técnico que trilhara até então. Se isso pode ser dito também de outros coetâneos e companheiros seus de várias áreas, é importante não esquecer que algo o particularizava em relação a eles: o fato de ser filho de pais ligados ao trabalho profissional da escrita dramaturgic, exercido em paralelo à militância partidária no P.C.B. A relação de Vianna com essa herança familiar estava presente desde o início de seu trabalho no Arena, nos anos 1950, mas foi no período que se seguiu a 1968, com o acirramento da censura, que ele se voltaria mais diretamente para as formas ligadas à comediografia e à dramaturgia de costumes, às quais se ligavam tanto seu pai, o comediógrafo Oduvaldo Vianna, como sua mãe, a radiodramaturga Deocélia. Não casualmente, Vianna prestaria homenagem a seu pai, falecido em 1972, reescrevendo a comédia *O homem que nasceu duas vezes*, à qual deu o título de *Mamãe, papai está ficando roxo*. Não casualmente tampouco, na sequência, ele voltaria a visitar a tradição histórica da comédia nacional na peça à qual dera o título *Allegro Desbundaccio, ou Se o Martins Pena fosse vivo*, de 1973. É sabido e lembrado, ao mesmo tempo, o fato de Vianna (com o companheiro de CPC Armando Costa) ter sido responsável pela revitalização do seriado televisivo de costumes *A grande família*, que se tornou um enorme sucesso de público e de crítica.

O uso estratégico de estruturas formais ditas convencionais, em um contexto de sucessivas proibições de seus trabalhos, representava ao mesmo tempo uma perspectiva de sobrevivência e um desafio de criação, já que o setor teatral se encontrava, cada vez mais, sob o impacto de diferentes estilos de experimentalismo. Com a difusão de formas de espetacularidade cênica e dramaturgica ligadas à contracultura, falava-se, em alguns círculos, na morte do teatro tal como havia sido praticado até então, e Vianna, como autor, passou a se ver diante de tensões que expôs e analisou, em 1972, em um pequeno prefácio escrito para a publicação do monólogo *Corpo a corpo*, na revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Olhada por esse prisma histórico, *Nossa vida em família*, reelaboração da peça *Em família*, originalmente escrita em 1970 com Paulo Pontes e Ferreira Gullar, acaba se mostrando como a aceitação de um enorme desafio. A grande envergadura de sua pauta de assuntos, extraídos do contexto das políticas econômicas da ditadura, extrapolava os limites do drama geracional padrão e apresentava uma forte demanda de recursos que lhe permitissem figurar questões variadas e abrangentes. As personagens, tomadas ao núcleo familiar do casal de protagonistas, davam margem à abordagem de enfrentamentos típicos da classe média pauperizada e dramaturgicamente desenhada em um grande painel de faixas etárias e setores de trabalho. O uso da ironia, do humor e da simultaneidade espacial de cenas permitiam que nexos associativos e contrastivos fossem acionados sem diluição do fio da meada que engendrava o enredo. A estrutura dos diálogos e a utilização de diferentes níveis de linguagem ilustravam as numerosas defasagens de comunicação e de percepção no interior da família. Ao convívio familiar, refratário ao sistema dominante de vida e pensamento e em princípio apoiado em relações de afeto, impõem-se de forma avassaladora as exigências ligadas à sobrevivência material. Pouco a pouco, estas vão sendo introjetadas, naturalizadas e postas em prática por meio de soluções que não poderão ser revertidas.

Vianna distinguiu-se sempre pelo caráter processual e analítico de sua escrita dramaturgica, e *Nossa vida em família*, de várias maneiras, é uma comprovação disso: os fatos estão consumados assim como seus efeitos. A matéria ficcional compactada na estrutura das cenas poderia ter deflagrado a criação de várias outras peças nela

potencial ou latentemente “embutidas”, e devidamente dotadas de recursos cênicos e dramaturgicos de impacto desconstrutivo.

No contexto histórico e político dos anos da ditadura, Vianna fez uma escolha pouco confortável e deu margem para que lhe fossem feitas inúmeras cobranças, tanto por ter optado por uma forma não experimental como por estar escrevendo para o âmbito profissional do teatro.

Neste início de século XXI que estamos vivendo, o texto de *Nossa vida em família* recoloca todas essas questões que ainda não resolvemos ou superamos, e repõe em cena o beco sem saída da família protagonista diante de todos os seus impasses. Se o que caracteriza o épico no fazer teatral é a análise dialética das lutas históricas e dos enfrentamentos humanos ao longo do tempo, podemos dizer que *Nossa vida em família*, que não apresenta na forma o aspecto épico de outros trabalhos, apresenta-o na função histórica que desempenha, e que confirma sua integridade épica e dialética.

## Texto

### //

*Nossa vida em família* (VIANNA FILHO, 1972), escrito em 1971-1972, é um texto em dois atos do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha<sup>1</sup>, que tematiza a exclusão social e econômica de trabalhadores idosos na sociedade capitalista do Brasil no início dos anos 1970.

Alardeado pelos defensores do regime como o período do “milagre econômico” (1967-1973) e de suposta “prosperidade”, a ditadura civil-militar (1964-1985)<sup>2</sup>, na realidade, criou pequenas ilhas de riqueza no país, cercadas por multidões de desempregados e miseráveis.

O empobrecimento generalizado da população, decorrente do modelo de concentração de renda para uma pequena minoria, acarretaria em sofrimento

---

<sup>1</sup> Para um estudo mais amplo e aprofundado da obra de Vianinha, ver BETTI, 1997.

<sup>2</sup> Para compreender o golpe de Estado de 1964, consultar DREYFUSS, 1981.

concreto na vida das famílias cujos recursos não alcançavam pagar sequer o aluguel de habitações onde moravam sucessivamente ou há décadas.

Os baixos proventos das aposentadorias de Sousa — condição generalizada de trabalhadores pobres em idade produtiva ou depois dela — não dão conta de pagar o aluguel (majorado em mais de 20 vezes) e as demais exigências do custo de vida cada vez mais alto. Com a carestia e a inflação, os salários são insuficientes e não fazem frente às necessidades diárias, obrigando milhões de famílias a não ter acesso ao básico.

Conjugado aos problemas de saúde, o avançar da idade e outras limitações impedem aos idosos retomar a atividade laboral, ainda mais em um contexto de desemprego e carestia generalizada de preços. O corolário direto é a falta de prestígio dos pais pelos filhos, a perda de referências sociais e individuais, cujo afastamento do mundo produtivo agudiza a sensação de avarias afetivas e materiais.

É o que acontece com Sousa e Lu, quando o antigo proprietário da casa da qual são inquilinos falece e os filhos do dono majoram em mais de 20 vezes o preço do aluguel, de CR\$ 40 para mais de CR\$ 800 (cruzeiros, moeda da época). A aposentadoria de Sousa pouco ultrapassa duas centenas de cruzeiros, inviabilizando a permanência em Miguel Pereira, interior do Rio de Janeiro, local aprazível e de clima favorável a pessoas em idade avançada.

Sousa tem suas peculiaridades. Preocupa-se com o uso castiço da linguagem (porém, em desespero, utiliza expressões chulas, explicitando que a precariedade econômica, em seu caso, impacta na deterioração da linguagem a que devotava tanto zelo). Gerações diferentes prezam valores distintos. O pai repreende os filhos quando repetidamente expressam incorreções vocabulares. Entretanto, sua aplicação com o português correto não o poupa da dura realidade: buscar um lugar para viver em um momento em que as forças se esvaem e a minguada aposentadoria não pode dar conta das novas obrigações impostas pelo contexto estrutural da economia brasileira na época da ditadura, além de se ver na contingência de depender da boa vontade dos filhos, cujas limitações financeiras não diferem muito da dos pais. Aqui, Vianinha deixa explícito, por um lado, a degradação da qualidade do ensino, de outro, a negligência e a má-fé deliberadas da ditadura em desvalorizar a educação.

Beto, escriturário em um cartório, vive pedindo dinheiro emprestado aos demais irmãos. Refugia-se na bebida e em piadas ácidas para tocar a vida sem perspectivas.

Cora, por sua vez, é desleixada no vocabulário, e vive de expedientes: furta peças de roupas da loja em que trabalha para revender a vizinhos no prédio em que mora.

Jorge, vendedor em uma empresa de dedetização, vive abarrotado de prestações para pagar (apartamento, carro, vestibular da filha Susana etc.). A esposa, Anita, está atulhada de serviço na máquina de costura, tentando encontrar orçamento para lidar com as múltiplas obrigações do casal.

Na cena 1, a família, que não se reúne há tempos, encontra-se, e vemos Sousa hesitar em contar aos filhos a notícia – da imediata falta de teto a que o casal de velhos estará sujeito logo no dia seguinte – durante um almoço para o qual todos foram chamados.

Lu pede a Sousa que diga a razão do encontro. Sousa é ríspido com ela:

SOUSA: Quer que eu fale agora?  
LU: Não, Sousa, não...  
SOUSA: Então, cala a boca. (VIANNA FILHO, 1972, p. 12)<sup>3</sup>

Os filhos insistem em saber o motivo da convocação. Em tom de blague, Beto cogita que o motivo seria o testamento. Afinal, Sousa conta que, depois de 20 anos, não pode manter a casa alugada.

Durante um tempo, o casal sublocou aposentos da casa para sobreviver. Aliás, nem a memória de Sousa é a mesma, esquecendo nomes e datas, tem dificuldade de se lembrar. Apesar de repetidas falhas de memória, Sousa é grosseiro com Lu, sua companheira, a quem não perdoa por esquecimentos ou equívocos na pronúncia de nomes.

Mesmo trabalhando a vida toda, Sousa não tem recursos para pagar o aluguel. Lu tem artrite, e o quarto de empregada era disponibilizado para dona Sebastiana em troca de limpeza e ajuda na cozinha. Sousa avisa em cima da hora o problema da impossibilidade de permanecer na habitação na qual cresceram os filhos.

---

<sup>3</sup> Todas as demais indicações a seguir de páginas dessa obra se referem à mesma edição.

A falta de comunicação em uma família que não se agrupa há longo período, afinal, não surpreende. Somente torna urgente a tomada de decisões ignoradas pela falta de convívio.

Sousa constata sua penúria e ressalta: “(...) a gente chega no fim da vida só com as nossas palavras” (p. 16).

Jorge aventa a opção de casas com prestações baratas do BNH, sistema de habitação do período, mas acrescenta que os que entram no programa passam a dever cada vez mais.

Diante do fato consumado da situação dos pais, Jorge propõe que os irmãos se cotizem para pagar a prestação da casa. Cora, que vive com Wilson e ganham CR\$ 700 por mês, afirma não ter nem para ela. Beto também está fora e joga a batata quente para Jorge e Neli (outra filha): “Eles podem pagar” (p. 17).

Jorge enumera suas obrigações. Neli, cujo marido é empresário, não tem autonomia financeira e depende do esposo.

Os filhos vão tirando o corpo fora. Os irmãos trocam farpas. Neli diz que não tem como abrigar os pais na casa dela, pois o marido se opõe. Beto diz que Jorge vive além das posses, que fora pedir dinheiro emprestado a ele no cartório e acumula prestações do carro atrasadas. Para disfarçar, segundo Beto, Jorge não sairia de carro no domingo para não gastar gasolina.

Neli pede um tempo. Propõe que a mãe fique na casa de Jorge e o pai na casa de Cora, por enquanto, até ela convencer o marido a aceitar abrigar os pais e fazer um sacrifício pelo “resto da vida” (p. 21).

Neli joga na cara de Beto que ele recebera a vaga no cartório por intercessão do marido dela, que também é fiador de Jorge e, ainda, emprestara dinheiro para Wilson, marido da Cora, que nunca pagou a dívida.

A seguir, vamos acompanhar os empecilhos do que se tem como resposta ao problema apresentado. O abrigo na casa dos filhos também não é destituído de problemas; ao contrário, a presença dos pais, separados em domicílios de filhos diferentes, é aturada com um misto de indiferença e incômodo, oscilando para a aversão em muitos momentos. Tidos como obstáculos para o cotidiano dos filhos e dos netos, os pais são tratados como estorvos a serem removidos na primeira oportunidade.

O clima ameno desfrutado por 30 anos na região em que moravam, com os poucos recursos econômicos, é substituído por lugares barulhentos das metrópoles (bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, e o bairro do Canindé, em São Paulo), poluídos, inóspitos e não acolhedores para Sousa e Lu, mormente em função do modo como o casal é tratado pelos filhos, situação paradigmática de milhões de outros idosos tidos como entrave pelos familiares que passam a descartá-los sem cerimônias.

A cena 2 é no apartamento de Jorge. Anita costura para fora e obtém apenas alguns caraminguás; a filha de 17 anos, Susana, está impaciente, queixando-se da presença de Dona Lu, a avó, que atrapalharia a rotina dela, ocupando o banheiro por longo tempo. Lu traz seus hábitos para a casa do filho e da nora e dá suas receitas domésticas de economia: não lavar roupa fora, não desperdiçar sabão usando bombril e uma série de observações não solicitadas.

Lu tem artrite e não sabe costurar, mas ajudará na cozinha, para não “ficar de hóspede, a refestelada” (p. 24). Ela aconselha Susana a sair com guarda-chuva, mas a neta diz que não vai chover. Em ato falho, Lu admite sentir-se prisioneira: “(...) se fico muito quieta parece que não estou interessada e... passarinho em gaiola pula mais...” (p. 24).

Seguindo seus hábitos, Lu está vidrada na vida das personagens da novela e faz analogia com as situações do casal, em sua percepção vivendo em uma voragem de acontecimentos, como nas histórias de filmes. Ela se intromete na dinâmica e nos hábitos da casa, bem como no fato de repudiar o fato de o filho estar envolvido com o sindicato. Anita aponta-lhe a contradição, pois Lu encorajara Sousa a se defender e agora prega algo diferente em relação ao filho.

Por outra parte, na cena 3, no apartamento de Cora, em São Paulo, Sousa está com um amigo que conheceu no bairro do Canindé, Afonsinho. Conversam sobre a condição do aposentado, vista como depreciada pela sociedade. Sousa é literal: “(...) a gente fica feito bosta n'água. Procurando o que fazer” (p. 27).

Sem o Estado ofertar mínima qualidade de vida aos idosos pobres, que vivem muitas vezes ao deus-dará, marginalizados e excluídos de processos de decisões sobre sua própria existência, sujeitos aos humores de filhos que não prezam pela reciprocidade nos cuidados e na atenção.

Simulacros de formas de sociabilidade são buscadas, como Afonsinho faz ao integrar a criação da Associação dos Veteranos Bombeiros Amigos do Canindé (AVBAC), e convida Sousa a participar, mesmo sem ser bombeiro, ocupação desempenhada por pouco menos de uma dezena dos membros do círculo da AVBAC.

Cora chega em casa e Sousa apresenta o amigo Afonso. Após longas décadas de trabalho e com aposentadorias irrisórias, os idosos assistem à deterioração da saúde e veem seus corpos combalidos, suas memórias<sup>4</sup> falharem com frequência, seus movimentos encontrarem a hesitação sem o vigor da juventude e uma série de dificuldades que abrem portas para afecções que conduzem os velhos para o local em que pessoas de avançada idade se conhecem: “Ficamos amigos onde velho fica amigo, na farmácia” (p. 28).

Sentindo-se acolhido e na própria casa, Sousa convidou Afonso para jantar na casa da filha. Ela diz que não é janta, é café com leite, denotando que a limitação financeira restringe as opções.

Afonso estende a Cora o convite para entrar na AVBAC, a qual resolveria os problemas locais, com sinal de trânsito quebrado etc. A vida de Cora é de rotina atribulada. A filha dela e de Wilson fica as tardes na casa de uma prima, que cobra pelo serviço. Cora vive de expedientes para pagar as contas; afirma ter furtado vestidos da loja em que trabalha para vender para uma vizinha, pois “os homens têm doze lojas na cidade” (p. 30).

Revelando a falta de atenção e a perda de controle sobre os afazeres básicos da existência, distraído, Sousa senta-se sobre os óculos que recém-chegaram do conserto. Toda sua aposentadoria fora gasta nisso, em vão.

Na cena 4 está a casa de Jorge e Anita. Ela recorta panos de acordo com os moldes enquanto Jorge faz palavras-cruzadas. A divisão social do trabalho estipula o lugar da mulher de forma subalterna na sociedade tradicional<sup>5</sup>.

Lu, a mãe de Beto, conta pela enésima vez que cobrava iniciativas de Sousa para sair das dificuldades financeiras, mas ele não agia. A custo, pediu empréstimo a seu Rodrigues para montar uma oficina de conserto de rádios. Porém, inábil para o

---

<sup>4</sup> Para compreender como são as relações de idosos com a memória, ver BOSI, 1979.

<sup>5</sup> Para entendimento do assunto, ver HIRATA *et al.*, 2002; e KERGOAT, 2002.

empreendimento, ele comprava caro rádios velhos, sem obter lucros. Isso atormentava Lu, que reclamou ao marido para ser mais agressivo no negócio: “(...) dá cotovelada também, Sousa, morde, as pessoas mordem, morde, Sousa, você tem que pensar nos seus filhos, na sua velhice, essa é a sua responsabilidade, pensa menos nessa altivez, pensa mais na sua ambição!” (p. 32).

Ou seja, reafirma o individualismo e o salve-se quem puder do sistema capitalista, cuja lógica contrária à solidariedade empurra e circunscreve a grande maioria em uma guerra hobbesiana de todos contra todos em nome de empulhações como a meritocracia, um não disfarçado darwinismo social e outros narcóticos ideológicos.

Ademais, o ritmo alucinante da sociedade competitiva subtrai o tempo de contato entre as gerações e prejudica a escuta das experiências que os mais velhos poderiam oferecer aos mais jovens, cujas preocupações e turbulências para bancar a própria existência acaba por levar os filhos ao que o sistema almeja, ou seja, um individualismo exacerbado e quase indisponível a outros momentos além do frenesi obrigatório para manter a sobrevivência cada vez mais estrita e precária

Nesse mesmo diapasão, para a mãe, Beto recrimina o pai por não ter preparado os filhos para a selvageria da vida.

Não adianta, papai foi sempre pobre metido a besta. Em vez de ter posto na mão de cada filho uma faca amolada, ele botou uma lata de talco, em vez de botar um cubo de gelo nos nossos coraçõezinhos, botou uma esponja. Deu nisso aí, uma mão na frente outra atrás, sem lugar pra cair morto. (p. 32)

Lu concorda com o filho: Sousa “é um pobre metido a besta” (p. 32).

De alguma forma, Lu procura fazer com que a vida dos demais orbite em relação às suas preocupações, interpretando os afazeres do filho e da nora como descaso com sua presença. Embalde, Anita tenta consolar Lu, que reclama da falta de atenção dela: “Vai fazer esse vestido, vai, Anita, me deixa, por favor, por favor, você não gosta de conversar mesmo, vive nessa máquina, por favor, não gosto de rasga seda” (p. 32).

Ácido, Beto cobra resolução de Neli sobre acomodação para os pais, mas ela nada resolvera ainda. Arildo, o marido dela, de acordo com o irmão, teria uma

amante cantora e banca um apartamento para ela, no qual poderia pôr a mãe “no quartinho de empregada” (p. 33).

Na cena 5, no apartamento de Cora, Afonsinho já está instalado há dois meses. Sousa e ele dormem e roncam alto. A filha de Cora chora. Cora chega do cinema com Wilson e reclama do pai que não cuidou da neta e, também, de Afonsinho.

Ah, é, ah, é, ah, é, eu sou a errada, eu que estou incomodando o sono dos velhos, não é, velho é pra dormir, não é pra dormir que serve velho? Dormir e comer aqui na minha casa, não é, ô bombeiro fajuto! pensa que aqui é pensão, quer que eu faça marmita? dois meses comendo na minha casa? (p. 35)

Sousa se ressentido e defende o amigo. Afirma que Wilson furta válvulas boas das televisões que conserta e ela faz o mesmo com vestidos da loja em que trabalha. Recorrer a esse tipo de ação parece ser o que resta ao casal para fazer frente às dificuldades orçamentárias impostas pelo modelo socioeconômico da ditadura, que desatendia a grande maioria da sociedade.

Em retaliação ao tratamento que recebera da filha, Sousa diz que gostaria de falar com todo mundo da lista telefônica, de A a Z, como fora maltratado: “(...) de repente, a gente tem vergonha de ter vivido... e não sabe onde está o erro” (p. 35). Mais uma vez, de acordo com o individualismo reinante pela estrutura social, Sousa não identifica as causas das atribuições que ele e os demais atravessam, ignorando a razão das coisas e dos compartimentos determinados e presididos pela tessitura do sistema capitalista, no qual ser velho é uma limitação grave, ainda mais se a terceira idade ocorrer em situação de deficiência econômica.

Enxergando na neta algo que valoriza, certa impetuosidade e não conformismo, Lu se aproxima dela e mantém alguma cumplicidade ao encobrir os motivos das saídas da moça a pretexto de ir estudar na casa de uma amiga. É o que acontece na cena 6. Lu dorme sentada na cadeira da sala. De madrugada, Susana chega. Lu a questiona por ter mentido, já que a amiga Leninha telefonara às 21h procurando pela jovem.

Ela confessa à avó que estava com um namorado rico, que não quer seguir o exemplo dos pais e avós e viver no sacrifício. Lu encoraja a neta e combinam de nada contar aos pais dela. Como verificaremos depois, o atalho de Susana não resultou em bom caminho.

Um tanto quanto desgastada nos atritos com o pai, na cena 7, Cora reclama, mais doce, dos roncoss de Sousa, que fica inconformado. Depois de três meses hospedado na casa da filha, Sousa está exausto. Queixa-se do quarto, da cama, da poluição do Rio Tietê, por não haver a solução prometida pelos filhos.

Na sequência, cena 8, dona Aparecida, cliente de Anita, experimenta um vestido ainda no molde. Aparecida reclama da roupa ainda não estar pronta, apesar de ser véspera da festa de noivado para a qual precisará dela. Nesse meio tempo, Lu e Aparecida conversam e dançam, por insistência de Aparecida. Lu pede a ela para não brigar com Anita porque o vestido não está pronto. Indiscreta, Lu conta a Aparecida que Anita não fizera seu vestido por estar atendendo outra encomenda, desconstruindo a desculpa de Anita de que ficara “doente”, e deixando furiosa a freguesa momentaneamente preterida.

Enquanto Anita atende a cliente, Lu recebe um telefonema de Sousa. Cumprimentam-se à moda antiga, com protocolos. Sousa conta ter quebrado os óculos. Lu reclama por ele ter ligado no período da tarde, momento em que a tarifa era mais alta. Sousa responde que telefonara em horário mais caro porque Cora fazia cara feia à noite.

Ou seja, a separação do casal de idosos em casas de filhos diferentes e em cidades distintas infligiu-lhes não só a perda de liberdade, mas a impossibilidade de convívio e trocas afetivas por causa da distância e dos preços proibitivos das tarifas telefônicas. Os costumes e as manias de ambos, com as quais estavam acostumados, sofrem rejeição na casa dos filhos, por considerá-los intromissões inadequadas.

Sem horizonte para a resolução do problema, empurrado por meses a fio pelos filhos, Sousa reclama da umidade e do mal cheiro do Rio Tietê. Lu pede a Sousa para se cuidar, e ele pergunta se há algo concreto sobre o caso deles. Lu diz que estão resolvendo, ao passo que Sousa acredita que isso não esteja ocorrendo.

O segundo ato abre com uma cena simultânea no Rio de Janeiro e em São Paulo. Anita conta a Jorge que Lu insiste em limpar a cozinha, mas deixa tudo sujo e ela precisa, escondida, limpar direito. Cora está com roupa de frio, é inverno. Quatro meses se passaram.

Familiares estão ficando fartos da presença de Sousa e Lu. Aqueles saem e os velhos jogam palavras-cruzadas.

Os momentos de alegria de Sousa se dão com a presença de seu amigo Afonsinho no apartamento. Os velhos dão boas risadas com piadas, demonstrando a necessidade essencial do convívio, das trocas afetuosas e de camaradagem a sustentar a sanidade mental, independentemente da faixa etária das pessoas. É claro que o isolamento do velho é muito mais severo em nossa sociedade, e ele se ressentente mais da falta de proximidade de relações sociais públicas e as raras ou inexistentes em âmbito privado.

Afonsinho e Sousa falam da AVBAC, que, segundo Sousa, não resolve nada e só serve para enganar quem ainda está vivo, da ingratidão dos filhos etc. À falta de lugar dos velhos no mundo moderno, acresce-se o fato de que eles são escanteados para um espaço residual e desprovido de propósito, retirando-lhes a vontade de viver e tornando tediosa a existência já cumulada de restrições de toda ordem.

Sousa pede a Afonsinho para ler a carta de Lu, pois está sem óculos. Ela relata ter ido a um asilo com Neli visitar Cizinha, conhecida distante. Ficara com receio pelo destino que aguardava o casal. Decidido, Sousa pega o caderno de Classificados do jornal à procura de alguma ocupação que impeça o que se vislumbra como inevitável.

Afonsinho propõe a Sousa trabalhar de caseiro no sítio de seu Jerônimo. Sousa refuta: “(...) caseiro é criado” (p. 52). Ele, Sousa, arquivista e eletrotécnico.

Na sala de Jorge, cena 3, estão ele, Beto e Neli. Ela conta que Arildo não está de acordo em receber os sogros em casa. Neli reconhece que a clínica Mantovani é suja e úmida. Arildo propôs o Recreio Branco, segundo Neli, “um lugar esplêndido” (p. 53).

Jorge fica indignado com a proposta de acolher a mãe e deixar o pai de lado, que ele tem mais de 75 anos, limite que ultrapassa as regras do abrigo. Diz que os asilos são depósitos piores que penitenciárias, hospícios etc. Crueldade para com os velhos, a sociedade despreparada e/ou indiferente para lidar com as necessidades específicas dessa faixa etária revela, sem disfarces, que seu desprezo é extensível à imensa maioria da população<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> As (contra)reformas trabalhistas e previdenciárias dos (des)governos oriundos do golpe de Estado de 2016, Michel Temer e Jair Bolsonaro, não deixam dúvidas sobre para onde são carregados a maior parte dos fundos públicos, demonstrando cabalmente a predileção pelas classes abastadas em contraponto a aversão às classes populares, tal como observamos também no período do regime ditatorial de 1964-1985.

Desafeto, desamor, descaso e desconsideração dos filhos. O desamparo dos pais é traduzido em uma estranha aritmética: dois criaram e cuidaram dos cinco filhos. Os cinco não cuidam de dois.

Desafeto, desamor, descaso e desconsideração do Estado capitalista a serviço de oligarquias, relegando as classes trabalhadoras a sacrifícios de Sísifo por toda a existência.

Desse modo, o dramaturgo mapeia não apenas a situação precária de um casal de idosos, mas como ela se estende à maioria das pessoas da mesma faixa etária e se desdobra de maneira amplificada nas instituições encarregadas de acolher os mais vulneráveis: descaso, descompromisso e indiferença são características comuns em ambientes do microcosmo familiar e no macrocosmo de estruturas pouco preocupadas com a sorte de populações pobres e envelhecidas.

Sem alternativa, na cena 4, Sousa aquiesce com a proposta de Afonsinho e liga para Jerônimo, o dono do sítio. Mas este quer que os caseiros trabalhem excessivamente para o proprietário e seus numerosos convidados, em suas festas em mais de um dia da semana. Sentindo-se insultado, Sousa reage e responde que a mulher “não é uma mula” (p. 55).

Por sua vez, no escritório, o patrão rezinga com Jorge por ele marcar dedetizações demais, excedendo a capacidade da firma. Jorge lembra da sua necessidade ao chefe de vender para pagar as contas. Dona Lu chega no local de trabalho do filho e quer falar do estado de saúde de Sousa. Jorge entende como inoportuna a visita e a despacha da sala do escritório.

O patrão diz que aumentou as comissões, Jorge responde que apenas as recompôs, como era antes. O empregador fala para ele chamar a mãe. Lu se confunde com o nome do chefe, diz da urgência para ir a São Paulo para cuidar de Sousa. Jorge não quer discutir isso na firma, pede para a mãe ir embora. O patrão quer pagar a comissão cheia apenas a Jorge, mas não para os demais empregados, como acordado em negociação no tribunal. Ademais, o patrão questiona o tratamento dado por Jorge à mãe. Ele diz que esmurraria o patrão se ele não fosse tão velho.

Vamos para a cena 6, na qual Cora chamou Afonsinho. Ele pede uns biscoitinhos macios, pois a dentadura está meio frouxa. Quer dizer, além de

edentado e obrigado a usar dentes postiços, Afonsinho não pode pagar pelo conserto da prótese, mesmo que inservível.

Cora pede a Afonsinho que converse com Sousa, que tosse muito e não quer falar com ela. De seu lado, Sousa queixa-se de que precisa ficar na sala depois da meia noite, pois seu quarto é a oficina de Wilson. Quer os cuidados da mulher, não de médicos. Afonsinho, atendendo ao pedido de Cora, fala para ele ir ao médico, e diz que Lu já tem muitos problemas.

Sousa pede para Afonsinho ficar de seu lado, o amigo concorda, mas não pode dispensar a janta prometida por Cora ao cumprir a missão de convencer e dobrar Sousa ao atendimento de saúde profissional.

Jorge cogita da oportunidade de um financiamento de uma casinha para os pais, na cena 7. “Em seis meses fica pronta” (p. 61). Anita diz que não tem como pagar, e que Cora também está economizando para ter um canto.

Anita adverte Jorge que já viram muitas casas, todas inadequadas e longe de tudo. Anita vê os classificados. Os aluguéis são caros, também refletindo a intensa especulação imobiliária e as balelas do suposto milagre econômico. A mulher de Jorge diz ainda que o pior está por vir com o avançar da idade: as doenças. Impotente, Jorge reconhece que nada pode fazer pelos pais. Ele se rende. Tem de ser competitivo e largar a solidariedade de sua atuação sindical. Mesmo assim, questiona Anita se pelo menos a mãe não poderia ficar ali. Ela acha que não.

Então, na cena 8, vemos Sousa e um médico na casa de Cora, mas ele se recusa a ser examinado pelo profissional de saúde.

Na cena 9, Jorge está preocupado com Susana, que não chega, e discute com Lu.

Cora conta a Sousa que Neli não vai ficar com eles, na cena 10. Incrédulo, Sousa crê ser um mal-entendido.

Ao mesmo tempo, Susana está em uma delegacia. Festa, maconha e o fim do namoro com o riquinho. Esvai-se o sonho de ascensão social da jovem, cuja estratégia de fugir da regra de uma sociedade de classes sedimentadas e com poucas porosidades interclasses não acaba como planejado. Lu aproveita a ocasião para recriminar e dar uma lição de moral aos pais da moça. Diz que precisam dar amor, Jorge afirma que ele e Anita dão exemplo.

Em São Paulo, cena 12, o médico examina Sousa, que permanece arredio. Princípio de bronquite. Melhor clima seco. Cora lembra da irmã em Brasília. Teimoso, Sousa fica furioso com Afonsinho por ter acordado com a filha para ele ser atendido pelo médico.

Cena 13, Jorge liga para Neli. Quer conhecer o asilo proposto por ela. Cena 14, Susana diz que Lu não precisa espanar, pois é dia da empregada. Lu queixa-se, como se não prestasse nem mesmo para espanar os móveis.

Susana agradece à avó por não a ter delatado aos pais. Sem rodeios ou papas na língua, ela diz que os pais foram procurar um asilo para Lu, que tenta ligar para Sousa, mas se atrapalha e não sabe como fazê-lo. São as dificuldades da velhice em lidar com artefatos tecnológicos.

Jorge e Anita chegam. Jorge não tem coragem de dizer à mãe a que conclusão chegaram. Anita diz-lhe que ele deve assumir. Contam que Sousa irá para Brasília ficar com a filha Mariazinha, por causa do clima seco.

Jorge, sem coragem, foge. Anita diz que a opção é um hotel ou um retiro para Lu. Ela pede que Sousa não saiba nada a respeito.

Na cena 15, filhos e noras falam sobre a situação. Sousa irá para Brasília. Susana, que ficara sem o namorado rico, reclama da capitulação do pai. Ele diz que é um recuo para partir para o ataque. Cora recebe o telefonema de Sousa. Ele não irá para a festa de despedida preparada pelos filhos, na verdade, para autocongratulação deles.

Cena 16: Lu e Sousa estão na rodoviária. Sousa e Lu trocam lembranças da vida de quando Sousa era funcionário, falam sobre Afonsinho e suas palavras estranhas.

Ele conta que era chamado de Sousa Piroca pelo amigo. Afirmam, um ao outro, que não se arrependem de terem vivido juntos. Despedem-se e ele parte no ônibus para Brasília. O fato consumado do afastamento compulsório do casal se concretiza.

O isolamento e a impotência devastam a resistência do casal obrigado a de fato estar separado em casas diferentes. A vida social de contatos diversos ficou na lembrança, enquanto a nova realidade do mundo privado demarca limites severos de atuação, encapsulando o idoso sem recursos em uma rotina destituída de intercâmbios sociais e, mais ainda, em conflitos domésticos que se explicitam pela

rejeição ao que é considerado deficiência intrínseca ao idoso, visto como inapto de continuar vivendo.

Do golpe de 1964 para cá, houve resistência à opressão (GORENDER, 1987). Entretanto, diante do curto interregno histórico de conquistas legais das classes trabalhadoras, a elite “brasileira” (na realidade, patriota do estrangeiro) demonstrou mais uma vez sua intolerância com vontades coletivas e sua incapacidade de conviver com regras democráticas, mesmo as limitadas de seus regimes liberais e novamente recorreu ao golpe de Estado em 2016 (MIGUEL, 2018; BEVILACQUA SOBRINHO, 2016), catapultando para a chefia do governo, nas eleições fraudadas de 2018, um sujeito inapto, inepto, apologista da ditadura, da tortura, do racismo e da misoginia como Bolsonaro.

Assim, as protetivas legislações sociais, ambientais, trabalhistas e previdenciárias têm sido revogadas pelo modelo neoliberal, cuja essência antissocial, antipopular, antinacional e desumana acabam por dizimar vidas de Sousas e Lus pelo mundo afora.

## Referências

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997. (Artistas brasileiros, 6)

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor. **A Lente**. São Bernardo do Campo: Cia. Fagulha, 2016.

BOSI, Ecléa. **Lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

DREYFUSS, René A. **A conquista do Estado**. 1964. Petrópolis: Vozes, 1981.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

HIRATA, Helena *et al.* **Nova divisão sexual do trabalho?** Um olhar voltado para a empresa e a sociedade. São Paulo: Boitempo, 2002.

KERGOAT, Danièle. A relação social do sexo. Da reprodução das relações sociais à sua subversão. **Pro-posições** – Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, v. 13, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2002.

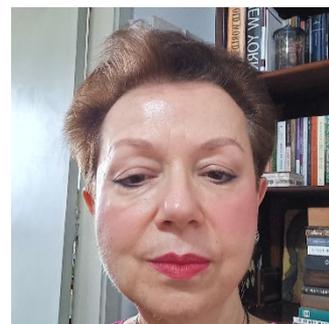
MIGUEL, Luís Felipe. **O colapso da democracia**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Nossa vida em família**. São Paulo: Geprom Editora, 1972.



**Agenor Bevilacqua Sobrinho:** Doutor em Artes Cênicas pelo CAC/ECA-USP. Filósofo, dramaturgo e escritor. É autor de *Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht. Uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas* (teatro: teoria e crítica), *A Lente* (teatro adulto), *A guerra de Yuan* (literatura: ficção científica) e *O rato pensador* (teatro infantojuvenil), publicados pela Editora Cia. Fagulha. E-mail: [ciafagulha@gmail.com](mailto:ciafagulha@gmail.com)

**Maria Sílvia Betti:** Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. É organizadora da Coleção de Dramaturgia de Vianinha pela Editora Temporal, autora de *Oduvaldo Vianna Filho* pela Edusp/FAPESP e de *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil. Três estudos* pela Editora Cia. Fagulha. E-mail: [mariasilviabetti@usp.br](mailto:mariasilviabetti@usp.br)





A decorative graphic consisting of a thick red curved line and a grey gradient curved line, both starting from the bottom left and curving upwards towards the top right.

**DIÁLOGO SOBRE TEATRO,  
HISTÓRIA E SOCIEDADE  
NO BRASIL**

*Sérgio de Carvalho, Mariana Mayor e Paulo Bio Toledo*

De que modo pensar as artes cênicas como realização social? Em que medida categorias teóricas podem atrapalhar a observação concreta dos fenômenos culturais? Como as formas cênicas podem expressar, ao mesmo tempo, a beleza e o horror da vida nacional? De que modo o escravismo e a mercantilização colonial aparecem ainda hoje nas formas culturais praticadas no Brasil? Essas são algumas das questões que atravessam este diálogo entre Sérgio de Carvalho e os pesquisadores Maria Mayor e Paulo Bio Toledo, que foram seus orientandos de mestrado e doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. O ponto de partida da entrevista é a pesquisa atual realizada por Sérgio de Carvalho, no Instituto de Estudos Avançados da USP, sobre o teatro jesuítico do século XVI. A síntese aqui registrada exemplifica o modo de trabalho do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), do qual os três fazem parte.

-\*\_\*\*\_\*-

**Paulo** – No prefácio do historiador Luiz Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes*, sobre o Atlântico no século XVI e a colônia, ele conta que resolveu estudar o assunto depois que recebeu a notícia da morte de três colegas de universidade na década de 1970 (sendo um deles Heleny Guariba). Ele diz assim: “Entender a sua morte, entender o Brasil, era o que queria fazer dali em diante, é o que tento fazer neste livro”. Ou seja, um recuo de séculos para compreender algo de uma sociabilidade horrível que ele testemunhava. O que me faz pensar no seu interesse atual, Sérgio, para o século XVI, para o chamado Teatro Jesuítico. O que o levou a esse momento da história brasileira?

**Sérgio** – O que me moveu para uma pesquisa histórica desse tipo, antes mesmo do interesse pelo tema, foi uma questão de método. Anos atrás, quando ingressei na USP como professor, fui responsável por uma disciplina de graduação chamada Teatro e Sociedade. Ao invés de uma abordagem dentro do campo da Sociologia do Teatro, perspectiva importante, e da qual eu não poderia fugir vez ou outra, procurei fazer aquilo que o Peter Szondi chama de “semântica da forma”: eu selecionava algumas obras, uma tragédia de Ésquilo, por exemplo, e tentava ler o texto, junto com os estudantes, do ângulo da interação entre formas e processo social. Fazíamos

perguntas sobre como os ritmos sociais, as dinâmicas da sociedade daquela época se materializam na forma literária ou cênica. Eu procurava, ainda, inscrever a obra num conjunto de formações ou de instituições da cultura, como o festival dionisíaco, a cidade guerreira, para compreender os lugares sociais que a envolvem e a orientam. A contextualização histórica tentava preparar as perguntas críticas, cujas respostas incertas envolvem sempre uma interpretação: em que medida alguns debates da vida política, econômica e cultural aparecem na evolução coreográfica, no dialogismo dos episódios, e no canto do coro de uma peça ateniense, forma coletivizante que, na interpretação de Vernant e Naquet, mimetiza a argumentação retórica dos discursos jurídicos? Essa tragédia pode ser lida como uma luta entre os valores sociais das famílias antigas, dos clãs com sua ética da vingança, e os valores novos, mais abstratos e emergentes da cidade guerreira e mercantil? Isso me obrigava a especulações que supõem a dialética entre forma e conteúdo. Era preciso discutir os sempre fugidios “enunciados da forma” em perspectiva histórica. Em paralelo à universidade, eu desenvolvia, como faço há anos, um trabalho artístico: como dramaturgo e encenador na Companhia do Latão. Ele me levava a observações semelhantes, ainda que de sentido inverso. Entre 2007 e 2010, estudamos a produção cultural da década de 1960 para a escrita do espetáculo *Ópera dos Vivos*. Nesse longo processo de ensaios, eu percebi que não adiantava discutir o valor estético do CPC da UNE ou do Teatro de Arena, coisa que fazíamos para compreender seu estilo, se eu não tentasse entender também o conjunto do trabalho cultural que eles experimentaram. O *trabalho*, como ensinava Brecht, deveria ser a categoria orientadora do estudo do modelo. Era importante entender a dimensão prática completa para que as peças daquela geração mostrassem sua beleza para nós. No debate sobre os Centros Populares de Cultura, que o Paulo estudou tão bem<sup>1</sup>, é comum que se reproduza, ainda hoje, um estereótipo de julgamento: dizem que havia precariedade estética no CPC porque era um teatro instrumentalizado politicamente. E essa suposta fraqueza estética, que aparece em algumas peças de ares ingênuos, decorreria de uma visão populista. Esse juízo, porém, é falso porque não compreende a força daquela “ingenuidade”, que pode ser reconstituída fora do texto. A vitalidade da arte do CPC não estava nas obras, e sim no

---

<sup>1</sup> TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Impasses de um teatro periférico: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

conjunto do trabalho estético-político que “dizia coisas” junto com elas. Quando formamos o nosso Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), a proposta era, portanto, reler algumas dessas experiências brasileiras do ângulo do trabalho. Ele se manifesta na forma, mas envolve várias relações socioculturais, e sua descrição demanda diálogo com um contexto histórico mais amplo. Como são obras nascidas de um embate com modelos estrangeiros, elas pedem, ainda, uma compreensão de sua especificidade local, o que obriga muitas vezes ao recurso comparativo. Foi isso, por exemplo, que a Mariana fez para compreender o trabalho teatral da Casa de Ópera de Vila Rica<sup>2</sup>: com base num paralelo com a cena de Portugal, ela conseguiu identificar as razões do nosso arremedo local de cultura “operística”, com encenações de temática ao mesmo tempo cristã e iluminista, nas condições de uma colônia escravista. Através de um caso concreto, ela pôde mostrar dinâmicas mais gerais. Enfim, acho que caí nos jesuítas em função desse gosto pelo estudo das relações entre vida material e cultural, algo praticado em áreas como literatura e cinema, mas ainda incomum nas artes cênicas. E essa perspectiva tem me interessado tanto do ponto de vista acadêmico como artístico.

**Paulo** – De fato, olhar para as condições de produção e de trabalho das manifestações culturais muda tudo. No caso do teatro dos anos 1960, o desprezo por isso levou a uma série de simplificações esquemáticas sobre o engajamento brasileiro, na maior parte das vezes simplificações depreciativas, que apagaram a maior vitalidade experimental daquele momento, quando se buscou reorientar o lugar social do teatro, não é? E, do mesmo modo, seus estudos atuais têm mostrado que olhar para uma peça de teatro jesuítico sem fazer perguntas básicas do tipo: onde aquilo é apresentado? Para quem? Em que situação?, restringe demais o problema. Olhar para essas questões do trabalho coloca as coisas num lugar muito mais contraditório, dialético, faz duvidar de fórmulas fáceis como “teatro catequético” ou “instrumentalização política da arte”, por exemplo, porque desloca a forma idealista de observar o fenômeno estético.

---

<sup>2</sup> SOUTTO MAYOR, Mariana França. *Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)*. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

**Sérgio** – Eu comecei também o estudo sobre teatro jesuítico por razões bem pessoais: desde a adolescência gostava de ler a crônica do século XVI, porque gostava do estilo da prosa. Esse conhecimento daquela bibliografia me permitiu, anos depois, observar que mesmo os melhores textos sobre a dramaturgia de Anchieta, como os de Décio de Almeida Prado ou de Alfredo Bosi, reproduziam uma ideia incorreta: a de “teatro catequético”. Hoje acho que a obsessão universitária com fórmulas de enquadramento pode ser muito ruim para as artes: a ideia classificadora acaba por se impor, e as leituras das obras passam a se balizar por ela. O referenciamento antecede a observação, e a abstração reproduzida supõe uma ordem estável. Mas a ideia de catequese, por exemplo, se ligava ao ensino da doutrina cristã. Havia um repertório que incluía as orações básicas da igreja, o conhecimento dos pecados etc. E a transmissão dessa doutrina cristã aos povos originários, no século XVI, era feita pelos jesuítas sobretudo com as crianças: elas repetiam em coros tupis o “Pai Nosso”, cantavam, respondiam às perguntas religiosas. Quando lemos os poemas e diálogos, atribuídos a Anchieta, e tentamos imaginar os espetáculos e o contexto em que eram feitos, observamos que as cenas eram parte das grandes festas, apresentadas para grupos já doutrinados há muito tempo, em duas situações sociais predominantes: a do *aldeamento*, aquela absurda “redução” humana em que indígenas de etnias diferentes eram “descidos” e agrupados num vilarejo, em torno de uma igreja erguida no limite do sertão; ou a dos colégios das cidades. Fosse o que fosse, aquele “teatro” das festas tinha várias funções sociais, que variam conforme o caso. Mas era sempre uma cena pós-catequética. A categoria tira a complexidade do real e dificulta que você veja outros mecanismos de pressão cultural, do qual o espetáculo era só uma parte. Ela também apaga a possibilidade de reconhecer os meios com que os povos originários conseguiram resistir ou mudar aquele modelo cultural imposto. E se eles puderam reinventar essas estruturas culturais em formas sincréticas posteriores é porque também elas tinham suas brechas e precariedades. Tanto que essa cena jesuítica das festas precisou das armas para se implantar entre os tupinambás: foi só depois da chegada do governador Mem de Sá e dos massacres da Guanabara que a estrutura do aldeamento se impôs por toda a costa. A categoria “teatro catequético” é imprecisa porque sugere uma relação simples de aculturação, como se houvesse de um lado a cultura dos cristãos e de outro a dos tupinambás, numa situação “virgem”,

sem outras mediações. Idealismos desse tipo tiram o sentido dos documentos: o que havia, na verdade, eram muitas interações contraditórias, em que a cena era apenas uma delas, em meio a uma celebração cristã que confirmava uma história violenta anterior, a da modificação das relações com a terra. Meu esforço com esse estudo é ler, com base na reconstituição dos contextos, alguns desses documentos da “cultura como barbárie”, principalmente nos aspectos que têm consequências até hoje.

**Paulo** – Ainda existe uma busca insistente por algo como uma identidade, uma necessidade de definição do que é Brasil, do que é cultura brasileira. Tenho a impressão de que no campo da cultura atual vem surgindo com força um tipo de interesse por formas de teatralidades originárias, o que parece ser uma atitude contra-hegemônica, porém, muitas vezes, parece envolta num tipo de “fetichismo”, por assim dizer...

**Mariana** – Uma atitude mistificadora também, idealizante do que seriam essas raízes.

**Sérgio** – Eu tenho a impressão de que a idealização, qualquer que seja, pressupõe o afastamento do real em algum nível. Nem sempre isso é ruim, porque pode servir para uma projeção utópica, para o distanciamento de uma situação de dominação ou hegemonia, ou para a observação crítica de uma realidade insuportável. E precisamos com urgência reconhecer o valor das ações culturais que não pertencem à visão de mundo dos colonizadores europeus, responsáveis por nossa história de massacre. O efeito de mistificação surge quando você acha que uma ideia, conhecimento ou valor opera por si, que ele possa ter uma força absoluta, independente da ação das pessoas, como se houvesse uma “identidade” cultural em abstrato, que atravessa as gerações como se fosse um deus alado, sem pisar o chão nem se transformar no contato com os agentes ou lugares concretos em que a cultura vive. Quando você estuda um pouco da prática dos povos originários no século XVI, você vê que ela depende de um vínculo não proprietário com a terra, do movimento livre através do território, do deslocamento entre lugares e mundos, inclusive os espirituais. Converter os tupinambás ao cristianismo não era só questão de fé ou de crença, era um problema ligado à necessidade de impedir que esses povos seguissem sua vida nômade. Era

preciso cessar o movimento indígena, incluído aí o transe ligado à vingança antropofágica. Os jesuítas percebem isso muito cedo: a questão da crença é antes uma questão de “costumes”, ou seja, de prática. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, num livro famoso sobre a “inconstância da alma selvagem” – frase que era um lugar – comum retórico do século XVI, porque os indígenas se diziam cristãos e depois mudavam de ideia, sem apego à conversão declarada – , sugere que essa inconstância constituía um fundamento programático, uma orientação epistemológica para a metamorfose. Nessas comunidades não proprietárias, o princípio da autoridade não se fixava. Daí o desespero dos jesuítas que não sabiam negociar com tanta instabilidade. Na verdade, acho que a grande mudança cultural daquele momento foi a imposição da propriedade da terra, garantida pelos canhões da colonização. Assim, para reviver hoje a força de qualquer experiência cultural, você precisa produzir também condições materiais para que essa experiência renasça e se modifique. Anos atrás entrevistamos, na Companhia do Latão, uma liderança Guarani Mbya, chamada Jerá. Ela dizia que não adianta um discurso contra a cultura mercantil dos brancos se não houver terra onde as pessoas possam experimentar outras formas de relação com a natureza, com o mundo e com as tradições.

**Mariana** – Ao mesmo tempo, a gente vive a contradição, por ser um país colonizado, de ter a maior parte das fontes documentais sobre povos indígenas feita pelas mãos dos próprios colonizadores. Como reconstituir materialmente as formas de vida indígena antes de 1500? Talvez pela dificuldade da tarefa, o discurso mistificador ganhe destaque, ainda mais hoje com alguns debates sobre o *decolonial*. Tenho a impressão de que há a perspectiva de pensar a colonização como se fosse apenas uma ideia a ser negada, e não como se fosse um fato, um processo histórico estabelecido que atravessa toda a sociedade brasileira.

**Sérgio** – A única chance é “ler a contrapelo” e virar do avesso essa documentação elaborada pelos invasores, às vezes os únicos registros de mundos já exterminados. Mas também há hoje outras fontes importantes. Uma é a arqueologia, que dá pistas sobre a vida dos povos mais antigos da terra, de seus embates e trajetórias. E outra, muito importante, pode ser localizada na voz das pessoas vivas, dos descendentes. Há

estudos antropológicos influenciados pelos próprios povos originários que há algum tempo estudam aspectos que são de tradição oral, gestual, ligados a costumes e cerimônias, que permitem rever os movimentos mais antigos.

**Mariana** – Vendo por outro lado esta nossa conversa, o processo de aclimação local de modelos transpostos é uma questão fundamental, não? Lembro de você falando muitas vezes durante nossos percursos de pesquisa: “estudar o Brasil nunca é só estudar o Brasil; estudar o teatro brasileiro nunca é só estudar o teatro no Brasil. É preciso, ao mesmo tempo, olhar para fora e observar a relação com os modelos”.

**Sérgio** – É o que comentei da sua pesquisa sobre Vila Rica: ela se realiza quando você observa também o contramovimento. Havia um modelo de teatro musicado transposto da Europa que leva uma “elite” culta a construir um edifício teatral. Mas há também a resistência a esse modelo gerada pelas condições objetivas do trabalho artístico feito por pessoas negras, numa cidade organizada pela mineração. Estudos de interações como essa podem gerar muitas percepções novas sobre a história das formas cênicas no território. É um debate de qualquer forma amplo, complexo, mas está mais do que na hora de mudar o que convencionalmente chamamos de História do Teatro. Porque *história* e *teatro* são construções teóricas que surgem na passagem do século XVIII para o XIX. A rigor, são fruto dessa “comunidade imaginada”, na expressão de Benedict Anderson, chamada nação. Pelo fato da História do Teatro ter sido hegemonicamente construída como história de uma parte da cultura nacional, ela reproduz alguns padrões ideológicos dominantes nesse campo. O primeiro é que deve ser uma história ligada à língua e ao território demarcado. Essa tradição passa a selecionar os autores da língua tornada oficial. Em Portugal, por exemplo, quando se olha para o passado, o historiador vai ter pouco interesse pelo teatro feito em latim, que foi muito forte e teve valor literário. E vai muito menos observar aspectos que se desliguem da literatura ou da concepção de uma forma dialógica de teatro, como a dança dos árabes que habitaram a península ibérica. Essa história do teatro nacional precisa também ser laica, porque ela se constrói como narrativa de emancipação da festa cristã, no sentido de uma autonomização estética de tipo burguês. Um exemplo observado na minha pesquisa recente é o do nome “drama litúrgico”. Até onde sei,

não há uso medieval disso: a expressão surge no século XIX para indicar um princípio laico que supostamente emerge do coro religioso, o que é uma visão discutível e ideológica, um desejo de que no canto monástico surja um indício “dramático” da individuação posterior. E o terceiro aspecto decorre dessa identificação das burguesias europeias com o projeto filosófico do sujeito moderno. Assim, a história do teatro quer ser também a história de uma subjetividade que se forma por dentro do espetáculo, de uma cena que mais e mais se confina a edifícios fechados, onde é apresentada em palcos à italiana, esse cubo cênico da perspectiva individualizante. É isso que permite o destaque do dialogismo literário, dentre as formas capazes de configurar uma interação subjetiva. Começa no século XVII a identificação entre teatro e forma dramática. O teatro – não mais um espaço cênico aberto “de onde se vê” tudo, como no mundo antigo – é uma invenção da modernidade burguesa ao se autocompreender como literário, laico, dramático, portanto subjetivista e fechado, ao se orientar para uma especialização no campo estético, de interesse mercantil. E a consciência disso é formulada no século XIX com o nome de história do teatro.

**Paulo** – Tudo oposto ao teatro jesuítico, que não é em português, não é laico e não está lidando com subjetividade.

**Sérgio** – Pois é, é um conceito de teatro que deixa de lado todas as manifestações cerimoniais ou festas populares e as cenas dos povos originários. Até o século XX, mesmo no campo da cena europeizada no Brasil, não havia nenhuma chance de representação de qualquer ideia de indivíduo, porque, afinal, não há condições disso existir como conceito social num território em que a autonomia era desmentida pela realidade brutal do trabalho escravizado. Esse “drama impossível” num país sem sujeitos foi tema do meu doutorado sobre a cena modernista em São Paulo<sup>3</sup>: a dificuldade de uma cena dramática se realizar concretamente no país, no mesmo compasso em que ela nunca deixava de orientar as expectativas da imaginação literária. Uma espécie de imposição do drama, como categoria substantiva e adjetiva, num lugar em que isso não podia ser minimamente verdadeiro.

---

<sup>3</sup> *O drama impossível: o teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Orientação de José Antonio Pasta. USP, FFLCH, 2003.

**Paulo** – Ao mesmo tempo, manifestações fora do campo da cultura burguesa emancipada às vezes estão ligadas a configurações sociais também terríveis, não? Como lidar com isso? Atualmente, em sala de aula, quando vou falar sobre teatro jesuítico, por exemplo, os estudantes entram sempre com muita raiva diante da sensação de estarem perante um mecanismo de silenciamento, de um mecanismo de colonização de alma etc. Há uma repulsa de cara com relação a esse tipo de material. Mas existe também, ali, naquelas expressões e teatralidades do XVI de origem medieval, uma relação dialética entre sociedade e formas expressivas teatralizadas, que serão uma constante na colônia, inclusive em manifestações populares e de resistência... Como olhar para um assunto como esse?

**Sérgio** – Acho que a raiva é mais do que justa. Mas a ação cultural pode ser também o elemento contraditório do processo de colonização, e nesse sentido ela expressa muitas coisas além da violência da qual participa. Nos documentos jesuíticos você encontra a demonização da cultura tupinambá guerreira, mas também o nome e a voz dos inimigos mortos. Quando chegaram aqui, os jesuítas perceberam que o problema não era só combater uma cultura baseada em danças, e cantos, na ornamentação do corpo, na maracá, na vingança, no transe da bebida e do fumo, cultura que achava graça na ideia de um Deus uno que não tivesse corpo. Os jesuítas tiveram também muitos problemas com os cristãos portugueses, para quem o comércio de seres humanos era o principal negócio da terra. Para um cristão europeu do século XVI, a escravidão não era condenável desde que legitimada pela guerra justa. Mas os jesuítas viam que, no Brasil, nem essa máscara mínima da legalidade era respeitada, o que gerava uma violência maior e sem controle, sobretudo com as mulheres. E sem um mínimo de respeito à Lei, toda a retórica cristã estava desautorizada. Eles começam então a negociar um espaço social onde pudessem se relacionar com os indígenas de modo livre, desde que longe das suas casas coletivas, onde pudessem exercer uma “sujeição moderada”. A aceitação absurda da escravização de africanos faz parte desse acordo colonial que permitirá, por algumas décadas, a prática cultural cristã. Conhecer esses materiais é conhecer uma história que precisa ser enfrentada e recontada, porque segue atuando no mundo de hoje. Mas também é escutar a voz dos mortos e

aprender sobre as estratégias de luta dos vivos. O que acho interessante no assunto é que a atuação dos jesuítas revela o caráter de barbárie da cultura como um todo. Pode-se dizer que eles estão na posição de todo intelectual que tenta realizar, através da arte ou da cultura, coisas que a arte ou a produção cultural sozinhas não conseguem realizar. Os jesuítas ecoam aquela posição de isolamento que o agente da cultura tem em qualquer situação de desigualdade social: há uma tragicidade da condição porque o intelectual tenta mediar o impossível, em nome do ideal de que serve a um patrimônio comum da humanidade. O problema daquele “teatro” não era o espetáculo do universalismo imposto, e sim o que ele espelhava de concreto: a vida do aldeamento. Em tese, era um espaço em que as pessoas estavam livres para conhecer um modelo cultural de amor, justiça e misericórdia cristãs, mas, na verdade, era uma estrutura repressiva composta por pessoas desenraizadas, ex-escravizadas, coagidas. É na dialética entre cultura e barbárie material que eu estou interessado: em nome de uma ideologia que alguns consideram boa, horrores são produzidos. Estudar isso ajuda também a compreender uma certa origem “miliciana” da cultura cristã no Brasil. Esse imaginário militar, que é uma marca forte da cultura festiva no Brasil, a rigor não provém dos jesuítas. Mesmo assim, as encenações participavam disso. E a combinação entre militarismo e religião, tão forte no Brasil atual, está aí para nos lembrar da importância do tema.

**Mariana** – É assustador pensar que elementos estruturantes da sociedade brasileira, do processo de colonização, como o militarismo, o escravismo etc., aparecem muito pouco na historiografia tradicional do teatro. São questões muito pouco citadas – se são citadas, são tidas como um aspecto factual, como se não tivessem consequência direta na vida social, e, portanto, na produção de cultura. Em alguns casos, fala-se até com certa naturalidade disso. Contudo, estudar esses temas é ter de lidar com a barbárie o tempo todo, não tem como escapar. Não é possível dissociar as pequenas produções de beleza que se encontra, de resistência etc., dessa presença permanente da barbárie.

**Sérgio** – Esse vínculo entre as belezas da arte e o horror da escravidão são anteriores à própria colonização, existiam na Europa antes das navegações modernas. Basta ler a

obra de um dramaturgo de Roma, então chamado de “Terêncio, o africano”, que era ex-escravizado, para se dar conta disso. Do século XVI em diante, porém, com a mundialização das rotas comerciais, surge algo diferente: o escravismo como negócio muda a vida de milhões de pessoas e cria um racismo mais brutal e profundo. Ele atravessa as práticas econômicas mais rentáveis da modernidade e toda a sociabilidade ligada ao colonialismo, não só das regiões periféricas.

**Paulo** – Tenho a impressão de que, no Brasil, por vias tortas, é possível evidenciar mais facilmente essa conexão entre cultura e barbárie. Eu fico pensando no clássico *Ideais fora do lugar*, do Roberto Schwarz, ali ele fala desse desajuste das formas culturais enxertadas aqui etc., mas ele termina o ensaio sugerindo que, ao mesmo tempo, todo esse nosso desajuste local também ajuda a evidenciar a mentira que são as formas importadas. Ou seja, o fundamento de barbárie dos modelos importados como que emerge no momento em que se tenta aplicá-los de forma torta por aqui. O interesse pelos estudos sobre o Brasil parece ter essa força, bem além de qualquer localismo vazio.

**Sérgio** – Tem um debate que talvez eu não saiba reproduzir bem, mas que é fundante do chamado pós-estruturalismo: ele se dá quando o Derrida critica uma observação do Lévi-Strauss sobre o fato de que as civilizações que passaram a escravizar gente foram também as primeiras a ter escrita. A distinção social trazida pela posse e uso de pessoas escravizadas seria, do ponto de vista do antropólogo, contemporânea do desenvolvimento das formas culturais letradas. Derrida, salvo engano, tira esse debate dos *Tristes Trópicos* e se aproveita de um aspecto do fraseado do livro para erguer um sistema teórico contrário à abordagem de Lévi-Strauss, ele tenta mostrar violências mais internas e subjacentes e que seriam constitutivas de toda linguagem. Cito de memória, mas talvez o que incomode um espírito metafisicante, como o de Derrida, é a lembrança benjaminiana de que o patrimônio cultural da humanidade não nasce só do esforço dos grandes gênios, mas, sobretudo, da “escravidão anônima de seus contemporâneos”. Lévi-Strauss apenas observa o vínculo entre o poder sacerdotal, a estratificação social injusta e o controle cifrado dos códigos. O que é diferente em outras sociedades originárias, nas quais a capacidade de agenciar os *manas*, as forças

espirituais coletivas, como fazem os pajés do Brasil ou os *caraíbas* tupinambás, não implica uma distinção social estável, porque é antes um dom místico: a pessoa é uma mediadora de um poder da comunidade. A coisa que mais desconcerta os jesuítas quando eles chegam aqui é a igualdade indígena, a ausência de autoridades punitivas. Tem uma frase famosa, que vem dos primeiros cronistas, esboçada em Américo Vespúcio, e ganha forma com Gandavo e Gabriel Soares de Souza. Ela diz que os tupis “não têm rei, nem lei, nem fé, porque eles não conseguem falar as letras R, L e F”. Aqui não era possível fazer como se fez em alguns lugares da África ou Ásia, uma conversão de cima para baixo, que descia do rei para o povo. Os indígenas do Brasil tinham uma vida incomodamente comunitária. Portanto sua relação com os processos culturais era muito diferente da de lugares marcados por uma história de desigualdade estamental. Nos processos culturais desse tipo é decisivo que alguns disponham de tempo livre para a escrita e outros não. E num mundo de escravizados – ainda o nosso – faz todo sentido a frase de Freud, de que a Cultura nasce com a repressão.

**Paulo** – Quando se estuda algumas formas de teatralidades medievais, sobretudo aquelas ligadas à Igreja, das quais deriva o teatro jesuítico, aparece um tipo de questão com curiosas semelhanças com alguns debates contemporâneos sobre representação e performance, não?

**Sérgio** – A ideia de um teatro performativo é recente e ligada a um debate teórico específico. Ela é um contramovimento, uma reação a uma hegemonia histórica do teatro dramático e ou mesmo a suas variantes épicas, uma crítica à ideia de “representação” dialógica, gosto pela arte do significante. Mas no século XVI, a palavra teatro não era usada para nada além do espaço físico da arquibancada. Quando muito, surgia como um termo da cultura retórica, das artes liberais, usada como metáfora culta de convite à apreciação visual. Teatro como conceito ligado à ação cênica aparece só no fim do século XVI. Assim, não havia “teatro” na Idade Média e sim tropos cantados, jogos, momos, arremedilhos, entremezes, procissões, mascaradas e autos que integravam outra ação cultural maior. Essas cenas estavam de fato muito mais próximas de uma cena performativa do que de uma cena dramática, sem que tivesse

importância qualquer debate teórico em torno disso porque não havia valorização estética em abstrato desse tipo de manifestação.

**Paulo** – Inclusive era considerado heresia chamar tais ritos religiosos de representação, não é? Falar que a hóstia *representa* o corpo de Cristo era uma heresia. Talvez ainda seja.

**Sérgio** – Isso foi tema de inúmeros debates em concílios da Igreja, por séculos. O momento da partilha do pão na missa tinha, originalmente, a memória de uma divisão igualitária da comida pobre, feita numa casa rica que foi ocupada a pedido de Jesus, operada como ingestão simbólica do corpo de Deus. Daí os banquetes abertos do cristianismo primitivo. Só muito depois o símbolo se converte no Deus presentificado da Eucaristia. É curioso que a argumentação teórica mais abstrata da Idade Média tenha deliberado em favor da crença mais mágica de todas: a de que não ocorre ali só um ato simbólico e sim uma manifestação da presença. Abstração excessiva e pensamento mágico podem andar juntos. Outro exemplo interessante do fetichismo cristão é o culto das relíquias, dos ossos dos santos. É um tipo de adoração que vem da antiguidade mediterrânea, migra do túmulo dos heróis greco-latinos para o culto dos restos mortais dos santos mártires, que se tornaram padroeiros das cidades medievais, e as protegem na guerra ou na doença. Os ossos, ou mandíbulas do santo eram guardados nos relicários nas igrejas, levados em procissão pela cidade, assistidos e tocados: eram a própria presença santa.

**Mariana** – É algo meio macabro também. Recentemente eu fui ao Pátio do Colégio e vi o osso do Padre Anchieta, quase tirei uma foto e te mandei. Tem um impacto, um efeito.

**Paulo** – O que eu acho curioso é que a cena contemporânea tem um debate semelhante. A ideia de que a afirmação da presença em si seria um passo mais autêntico, mais verdadeiro e intenso do que a ideia de representação. Claro, você tem razão, no século XX isso é posto de outra forma, dentro do campo institucional, da arte, da cultura, só que os termos dos debates são parecidos.

**Sérgio** – Num ato cênico é impossível distinguir, em abstrato, a dimensão performativa da representacional. É difícil dizer se a ação do artista está mais para o lado da “mesmidade” do corpo ou da “alteridade” da figuração imaginária – sem que se descreva também a relação com quem vê. Um corpo, mesmo que imóvel em cena, ao se mostrar em situação de atenção estética, instaura sinais simbólicos transmitidos somente pela relação com o contexto. Durante o meu mestrado eu entrei num pequeno delírio teórico de tentar descrever essas possíveis camadas ônticas da ação cênica. A minha hipótese fenomenológica era que toda “metamorfose” cênica é composta por várias camadas hipotéticas, como uma cebola. Eu posso visualizar a parte mais externa ou a interna da ação, ou mais de uma ao mesmo tempo, como o espectador que escolhe se está enxergando Hamlet ou o ator que o representa. Como artista eu posso também intensificar uma dessas dimensões: posso pôr a ênfase no nível *performativo*, em que supostamente não há ficção e apenas a presença física; posso criar uma dinâmica mais *expressiva*, em que uma dimensão pessoal se manifesta; ou expor uma ação *interpretativa*, em que a ficção se constitui de modo distanciado; ou enfim posso tentar agir de modo *representacional*, no esforço inglório de submergir no outro, de instaurar uma vivência ficcional radical. Era apenas uma tentativa teórica de pensar possibilidades da atuação. Eu fiz isso com a vontade de ajudar a crítica a visualizar para onde se orienta a intencionalidade estética da cena por meio da atuação. Hoje acho que essas distinções teóricas só ajudam se não viram orientações normativas, regras de arte que anulam visões diferentes. Não dá para dizer que um modo poético é mais atual do que outro: tudo o que se refere à cena é tão velho quanto o primeiro passo de dança ou o primeiro gesto lúdico de imitação.

**Paulo** – Só retomando um ponto: de onde vem esse interesse de defender essa atitude “performática” ali no mundo medieval? Você lembrou que a eucaristia é um processo que vai se transformando neste ato mágico de transubstanciação. Mas de onde vem esse processo? Essa vontade da presença?

**Sérgio** – Tem a ver com a cultura religiosa cristã dos séculos XII e XIII. O *Corpus Christi* é oficializado em 1264, mas, décadas antes, o Concílio de Latrão já tinha escolhido um

lado no debate da transubstanciação. Era um momento pós-cruzadas, de crescimento urbano. A cultura religiosa migrava dos mosteiros para as catedrais. Isso coincide com o crescimento econômico das cidades pelo comércio. A festa de *Corpus Christi* foi contemporânea de São Tomás de Aquino, que é o maior teórico aristotélico da Igreja. Ou seja, você tem uma tradição filosófica sendo constituída, e as abstrações entram em cena ao lado da magia da hóstia. E como elas precisam ser personificadas, surge uma nova cena alegórica: ao mesmo tempo abstrata e sensorialista. A junção dos extremos que depois vai marcar o Barroco. A hóstia é a abstração da abstração, mas ela é pura presença sensorial a desfilar pela cidade. Não por acaso, o Corpo de Deus vai ser a festa mais burguesa, todas as corporações de ofício tinham que participar dela. É nela que começa o que chamamos de teatro moderno. Você tem ali, naquele momento, todo um conjunto intelectual ligado a uma cultura urbana: as universidades são do mesmo período.

**Mariana** – E é interessante pensar nesse processo de abstrações. Tem a ver também com essa grande abstração chamada dinheiro, que ganha um novo fôlego com as rotas comerciais.

**Paulo** – Sim, o dinheiro é o gesto performativo.

**Sérgio** – Esse é o centro do meu trabalho atual, a questão das metamorfoses cênicas aceleradas pela pressão do capitalismo emergente. Há, por exemplo, uma espécie de imaginário urbano que se constitui no fim da Idade Média e que gera uma ostentação cênica, que estimula a visualidade. E isso também se vê nos processos de colonização no Brasil do século XVI, só que aqui o imaginário das cidades é um simulacro frágil, e perde espaço nas festas para outras formas.

**Mariana** – E o ouro, como forma-dinheiro, ressurge no imaginário. Por exemplo, o Santíssimo Sacramento se relaciona com a imagem do Sol, retomando um ideário da Antiguidade.

**Sérgio** – Mesmo lá isso se deu num processo: no começo, o Corpo de Deus andava em arcas, chamadas de “gaiolas” em Portugal. Depois, pelo século XV, surge o ostensório com essa forma solar, que já é um análogo da moeda. Em muitas cidades da Europa foi a festa do *Corpus Christi* que promoveu uma profissionalização das artes da cena. Na Espanha, por exemplo, isso explodiu mais tarde com os chamados “autos sacramentais”, partes de espetáculos que compunham o ciclo da procissão do sacramento da comunhão, festa “abrilhantada” pelo ouro colonial das monarquias católicas.

**Mariana** – Quando comecei a estudar a festividade do Triunfo Eucarístico no mestrado, você me disse: “Mari, é preciso estudar a história das cidades”, como forma de entender o desenvolvimento dessas festas a partir do desenvolvimento das cidades.

**Sérgio** – A cidade é a instância cultural mais importante da cultura do Renascimento porque ela aproxima Igreja, nobreza e mercado e obriga a interações públicas nas celebrações do calendário cristão ou nas entradas reais. Ainda não havia uma cultura nacional estabelecida. Os espaços cênicos fixos só surgem quando as monarquias nacionais decidem se fixar, escolhem de vez quais eram as “capitais” dos reinos. Os chamados currais, pátios cênicos onde se cobrava ingresso, se irradiam de fato em Espanha e Portugal por volta de 1570. Os teatros de Londres, empreendimentos ainda mais burgueses, são do mesmo período. Já o edifício Olímpico de Vicenza, da década seguinte, foi feito por nobres eruditos. É uma nova fase da cultura urbana: monárquica, imperialista, ligada a um capitalismo colonialista. Não é à toa que quando o dinheiro migra, essa cultura europeia muda também. O dinheiro vai para o norte da Europa no fim do século XVI, onde se associa a uma cultura protestante.

**Mariana** – No LITS, muito do nosso trabalho foi ligado a modelos de estudo. Muitos deles são ligados à teoria crítica brasileira interessada na literatura, como Antonio Candido, Roberto Schwarz, José Antonio Pasta. Realmente, eles nos ajudam muito mais do que a historiografia convencional do teatro brasileiro, porque estão interessados justamente na relação entre a forma artística e o processo social.

**Paulo** – Ao mesmo tempo, são autores que nunca se ativeram exatamente nessa questão específica do teatro, nas questões do espetáculo, das mediações com a sociedade que são do tipo extraliterária. Isso me parece ser uma questão importante para o Brasil: conseguir observar o teatro nessa relação extraliterária também, que evidencia a tensão do texto com o espetáculo.

**Mariana** – O que também nos força a sair do campo do teatro estritamente, né? A perspectiva somente estética sobre o espetáculo é limitante. Para dar conta disso, precisamos ir para história, antropologia, filosofia, como também para a literatura.

**Sérgio** – Há pouco falamos da história do teatro como história de uma cultura literária nacional. E há outro índice de valor: o palco fechado, num edifício teatral, com companhias regulares, repertório, autores, público, coisa que é até hoje rara no Brasil. Era o que a burguesia queria valorizar como autoimagem. No século XX, porém, começam as crises com essas expectativas e o teatro, tocado por outros imaginários, almeja a independência da cena, reclama um valor de arte para a encenação. E surgem outros paradigmas. Depois da Segunda Guerra, se multiplicam ainda mais as formas e os lugares sociais das artes da cena. Em contextos de países pobres, as realizações foram ainda mais diversas, tanto pela rarefação dos dramas nacionais como pela força da indústria cultural que tudo absorve, ou até mesmo pela revalorização ocasional de formas culturais tradicionais a partir da década de 1960. Diante disso, praticar uma crítica dialética, essa mencionada “semântica das formas” pede uma atenção à dimensão não literária dos fenômenos e exige reconstituições do contexto produtivo, com o recurso àquela categoria interativa que chamei de *trabalho*. Então, você terá que dialogar com muitos campos de conhecimento. E precisa desenvolver uma espécie de imaginação sociológica em torno da obra, o que exige estudos interdisciplinares mas também uma abordagem ligada à prática, como vocês notaram nas pesquisas de vocês. Uma nova atitude em relação às histórias da cena pede novos modos de trânsito entre ruínas e sonhos.

**Paulo** – É um processo de trabalho e pesquisa muito difícil, mas também muito vivo. É como vocês disseram: temos que articular teatro com história, arquitetura, sociologia, filologia etc.

**Sérgio** – E dar um passo que me parece o mais arriscado do ponto de vista científico, que é inevitável na nossa área de estudos: o da imaginação. Como a cena é uma arte que depende do aqui e agora, você precisa constituir hipóteses imaginativas em relação a ela, para se aproximar de um olhar histórico. E também se perguntar: que imaginários estão em jogo? E como se traduzem em práticas? Do ponto de vista de método, eu aprendi muito com Raymond Williams, que nos ensina a descrever as interações entre as formas emergentes e aquelas que são heranças residuais, as mais antigas, e que temos dificuldades de compreender porque quase sempre aderimos a uma narrativa evolucionista. E é a dialética que interessa, pois o conservadorismo muitas vezes sobrevive com a aparência da inovação. São orientações que procuro contrastar com meu aprendizado pelos interiores e sertões do Brasil, com meu trabalho prático e contato com experiências de vida popular e cultura tradicional. Atualmente, por exemplo, estou colaborando com a escrita de uma *Paixão de Cristo*, feita por artistas mulheres num assentamento rural no interior do Ceará. Ali há pessoas com quem trabalho há um bom tempo. É isso que me permite imaginar melhor o que ocorria numa cena do passado.

**Paulo** – Ou seja, tem mais um conhecimento que você precisa articular que é o conhecimento da prática artística. O fato de você ter trabalhado como diretor por tantos anos te ajuda a dar vida a esses elementos.

**Mariana** – Mas é uma linha muito tênue, não? Eu lembro que escrevendo a tese eu entrei num delírio de imaginação, estimulada pelo Sérgio, mas foi o Sérgio quem também me deu o limite. Eu começava cada capítulo criando uma cena. Aí eu chegava empolgada para o Sérgio, e ele me falava “é Mari, mas você precisa imaginar a partir de elementos concretos”. (risos)

**Sérgio** – É, sempre é um risco. O importante é conseguir devolver isso para hoje. Não tenho interesse em ficar só nas questões históricas se elas não me ajudarem a enfrentar essas formas de dominação cultural, de um mundo do qual todos nós participamos por atuar em suas estruturas, que procuro desmontar de algum jeito. Tanto criticamente, na tentativa de alguma mudança que sempre dependerá de uma ação política maior, quanto procurando criar outros lugares sociais, situações, parcerias, outras conjunções e confluências de pessoas.



**Sérgio de Carvalho** é dramaturgo, encenador da Companhia do Latão e professor livre-docente de Dramaturgia na Universidade de São Paulo. É pesquisador do Programa Ano Sabático 2021 do Instituto de Estudos Avançados da USP. E-mail: [sergiocarvalho@usp.br](mailto:sergiocarvalho@usp.br)

**Mariana Mayor** é pós-doutoranda em História Social pela FFLCH/USP. Foi professora de História do Teatro Brasileiro do IA/UNESP e investigadora da Universidade de Coimbra, com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. É editora da *Teatro situado: revista de artes cênicas com olhos latino-americanos*. E-mail: [marianasoutto@gmail.com](mailto:marianasoutto@gmail.com)



**Paulo Bio Toledo** é doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). E-mail: [paulo.v.bio@gmail.com](mailto:paulo.v.bio@gmail.com)



***NATUREZA, NATUREZA-MORTA  
E MASCARAMENTOS  
CONTEMPORÂNEOS***

*Felisberto Sabino da Costa e Ipojucan Pereira da Silva*

# Entrada

Convidamos você a observar as duas fotos e depois ir para a página seguinte

**Figura 1**



**Figura 2**





**Fig. 1** – Confronto em Jerusalém. Palestinos atiram pedras contra soldados israelenses na Esplanada das Mesquitas, cidade velha de Jerusalém. Polícia reprimiu manifestantes na mesquita de Al-Aqsa que teriam jogado objetos em israelenses que rezavam no muro das lamentações. A imagem, propositadamente esmaecida, precária, em meio a ruínas, revela a resistência de garotos palestinos. Se a máscara revela e esconde, nesse contexto, diríamos rebelde e afirma. [Foto retirada de uma reportagem publicada do jornal Folha de São Paulo].

**Fig. 2** – Uma noite festiva do Bumba-meu-boi na cidade de Matinha (MA). Esse é Jeziel, um brincante e mascareiro no Maranhão. Jeziel faz máscaras de Kazumba. Perguntado sobre por que usar a camiseta como um encapuchado, ele nos diz: “Para proteger a cabeça, pois ao brincar com a máscara do Kazumba a gente sua bastante, o corpo esquenta muito”. Dessa forma, evita sofrer um choque térmico quando a retira a máscara. [Foto de Felisberto S. da Costa] como anteparo para garotos que buscam o futuro.

A máscara não é apenas o objeto, ela traz em si um sentido profundo.

A **máscara** é um corpo em movimento, em todas as suas naturezas.

**Figura 3** – Greve! Garotos e garotas no calor do presente, agora já passado



Foto: Odenildo de França Almeida. CAC/ECA/USP

A máscara é uma criança que trafega presentes, futuros e passados. Ela é um corpo em movimento, pois é na inflexão entre um passo e outro que opera. É um dispositivo movente, porque a natureza dual que plasma o (seu) corpo perfaz o ser (em presença e presente) em um entremundos. E também é um mundo em movimento, pois como nos diz Florita Almada, a cada cem metros o mundo muda. Isso de que há lugares iguais a outros é mentira. O mundo é como um tremor (BOLAÑO, 2016).

Instaurados esses lugares, gostaríamos de traçar rotas para a navegação neste texto: um primeiro fio que perfaz um emaranhado, um brincar com algumas naturezas (vivas) que perpassam (ou perpassaram) o que nominamos máscara. Com dois outros fios, adentraremos o que denominamos natureza-morta e mascaramentos contemporâneos. Esse é o começo, e aqui encerramos o prólogo.

## Sobre naturezas, tempos, corpos e máscaras

Gostaríamos de iniciar dizendo algo sobre nossos primeiros encontros na ambiência acadêmica, acontecimentos que perpassaram (ou perpassam) nossos corpos nesse acordo coletivo nominado USP (Universidade de São Paulo), aquilo que fomos tecendo e sendo tecidos, como orientador e orientando, e agora companheiros de pesquisas em O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. A ideia circular, que poderíamos pensar também em espiral, liga diversos pontos dessa trajetória, pois é um retorno à origem, mas não necessariamente ao mesmo lugar. Estamos há duas décadas no século XXI, e é importante observar que, nesse início de século, éramos dois corpos inseridos em um arco de peles pretas/pardas, naquele universo uspiano, um arco-íris branco, majoritariamente, composto de peles (máscaras) brancas, seja docente seja aluno(a). Poderíamos dizer também dois corpos em uma perspectiva mestiça *chi'xi*, tal como articulada por Cusicanqui: “uma dualidade implícita em sua constituição” parece ser “uma ótima metáfora” para explicar um tipo de mestiçagem que reconhece a força de seu lado indígena [**africano**] e a potência para poder equilibrá-la com a do europeu:

Se propõe ao Chi'xi uma força descolonizadora da mestiçagem. Longe da fusão ou da hibridez se trata de conviver e habitar as contradições. Admitir a permanente luta em nossa subjetividade entre o índio [**africano**] e o europeu. Superar o oclocentrismo ocidental. Reintegrar o olhar ao corpo, que implique outros sentidos como o tato e o olfato<sup>1</sup>. (CUSICANQUI, 2019)

É importante ainda observar que naquele território pulsante pairava um teatro francês, e integrávamos as *disciplinas periféricas*, rondando aquelas tidas como centrais. Em um país que foi colonizado, detectávamos pequenas ações, naquele presente, que mimetizavam práticas colonizatórias. É imprescindível também observar que éramos dois homens gays que circulavam livremente nesse outro universo presente na paisagem uspiana. Em uma perspectiva interseccional comungávamos ideários, questões e vivências de corpos (des)viados.

Aquilo que ensinávamos/aprendíamos não traziam de forma potente questões que ultrapassassem os muros conceituais estabelecidos para uma pedagogia da máscara. Tocávamos de leve nas políticas dos corpos, nas faces que permaneciam quase ocultas – “à noite todos os gatos são pardos”? Naquele início do século XXI, algo forçava aberturas para trilharmos o universo da máscara: a nossa teoria haveria que estar vinculada ao realmente vivido e não somente a um ideal importado. A máscara insistia no seu querer pleno, olhávamos para aquelas figuras de madeira, látex, couro ou papel machê que no silêncio nos diziam, chamando-nos pelos nossos nomes próprios, como se fossem máscaras *ex-óticas*: “Felisberto/lpojucan, cheguem mais perto, ouçam o que tenho para lhes dizer!”. A máscara é uma espécie de cebola, ela se configura em diversas camadas (peles) que se sobrepõem, e é necessário adentrá-las para alcançar o seu *sentido profundo*. A máscara é uma dramaturgia em *overlap*. Nesse jogo dramático, composto por tessituras tênues, pode-se permanecer em camadas mais superficiais, um leve demorar que pode ser necessário ou ir adentrando mais e mais a profundidade que se apresenta como horizonte. Haveríamos, como acontece no teatro Noh, penetrar o osso. Lidar com um (des)folhamento delicado, no qual não se pretende alcançar uma essência da máscara, dado que não é isso que está em jogo e no jogo, mas sim os moveres do corpo, a pele sutil que deve ser trabalhada, a passagem de uma folha à outra, a troca de afetos, de cheiros, de temporalidades – o movimento. Habitar o movimento é penetrar e ser penetrado por ele.

---

<sup>1</sup> Chi'xi – O termo surge como uma metáfora a partir de conversa com o escultor aimará Victor Zapana.

“Felisberto/Ipojuca, a máscara dizia, olhem-me como uma legítima outra”. Se há uma natureza na nela, essa natureza é o movimento. Lecoq já dizia que *tout bouge* (1997). Nesse sentido, trabalhar a máscara é lidar incessantemente com os moveres de corpos, de mundos, de processos históricos e de realidades. Há um incessante “des-locar” o corpo, operação que também endereça à consciência. E mais uma vez, adentramos o movimento, pois “a consciência só é possível por meio da mudança, a mudança só é possível com o movimento” (HUXLEY apud MANCUSO, 2019, p.59). Como vocês poderão observar, repetiremos várias vezes a palavra “também” como se fosse cada folha de uma cebola que retiramos.

**Maria** - E eu vou olhar e vou te dizer, eu te conheci, mas não vi seu rosto. Estava encapuzada. Mas eu me lembro da tua voz. (...) Agora eu posso mostrar a minha cara. Posso te dizer o meu nome. (CALDERÓN, 2018, p.85)

**Figura 4** – “Não há nada seguro nesse mundo” (Buda). Greve! Estudantes do CAC/ECA/USP



Foto: Odenildo de França Almeida CAC/ECA/USP

Nas diversas práticas com a máscara, a relação do atuante com a natureza (*physis*) opera-se de modo singular. Jacques Lecoq – talvez possa haver um traço cartesiano em sua abordagem – propõe exercícios criativos nos quais o aluno mima tanto a torre Eiffel quanto os elementos fogo, terra, água e ar. É possível escalar uma montanha, adentrar uma floresta ou admirar o mar. Nessas experiências, a dinâmica mimética talvez deva ser redimensionada, uma vez que implicações de origem antrópica causadas pela sociedade humana, oriundas do uso intensivo de combustíveis fósseis, da emissão de gás efeito estufa e da toxicidade plástica de embalagens, entre outras, operam mudanças substanciais, promovendo atividades capazes de alterar geologicamente o planeta. O fato é que parece que vivemos uma outra *natureza*. Os exercícios de ritmo-mimismo buscam agora a natureza idealizada ou dialogam com essa presença? Concentramo-nos em práticas como se fossem um *isolamento corporal*, sem nos atermos ao contágio? Privilegiamos apenas um mundo ideal? São indagações a serem avaliadas em presença física ou remota. Para alguns cientistas, os demarcadores dessa nova era datam do início da revolução industrial ou das grandes navegações, quando começa a haver certo intercâmbio de material biológico animal que era levado e trazido pelos colonizadores (LUNA, 2018). Há quem sinalize a explosão da bomba nuclear e ações associadas à sociedade de consumo como deflagradores mais imediatos. O fato é que, na atualidade, poderíamos estar em trabalhos com a máscara buscando também uma relação com a natureza que não encontra sintonia apenas com uma realidade utópica, idealizada. É sob o arco da *natureza atômica* que podemos pensar a relação da máscara com o corpo pintado de branco do dançarino butô. Mais do que a maquiagem-máscara corporal, são os moveres do *corpo* que sinalizam a máscara, a *natureza-morta* plasmada no corpo como vestígios, ruína atômica, moveres vinculados a temporalidades. A perspectiva de parte da civilização ocidental, como se não fosse parte integrante da (de uma) natureza, atua em uma chave distinta de algumas civilizações (e pessoas) nas quais o humano não é o centro e nem está apartado, mas é também partícipe do imenso corpo (cosmo) nominado terra. Na busca de uma poética do olhar, há uma arte de ver que provê substâncias ao trabalho com a máscara. Propomos o jogo em que tanto a torre Eiffel quanto a água, o fogo ou a árvore sejam elementos postos em relação com o artista. O que postulamos é pensar o humano, não como o centro, onde os demais partícipes

atuam como antagonistas, em competição, mas sim engendrar dramaturgias em um mesmo cosmo. Buscar a natureza no agora, para que haja possibilidades do atuar em movência. Tal como a máscara, a natureza é (está em) movimento. Sob essa perspectiva, o conceito de natureza desloca-se de entidade externa à ação humana, problematizando uma “configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (SANTOS, 1999, p.143). Há uma arte de ver nesse processo. Se “o grande erro da cultura ocidental foi separar-nos do resto da natureza: a ideia da excepcionalidade do ser humano”, como nos diz Luna (2018, p. 12), a pedagogia da máscara nos coloca em outra perspectiva: poderemos também ter um fim, mas o que virá há de encontrar um lugar aprazível no qual outros(as) possam (de)morar. Nesse caminhar, o saber das comunidades indígenas, dos povos originários, como pontua Viveiros de Castro (2014), constitui um solo em que essa perspectiva possa florescer. Estamos falando de “sociedades cujo (in)fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas” (2014, p. 195). Arte de ver na qual a máscara emerge, uma vez que:

A máscara traduz alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, **a negação da coincidência estúpida consigo mesmo**; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1987, p.35, grifo nosso)

Em seus rituais, os *hotxuá*, figuras do riso, semelhantes às dos palhaços, performam “espetáculos” (no sentido de dar a ver os ritos) e empregam pinturas corporais em suas composições. Oriundos da etnia krahô, há também nesse universo caretas de papelão com olhos, boca e nariz, e máscaras corporais elaboradas com folhas de buriti, utilizadas em celebrações em homenagem a vegetais. A máscara, em uma acepção expandida, trafega diversos domínios da sua cultura, como a relação dual atribuída aos nomes que recebe, que permite um trânsito entre a sociedade do *cupen* (não indígena) e a sua própria. O povo krahô joga com a “máscara-onomástica” que cada um deles porta, afeto que movimenta o corpo, como, por exemplo, a

vocalização em distintos idiomas, conforme a situação. Segundo o antropólogo Júlio César Mellati,

o nome que recebe o faz encarnar um personagem, uma vez que o nome se liga a certas metades e grupos rituais, a certos papéis rituais específicos e lhes transmite certas relações de parentescos. Pode-se dizer que o indivíduo recebe, com o nome, muitas, mas não todas relações sociais. O nome é como um personagem que através dos tempos vem sendo encarnado por atores diversos. (MELATTI, 1978, p.63)

As palavras certas/certos na citação apontam para algo interessante em relação à máscara, no sentido de que a operação realizada não detém um contorno rígido, são maleáveis, sinalizando *(in)fundamentos* nessas relações, de corpos que transitam em esferas de entremundos-máscaras. O krahô veste a máscara e esta veste-o, encarnação operada pelo nome. Por sua vez, entre os significados possíveis do termo latino *persona* e que compõe a palavra personagem, interessa-nos destacar aquilo que invoca tanto a personagem propriamente dita – o hotxuá e sua performance – quanto a máscara. O vocábulo *per-sonare* diz respeito ao corpo por meio do qual o espírito soa, em outro modo, o espírito-máscara toca o corpo que se faz som. O nome é também música do corpo ou corpo-música, é aquilo que toca em diversos sentidos. Sob essa perspectiva, ao retirarem os nomes próprios dos povos africanos, em sua travessia atlântica, os colonizadores perfaziam a descorporificação, uma contra-operação-máscara manifestada como apagamento, como silenciamento do corpo, alterando os nomes em um canto paralelo. Nessa redução ao nada, o ditado português “dançar conforme a música” é largamente empregado, as exigências do momento agora são outras. Aqui, retirar a máscara-nome é retirar a roupa que nos protege, que interage com a nossa pele, que nos possibilita transitar entre a origem e a nova realidade. É o azeite passado na pele, máscara translúcida que capitaliza a *peça* para incrementar o comércio. E se o corpo-ruína no butô era traduzido na pintura corporal branca, no comércio dos cativos o brilho do azeite iluminava o corpo, avaliando em arroba a *máscara negra*.

Para além de uma assinatura, o nome pode ser um corpo-máscara nas performances de gênero das *drag-queens/drag-kings*, figuras que, tal como o hotxuá, possibilitam o diálogo com o que chamamos palhaço ou *clown*. Dizemos diálogo,

dado que há aproximações e distâncias, e não uma identificação imediata. Há pontos de intersecção entre a máscara e a performance de Uýra Sodoma, “uma drag queen indígena em defesa da Amazônia”, conforme nos diz o título da postagem no YouTube. Existem o traço grotesco, o derrisório ou o lírico que estão presentes nessa operação-mascaramento-drag e há, como uma cebola, outras camadas de onde emergem sentidos profundos. Há igualmente ancestralidade, ruína e futurismo-amazônico, nas paisagens por onde o corpo-drag Uýra Sodoma trafega:

Pensando em expor o belo e o feio, eu venho desenvolvendo, como Uýra Sodoma, trazer à tona a natureza. Meu trabalho é questionar o que é natural. Tanto o que é natural de fato, o que sempre esteve ao nosso lado, quanto o que tem sido naturalizado e que tem nos matado. A Uýra é uma forma de eu colocar os conhecimentos científicos, trazer os conhecimentos científicos e democratizá-los para a sociedade. Então, os muros que ainda são altos na Academia, a ideia é destruir os muros e estar no lugar desses muros, mediando os saberes científicos e também os saberes tradicionais e os saberes da rua. (SODOMA, 2021, *online*).

A possibilidade de trabalhar a máscara emaranhando os saberes científicos, e também os tradicionais e os da rua, vai ao encontro de articulá-la como entre-mundos, do acesso a dimensões por intermédio do corpo-cidade. No que diz respeito às intervenções de Uýra Sodoma, a performer busca “poder catalisar e comunicar mensagens que o meio ambiente, que todos os espíritos nos informam, nos passam, para outras pessoas” (2021, np.). A articulação floresta e cidade coloca em evidência um mascaramento, às vezes um corpo-cyborg, um corpo-entidade que vai de encontro às ações que buscam “transformar a violência em paisagem” (Idem, 2021, np).

**Figura 5** – Performance de Uyra Sodoma



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3Anlteg88-Y>.

**Figura 6** – Experiência no CAC/ECA



Foto: Felisberto S. da Costa

Retornando ao *hotxuá*, as possibilidades miméticas efetuadas pelo *palhaço* krahô busca no reino vegetal um diálogo com a natureza, uma espécie de operação performativa para a criação de sua figura. Numa cena do documentário *Hotxuá*, dirigido por Sabatella e Cardia, há uma sequência de imagens em que homens e mulheres pintam o rosto com maquiagem branca, seguida pelas falas do Hotxuá Ahprac:

**Hotxuá:** *Esse hotxuá dizem que vem da abóbora, como você vê, nós pintamos como a abóbora é pintada, assim nós pintamos. O hotxuá faz assim porque ele está imitando a flor da abóbora, quando venta esse gesto que a gente faz, balançando a flor que faz assim quando venta mais forte, é como se estivesse correndo. Quando a gente estufa a barriga é como se fosse a forma da abóbora, às vezes a abóbora é bem arredondada, né? Então é como a minha barriga. (2009, 44':24" – 45' 55")*

**Hotxuá:** *(hotxuás dançam, em roda, mimando plantas) Cada giro é uma planta que fala. Tem planta bom, que fala manso, tem planta azedo, que fala meio imprensado, tem planta que é amargoso que fala agitado. Tudo é jeito das plantas (2009, 48':03"- 48'19") (hotxuá ensinando movimentos corporais) quando o Hotxuá faz assim, (Curva os braços à frente) não é ele pessoa, ele tá mostrando o que significa aquilo, talvez abóbora. (mudança de postura) Quando levanta a perna e sai só com uma, é imitando a planta de rama. (2009, 48':27"- 48':55")*

**Hotxuá:** *Nós acredita nas plantas. Porque primeiro ele vai para a terra e depois que vem salvar nós. (2009, 49':24" – 49':43")*

A dança corporal elaborada a partir da abóbora é corporificada também pela maquiagem-máscara. A pintura, preparada com pigmentos extraídos de plantas,

como jenipapo e urucum, geralmente, nas cores vermelha, preta e branca, são ativadores que expressam potências da dinâmica mimética. Para Aílton Krenak (2021a, np.), as “imagens que são expressadas em cores no corpo, elas, para além de ser um desenho, são o próprio espectro de tudo que está ao nosso redor nos afetando” e ativam outros sistemas vitais

O ritual dançado detém um aspecto pedagógico, ensinamento que opera como teoria do vivido, imagens corporais que os afetam e os permitem compreender por um *cérebro* que não está exatamente localizado na cabeça, mas em outros lócus do corpo. Sobre o aspecto pedagógico, Ahprac nos diz: “Porque eu brinco de hotxuá. O palhaço é o que a gente faz para os mais novos verem e aprenderem. Esse é o jeito do hotxuá brincar. O palhaço que a gente faz é esse” (SABATELLA; Cardia, 2009, 45’:57”-46’:10”). É no brincar que a consciência emerge. Brincar se torna a arte de ver. É no brincar que se opera o movimento. É no brincar que “a consciência só é possível por meio da mudança, [e] a mudança só é possível com o movimento” (HUXLEY apud MANCUSO, 2019, p.59). A ação performada pode ser vista como a pedagogia de um corpo em movimento, um corpo-máscara que brinca. Valendo-nos das palavras de Aílton Krenak, poderíamos dizer que se manifesta a “compreensão não apenas mental, [pois] a experiência do corpo não está localizada exatamente no cérebro, ela fica espalhada em todas as nossas glândulas, em tudo” (KRENAK, 2021a, np.).

Em *A revolução das plantas*, o botânico Stefano Mancuso, ao discorrer sobre a capacidade mimética das plantas, nos diz que “um organismo é um sistema aberto, no qual a informação flui para o ambiente e vice-versa. Em síntese, cada ser troca com o mundo que o rodeia os elementos que lhe permitem sobreviver” (2019, p.41), operação essa que encontra abrigo no território da máscara, evidenciando o trânsito necessário à sua existência. Trepadeira que cresce nas florestas temperadas do Chile e da Argentina, a *Boquila trifoliata* detém uma “enorme capacidade mimética” e “é um verdadeiro Zelig do mundo vegetal” (2019, p.43). E ainda acrescenta:

Em cada arbusto ou árvore sobre a qual ela cresce, a Boquila Trifoliata imita as folhas da espécie “hospedeira” com grande habilidade. Não só isso, ela é capaz de reproduzir facilmente as mais diversas folhas (...) uma mesma Boquila pode alterar a forma, o tamanho e a cor das folhas várias vezes, dependendo de qual espécie está mais próxima. (2029, p. 44)

Transpondo essa dinâmica mimética para um corpo-máscara, poderíamos avarar a possibilidade de, quanto mais próximo do espectador, maior a chance de um corpo ativar um devir máscara, operando mimeses performativas. A questão reside em como tecer essa proximidade com quem ela dialoga, pois não se trata apenas de uma questão espacial, o emaranhado envolvente que resulta dessa ação congrega temporalidades, alteridades e afetos entre outras linhas que perpassam a relação máscara-espectador. A dinâmica requer e implica o espectador como destinatário da performance, ao mesmo tempo que o ele requer e implica a máscara como destinatária.

Ao concluir essa passagem, torna-se oportuno observar que o contato com povos originários de determinado lugar não visa prospecção para elaborar métodos de trabalho ou vislumbrar criações artísticas, envolvendo temas como floresta, formas de preservação da natureza e outros. Antes, buscamos uma fabulação que comunga possibilidades, um atuar como vizinhos que se comunicam sem necessariamente haver contatos físicos, tais como as plantas que se comunicam sem se tocarem ou como no presente momento, em que enfrentamos uma pandemia, e constituímos comunidades de sentimentos, afetos e pensamentos que se encontram, como o ar que nos envolve, nos tocar pela respiração sem necessariamente nos tocarmos. O que nos interessa é a arte de ver o mundo como partícipes dele. Poderíamos dizer que a floresta é uma realidade, mas é também uma imagem, uma metáfora para pensarmos modos de ação e existências através da máscara. O canadense Richard Pochinko, após estudar *clown* com Jacques Lecoq, resolve buscar um caminho que considera menos logocêntrico. No contato com o *clown* Jonsmith, norte-americano e indígena, antevê a possibilidade de elaborar um método que tocasse seu corpo de modo mais amoroso, combinando as tradições europeias às das nações indígenas da América do Norte. Desse cruzamento surge o trabalho do *clown* por meio da máscara, no qual busca retirar o viés *autoritário* da tradição francesa. Pochinko sedimenta uma delicada técnica envolvendo *dois mundos* na busca do *clown*. Nós preferimos lançar um olhar, não para pensarmos técnicas ou métodos com a máscara, mas especular modos de trabalho nos quais não sejamos o centro do círculo, apartados dos demais partícipes da natureza. Krenak observa que a “floresta não é o jardim do Éden produzido aqui na terra, [...]. A floresta é um jardim que a gente cultiva. A floresta é agora, dinâmica, que

vive. É uma coisa produzida por pessoas, primatas, gente, vento, chuva. [...] Vivem a floresta e não na floresta” (2021b).\_Partindo dessa perspectiva, poderíamos dizer também que a cidade não é o jardim do Éden, tampouco o inferno produzido aqui na terra. Poderíamos viver a cidade e não na cidade. “Aqui poderíamos viver, posto que aqui vivemos”, tal como dissera Nietzsche outrora. A eclosão da pandemia da covid-19 nos interpela sobre modos de existência no agora da cidade, sobre a ética e a ativação dessa mirada. E nesse contexto, a máscara entra em jogo sob múltiplas figuras. Gostaríamos de pontuar que a máscara como EPI (Equipamento de Proteção Individual) ativa modos de existência do corpo, pois, conforme observa Dunker, “usar a máscara no sentido sanitário não é para nos proteger do outro, ficarmos mais seguros diante do perigo que o outro representaria, mas é para cuidar do outro. Seguros a partir do outro, cuidando de nós mesmos” (2021). Esse pressuposto nos aproxima do “viver a floresta” ou “viver a cidade”, viver a máscara fundada na perspectiva do outro. Humberto Maturana postula que a história evolutiva dos seres humanos não se dá pela competição, tida como necessária à sobrevivência, e ancorada na negação do outro. Para o biólogo, é “a emoção que constitui o domínio de ações em que nossas interações recorrentes com o outro fazem do outro um legítimo outro na convivência” (2009, p.22) Não se trata da minha projeção no outro, mas o **outro como legítimo outro**, convite que nos endereça ao jogo com a máscara. Com a situação de isolamento imposta pela pandemia, poderíamos também dizer juntamente com Krenak: “imaginar [viver] o contato como fluxo necessário porque nós estamos vivos e o entendimento de que tudo o que está vivo é contágio” (2001, np). Perfazemos uma experiência contagiante, que pode ser lida em vários sentidos. Talvez pudéssemos pensar em uma dramaturgia como vibrações que se entrecrocaram em arranjos (desenhos, paisagens) provisórios/as. Talvez dizer como a gente está podendo dizer: suave, mesmo que seja apenas possibilidade. Talvez pudéssemos dizer *tekoporã*, uma boa e bela forma de você ser e estar no território (máscara), o equilíbrio nas relações entre pessoas e ambientes. Talvez pudéssemos chorar, talvez dizer que o trágico é um riso invertido ou invocar corpos como os palhaços, pois o nariz-máscara introduz

uma mediação em relação a nós mesmos, faz com que a gente não se leve a sério integralmente, que faz com que a gente introduza um regime ficcional, um como se que é lúdico, um como se que faz com que tenha a ver com a lógica do encontro, tem a ver com a recusa do poder, suspensão do exercício do poder sobre o outro. (DUNKER, 2021, *online*.)

Ainda conforme Dunker, o palhaço, o bufão ou o psicanalista é “alguém que depende na sua prática, da suspensão do exercício do poder sobre o outro, para isso ele precisa de um outro modo do uso da máscara” (2021). E trazemos novamente a citação de Maturana, pois a “suspensão do exercício do poder sobre o outro”, dito por Dunker, equivaleria a ver o “outro como um legítimo outro”. Há situações em que a máscara é transgressora, como, por exemplo, ao não aceitar o regime ficcional necessariamente contraposto à realidade.

**Figura 7** – Estação Sumaré. Intervenção-Máscaras. Obra de Victor Fleming



Foto: Felisberto S. da Costa



Figura 8 –

**Corpo**

**Argila**

**Aço**

Parede

e

Concreto

Foto: Felisberto S. da Costa

## Natureza-morta e mascaramentos contemporâneos

Tradicionalmente, natureza-morta designa um gênero pictórico que “se refere a uma natureza parada, inerte, composta de objetos inanimados” (CANTON, 2017, p.5) do cotidiano, que podem ser naturais – alimentos, flores, plantas, rochas ou conchas – ou artificiais – copos, livros, vasos, joias, moedas, cachimbos etc. Sob esse viés, ela se distancia da máscara no sentido em que é um corpo em movimento. Porém, poderíamos pensá-la como instantâneo, um corte que é fixado no tempo. O gênero tem provavelmente a sua origem nos séculos XVI e XVII no estilo de pintura holandesa chamada *Stilleven* (natureza em pose), da qual deriva o termo em inglês *Still Life* e, a partir desse *Nature Morte*, em francês. Juntamente com outros gêneros pictóricos,

como o retrato, a paisagem, cenas do cotidiano etc., faz referência às representações da vida cotidiana, ao mundo do trabalho e aos espaços domésticos.

O Modernismo é quem realiza os mais profundos questionamentos com relação à natureza-morta na sua busca por “novas” formas de arte, como, por exemplo, nas conquistas formais de Cézanne, imortalizadas pelas composições impressionistas com maçãs, e nos girassóis de Vincent van Gogh. Mas é no Cubismo que artistas como Pablo Picasso e Georges Braque tornaram a natureza-morta um veículo perfeito para suas investigações formais. Ao introduzirem a técnica da *collage* nas suas composições, fixaram sobre a superfície do quadro materiais como papéis, tecidos, fibras etc., transgredindo os limites do gênero a partir do arranjo abstrato de objetos cotidianos.

Até aquele momento de ruptura, a superfície pictórica posicionava o corpo do observador em um ponto fixo para que este pudesse ter a sua fruição visual. No entanto, “por meio da colagem e da *assemblage*, o gênero pouco a pouco ganhou tridimensionalidade pela primeira vez” (GALLAGHER, 2004, p.6) nas mãos dos cubistas, projetando dessa maneira o espaço do quadro para o ambiente e começando gradativamente a definir um outro lugar de apreciação, levando a poética do olhar do observado/espectador a procurar outras posições com relação à obra. Nesse mesmo período, Marcel Duchamp vai em direção radical ao criar o que podemos nominar natureza-morta tridimensional: o seu primeiro *ready-made*, intitulado *Roda de Bicicleta*, em 1913. “A elevação de objetos de uso cotidiano ao status de objetos de arte através da seleção feita por artistas que vão lhes conferir uma nova função e valor” (GLUSBERG, 1987, p.18), é uma operação fundamentada principalmente na apropriação, uma estética baseada na “escolha e na sugestão ao invés de concepção e manufatura” (MC EVILLEY, 1985, p.302). Duchamp opera uma tensão que fricciona o corpo do “espectador”, pois, o possível movimento da roda é obstaculizado por um aparato estático.

A estética pressupõe uma atitude, tanto para com o objeto quanto para com a postura do artista para executar a escolha dos *ready-mades* que “é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, na total ausência de bom ou mau gosto” (MC EVILLEY, 1999, p.56). O objeto dessa escolha não precisa necessariamente ser um

objeto material, mas necessita, sim, ser relocado no espaço da arte, sem nenhum tipo de intervenção por parte do artista, isto é, sem concepção e manufatura.

O percurso da transição da colagem pictórica – de materiais e imagens fixados às superfícies das telas de naturezas-mortas – para a totalmente não-pictórica, que resulta, de fato, na ocupação do ambiente pelos objetos tridimensionais, teve outras contribuições. A *assemblage* (encaixes), por exemplo, cumpriu uma importante etapa nesse processo, produzindo uma “pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos” (GLUSBERG, 1987, p.27-28). A amplificação da técnica da *assemblage* pictórica para as *assemblages* ambientais, preenchendo o espaço da galeria com os mais díspares objetos, geralmente encontrados na rua, gerou no final dos anos 1950 e início dos 1960 os *environments* – nome esse dado por Allan Kaprow às suas *action-collage* (colagem de impacto), processo criativo no qual incorpora o *dripping* (gotejamento), o acaso e a indeterminação. Embora não fosse o único a trabalhar com essas técnicas, é ele quem vai encontrar um nome adequado para as “colagens de impacto”: *environment* (GLUSBERG, 1987, p.28-29).

Ao longo das décadas subseqüentes, esses procedimentos têm liberado os objetos das suas funções e lugares ordinários no cotidiano, alterando suas propriedades originais, criando paradoxos visuais e outros imaginários simbólicos, ampliando o espectro do gênero pictórico natureza-morta. As obras passaram a transcender as representações tradicionais utilizadas nesse estilo de pintura, apostando que a utilização de outros suportes na arte contemporânea – como o corpo, a instalação, a fotografia, o vídeo, o computador –, nas (re)representações de objetos inanimados, ampliam o sentido do gênero. Vemos como as linguagens artísticas contemporâneas, em contaminações e hibridismos entre si, deslocam o “foco exclusivo na obra em si para um campo muito mais amplo, relacional, contextual [...], como é o caso da incorporação da crítica do Outro, seja ele pessoa, objeto, cultura, entorno ou contexto” (COSTA, 2010, p.23-25). Sem a preocupação de especificar materiais ou técnicas específicas, vamos observar a relação entre esse campo expandido do objeto e seus efeitos de mascaramentos em algumas experiências artísticas diversas.

## Diálogos improváveis: mascaramentos

Um ponto fundamental para a apreciação de obras de artes visuais contemporâneas é o relevo dado à relação entre os seus elementos constitutivos, aos aspectos estruturais dos trabalhos artísticos. As propriedades dos materiais são colocadas em jogo, desestabilizando verdades consensuais que orientam costumeiramente nossas percepções: o ferro é rígido, os líquidos não têm forma definida e os vapores flutuam no ar. Fala-se aqui da poética dos materiais, do trabalho sobre as leis e fenômenos físicos e químicos em busca da (re)representação do irrepresentável, de tornar visível o invisível, seja ele imanente ou transcendente. Em suma, de problematizar a arte de ver.

**Figura 9** – *Casco (Shackleton)*



Foto: Nuno Ramos (2000). Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/10/pinturas-esculturas-instalacoes-e-outras-obras-de-nuno-ramos/>

A escultura *Casco (Shackleton)*, do artista plástico Nuno Ramos (figura 9), é um bom exemplo. Entre 1999 e 2004, Ramos executa uma série de trabalhos com esse título, e que fazem alusão à trágica expedição de 1913 do navegador inglês Ernest Shackleton, cujo barco, o *Endurance*, encalhou no gelo da Antártida e acabou sendo destruído, levando a tripulação a sobreviver à deriva por seis meses sobre placas de gelo. Na sua versão mais conhecida, *Casco (Shackleton)* toma forma de uma estrutura mista de madeira laminada (semelhante ao casco flutuante de uma embarcação) e areia prensada no formato de um grande e enegrecido paralelepípedo.

A visão de *Casco (Shackleton)* sugere um choque, uma colisão entre corpos distintos, um conflito no qual “madeira e areia se atravessam, mas ficam como que congeladas uma dentro da outra, criando um momento suspenso de indefinição [...], onde tempo e espaço paralisam. É uma interrupção do fluxo” (DOCTORS, 2000, p.6), cujo termo *Still Life* é o que mais se aproxima do sentido dessa obra, que retrata não exatamente a morte na natureza, mas um momento de suspensão da vida, que recorda ao espectador o transitório do tempo. O barco, nomeado *Endurance*, metaforicamente expressa ações que trazem à tona possibilidades de resistir.

No período entre 1988 e 1991, Nuno Ramos já vinha explorando a aglutinação e justaposição de materiais diversos sobre o suporte da tela, em quadros de grandes dimensões. Como observa o crítico Alberto Tassinari, já se pode perceber “o mesmo efeito de paralisia entre os volumes, que iremos encontrar nas esculturas” (FILHO, 17/01/2000, p. D6). A técnica da *collage* dava a essas “pinturas” um aspecto tridimensional, quase escultórico, nos altos e baixos-relevos formados pelas junções e encaixes entre parafina, alumínio, espelhos, borracha, tecido, plástico e tinta (figura10).

**Figura 10 – Sem Título (1989)**



Foto: Nuno Ramos. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12941/sem-titulo>.

Mesmo que estejamos no campo das artes visuais, é possível ampliar a visão de coabitação quase que simbiótica entre materiais de naturezas distintas para a esfera do mascaramento nas artes da cena. Quando se busca uma relação cênica com algum elemento inanimado, com vistas a estabelecer um princípio de mascaramento, há dois sentidos vetoriais para as “energias” do atuante: quanto mais distante a matéria inanimada se encontra do eixo/centro corporal, mais essa precisa ser animada como se fosse um boneco, e em sentido inverso, quanto mais próximo do corpo, mais deve ser trabalhada do ponto de vista da máscara. Em *O corpo poético*, Lecoq (1997) assinala essa aproximação-distância entre corpo e objeto quando transita da íntima relação com todo o corpo (máscara) ao domínio das mãos (mímica/boneco). O centro/eixo corporal é de onde parte a expressão, e as extremidades (cabeça, braços e pernas) transmitem e irradiam as energias corporais, fazendo a matéria “viver” e transformando seu estado inerte.

Segundo Katia Canton, “tensão é a chave da obra de Nuno Ramos. Suas obras têm em comum uma discussão sobre **COMO UM MATERIAL SE ENCAIXA E SE CONFRONTA COM O OUTRO. COMO, NO PROCESSO, UM CORPO PASSA CARACTERÍSTICAS PARA O OUTRO**” (CANTON, 1999, p.77, grifo nosso). Na prática da animação de máscaras, observamos um caminho semelhante. No material utilizado sob a perspectiva do boneco, o caminho da ação é feito do atuante para a periferia do corpo, e daí para o elemento a ser animado. No caso de ser usado como máscara, o vetor da ação se direciona desta para o atuante, que expressa a “energia” do material.

### **Em que o gênero da natureza-morta pode ser bom para o olhar?**

O encenador Robert Wilson, paralelamente aos seus trabalhos em teatro, desenvolve também uma carreira como artista visual. Na exposição de nome *Portrait, Still Life, Landscape*, realizada em 1993 no museu Boymans-van Beuningen, em Roterdã (Holanda), Wilson exibiu, lado a lado, dez salas na forma de instalações que evocavam as características dos gêneros pictóricos do retrato, da natureza-morta e da paisagem. Cada um dos ambientes conjugava obras de artistas plásticos de várias épocas com diferentes objetos.

Em uma sala separada, na terceira e última parte da exposição, Wilson colocou a famosa escultura *Petite Danseuse de Quatoze Ans*, de Degas, em um espaço estreito e vazio, cercada por sete lagartos e um caranguejo fundidos em bronze, em uma clara alusão ao gênero pictórico *Vanitas*, natureza-morta que atenta para a vanidade dos bens e prazeres terrenos ante a insignificância dos objetos de desejo diante da fugacidade da vida (WITECK, 2011, p.7). Na sala, a divisão e os enquadramentos do espaço levavam o espectador a construir um gênero ou outro, quanto mais próximo estivesse de um objeto, mais se configuraria um retrato, e quanto mais se distanciasse e olhasse esse objeto em relação aos outros elementos, enxergaria uma natureza-morta ou uma paisagem:

O interesse de Wilson é na contemplação do momento presente, assim como acontece na apreciação de um retrato, ou de uma paisagem, um quadro ou natureza-morta. O espectador cria uma relação a partir da percepção da superfície das coisas, do rigor que a forma imprime em seus objetos ou cenários teatrais, da presença do silêncio, da suspensão do tempo, da contemplação do vazio, para que se possa “sentir” e “ver” o que não acontece. (COUTINHO, 2010, p.3)

No caso específico das naturezas-mortas, Robert Wilson aplica os princípios que regem o gênero na organização dos elementos de composição, na busca de encontrar a melhor relação entre eles. Podemos observar a utilização desse mesmo expediente compositivo em suas peças teatrais. Vemos atores e objetos que não apresentam movimentos externos grandiosos, que permanecem muito tempo parados ou em deslocamentos acentuadamente lentos. Essa dinâmica torna-se fundamental para que um determinado tipo de composição espacial aconteça, não apenas entre os atores, mas também na percepção dos espectadores, a fim de que estes percebam as tensões entre as formas em cena e criem as suas próprias interpretações.

Outro exemplo do papel do olhar na construção de naturezas-mortas são as fotografias da série *Making Do and Getting By*, do artista britânico Richard Wentworth. Analisando o mundo a seu redor, o artista lança um olhar em busca de pequenos atos improvisados, ações humanas realizadas com objetos para a resolução de problemas ordinários, e que acabam por criar imagens e situações que passam despercebidas. Sem interferir na ordenação do tema ou cenário encontrado, Wentworth apropria-se

de composições casuais e improvisadas com objetos, recortando e extraindo essas evidências (ou “*rhyparos*”<sup>2</sup>) da vida cotidiana por meio da lente de sua câmera, e introduzindo-as no campo da arte, elevando-as dessa maneira à categoria de um *ready-made*.

**Figura 11** – *Manchester, june de 2014*, Richard Wentworth



Disponível em: <https://gildedbirds.com/2014/07/14/richard-wentworth/>.

Mesmo que, por definição, a forma humana não figure na construção de uma natureza-morta, sua presença é inferida pela ação que resultou na composição casual dos objetos. Na emblemática *Manchester, june de 2014* (figura 11), por exemplo, vemos uma janela sendo mantida aberta por uma cadeira. Na foto “o enquadramento [da imagem] fornece apenas a informação necessária para que se possa detectar o artifício – e nada mais” (GALLAGHER, 2004, p.20). Contudo, a cena é passível de outro

---

<sup>2</sup> Segundo Gallagher, o termo “*rhyparos*” (resíduos, refugos, sobras) diz respeito às evidências de imagens de naturezas-mortas que antecedem historicamente o surgimento do gênero. Um olhar atualizado é capaz de identificá-las, por exemplo, em temas básicos ou triviais representados em fragmentos de imagens nos mosaicos de Pompeia, ou em textos da Antiguidade decorados com *trompe l’oeil*. (GALLAGHER, 2004)

significado, de que a cadeira estaria, por assim dizer, pronta para cometer suicídio, tendo o peso da janela como garantia providencial de que o ato foi impedido de ser concretizado. O drama se configura, dessa maneira, na coincidência de incidentes e no estranho atrito entre os mesmos, na organização física dos objetos e no possível diálogo entre eles. A imagem nos leva também a pensar a cidade, a um acontecimento ocorrido em Manchester, em junho de 2014.

A vida oculta dos corpos/objetos nos é revelada pelo olhar do fotógrafo. Seu interesse não é por aquilo que os objetos aparentam, mas sim em como podem ser observados, como “podem proporcionar ao observador a revelação tênue, discreta de algum mistério [...], a beleza da vida, sua essência, e a luz e a sombra [que] detectam as dobras imperceptíveis dos tecidos (dos textos) das coisas” (D’ANGELO, 2018, p.5). A maior parte do que vemos no nosso cotidiano é a resultante de ações performativas praticadas ao acaso pelas pessoas, e “a natureza-morta, essa quintessência dos objetos e dos detalhes, seria a possibilidade de ver a vida ainda em ação” (D’ANGELO, 2018, p.5).

## Um instante de suspensão da vida

Nos anos 1960, o espaço das galerias e museus foi tomado por um novo gênero de *assemblage* ambiental, o *tableau*, uma espécie de arranjo escultórico de figuras em posições estáticas. São retratadas cenas da vida cotidiana, nas quais os personagens parecem ter sido paralisados no instante em que realizavam suas ações comuns e rotineiras, em dramáticas imagens pictóricas ou esculturas hiper-realistas. Na esteira do movimento da *Pop Art*, os artistas estadunidenses Edward Kienholz, Claes Oldenburg e George Segal revigoraram a tradição dos *tableaux*, envolvendo os espectadores em temas e ambientes recorrentes na cultura norte-americana (figura 12). Os *tableaux* estão mais próximos da “colagem do que da escultura, algo levado para um ambiente fechado e transformado em arte pela galeria. [...] São estações no caminho da obra máxima da colagem – a figura viva” (O’DOHERTY, 2002, p.51-52).

**Figura 12** – *The Diner* (1964-1966), George Segal



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/420102089962200/>.

Oscilando entre a realidade e a fantasia, criadores e grupos contemporâneos têm utilizado o procedimento dos *tableaux* para erigir um mundo desorientado, um drama estranho e surreal em que as figuras imóveis atuam em estranhas *performances* diante de nossos olhos. O artista estadunidense Charles Ray, conhecido por suas esculturas estranhas e enigmáticas, provoca a percepção do espectador, interferindo na escala dos objetos e propondo formas dissonantes e inesperadas. Ray vem usando repetidamente o seu corpo como elemento escultórico, criando híbridos, trabalhando mais e mais com manequins e modelos. Em um dos seus trabalhos mais conhecidos, *Oh! Charley, Charley, Charley...* (figura 13), vemos a escultura de uma orgia sexual envolvendo oito figuras de fibra de vidro, que são moldes do corpo do próprio artista. Esse “bacanal solitário”, em que os oito Charleys fazem sexo oral e anal entre si, torna-se uma natureza-morta carregada de erotismo e narcisismo.

**Figura 13** – *Oh! Charley, Charley, Charley...* (1992) – Charley Ray



Disponível em: [http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/people/barone/barone6-4-6.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/people/barone/barone6-4-6.asp).

Há alguns artistas que chegam a utilizar a si mesmos como naturezas-mortas, posando estáticos por horas em espaços fechados ou públicos, enquanto a vida ao seu redor continua em seu fluxo incessante. O grupo napolitano *Malatheatre*, uma mistura de artistas, estudantes, músicos e bailarinos, liderado pela diretora e cenógrafa Ludovica Rambelli, apresentou em 2006 um trabalho de grande impacto visual nessa linha: *Caravaggio: la conversione di un cavallo* (figura 14). A partir da técnica de *tableaux vivants*, que envolve compor uma pintura viva diante dos olhos dos espectadores, os *performers* imobilizam-se e reconstituem as dramáticas cenas dos quadros de Caravaggio.

Figura 14 – Caravaggio: *la conversione di un cavallo* (2020), Malatheatre



Disponível em: <https://www.napolidavivere.it/2020/10/23/tableaux-vivants-da-caravaggio-nel-complesso-monumentale-donnaregina-a-napoli/>.

No rastro desses exemplos, citamos o encenador polonês Tadeusz Kantor que, nos anos 1960, investigou com bastante rigor a problemática da inserção do objeto no campo da arte. Familiarizado com o procedimento da *collage*, questiona a eficiência dessa técnica, que a seu ver resultava em uma ação puramente estética e formalista de tentar apreender a concretude do objeto, ao fixá-lo sobre a superfície pictórica, pois “é inapreensível e inacessível. Reproduzido em imagens de forma naturalista, torna-se um fetiche mais ou menos ingênuo” (KANTOR, 2004, p.69, tradução nossa<sup>3</sup>).

Na sua busca artística, Kantor percebe que os objetos que ocupam a posição mais inferiorizada na cadeia hierárquica de valoração, tais como caixas, papéis de embrulho, envelopes etc. – cuja função é somente empacotar itens de maior valor –, resolveriam o seu impasse. Dadas as suas propriedades de cobrir e esconder sem atrair o foco para si mesmas, as embalagens têm a capacidade de revelar “todos os valores ou funções formais [que] estão encerrados na própria estrutura do objeto, e não no

---

<sup>3</sup> “Es inasible e inaccesible. Reproducido en imágenes de manera naturalista, se transforma en un fetiche más o menos ingenuo”.

espaço ilusório da imagem” (KANTOR, 2004, p.68, tradução nossa<sup>4</sup>). Pode-se inferir nesse pensamento kantoriano um dos princípios axiais da pedagogia da máscara: ocultar para revelar (sem relegar a segundo plano que todo mascaramento provoca o intercâmbio de propriedades e características entre os corpos).

*Embalagem* passa a significar para Kantor uma ação que permite expor o objeto, ao mesmo tempo tornando-o invisível – uma forma de visualizar algo por meio de uma perspectiva de ocultação. Ela vem a se tornar tanto um procedimento quanto uma metodologia, que passa a ser aplicada não só nos materiais inanimados, mas também nos corpos vivos, em “figurinos-embalagens”, encenações, *happenings* e outras ações artísticas.

As propostas ligadas à *embalagem* desenvolvem-se de maneira sofisticada nos anos 1970. Sem embalar diretamente os corpos, no espetáculo *A Classe Morta* (figura 15), por exemplo, Kantor orientava os atores e atrizes a se colocarem no mesmo nível da matéria inerte presente em cena, para, a partir dessa condição, buscar a ação, sempre procurando manter a relação com os “parceiros” não humanos. O emprego de artefatos, como manequins, para o mascaramento dos atuantes, ocasionava uma interação entre o universo humano e as qualidades físicas e dinâmicas dos elementos de cena. Tanto a matéria inorgânica quanto os organismos vivos eram então convocados a se apresentarem *per si*, em sua realidade mais bruta e elementar.

**Figura 15** – *A Classe Morta* (1975) – Tadeusz Kantor



Foto: Szmuc Jacek. Disponível em: <http://www.tadeuszkantor.com.pl>.

<sup>4</sup> “Todos los valores o las funciones formales se encierran en la estructura misma del objeto, y no en el espacio ilusorio de la imagen”.

Nas suas composições cênicas, Kantor buscava afirmar a expressão de vida pela ausência da mesma, tal qual o desvelamento provocado pelas *embalagens*. Uma das consequências de dispor dos elementos cênicos e atuantes dessa maneira é o caráter fluido e processual que a cena adquiria, em função da não distinção entre os organismos e o ambiente. A assimilação dos corpos vivos pelo espaço da cena, de serem “devorados” pelos objetos e pela situação que os cercavam, resultava em um estado de dissolução, de absorção e renúncia identitária, mais especificamente, como uma despersonalização por assimilação do espaço. Os objetos, assim como seres humanos, acabavam por configurar uma autêntica *Still Life*, isto é, uma “ainda vida”.

**Figura 16** – Natureza, corpos e embalagem. Experiências realizadas no CAC em 2015.  
Envelopar/mascarar o corpo.



Foto: Felisberto S. da Costa

### **Frases breves tecidas à guisa de conclusão**

Em 1929, Mário de Andrade escreve “Eu sou trezentos, eu sou trezentos-e-cinquenta”. Modos de existência que valem dizer que a máscara é como uma cebola, camadas delgadas que se juntam e formam um corpo, arredondado como a terra, às vezes, máscaras de outras formas, como naturezas vivas e mortas. Talvez círculos que

em uma sobreposição de folhas formam um acordo espiral com o tempo. A máscara perfaz um corpo, um emaranhado de naturezas que é também tempo. Não há um centro, mas camadas. Para Bataille, as máscaras são formas *inorgânicas* que se sobrepõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo (MORAIS, 2003; BATAILLE, 1970). Ainda seguindo Bataille: “a máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte” (Apud MORAIS, 2003, p.15). Gordon Craig e Tadeusz Kantor nos falam sobre a morte como possibilidade de manifestação de vida no teatro. A dialética daí resultante sinaliza que a morte também é tempo, pois que contido em sua existência. “O escuro é de\_onde brota a nossa vida. Quando a gente dorme mergulha de novo no escuro e o nome das mães é o escuro” (TAKUÁ, 2021, n.p.). A **máscara** é um corpo em movimento, em todas as suas naturezas:

**Figura 17** – Natureza-morta com Cebolas e Garrafa, Paul Cézanne



Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/5ZKDO5-Paul-Cezanne-Natureza-morta-com-cebolas-e-garrafa->.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Poesia completa**, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BATAILLE, Georges. Le masque. *In: Oeuvres Completes*, Tome II. Paris: Gallimard, 1970, pp. 403-406.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CALDERÓN, Guillermo. **Escola**. Tradução Sara Rojo e Assis Benevenuto. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.
- CANTON, Katia. As camadas de tensão: Nuno Ramos cria um corpo de obras monumentais. **Revista Bravo!**, São Paulo, n. 26, ano 3, nov. 1999, p. 76-77.
- CANTON, Katia. **Mesa de artista**: natureza-morta. São Paulo: SESI-SP, 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios antropológicos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- CUSICANQUI, Silvia. **O cotidiano e o pensamento segundo Sílvia Cusicanqui**. (Entrevista a Kattalin Barber). Disponível em: <https://www.psicologiahailtonyagiu.psc.br/materias/e-books/1316-o-cotidiano-e-o-pensamento-segundo-silvia-cusicanqui>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- COSTA, Carlos Zibel. **Além das formas**: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura. São Paulo: Annablume, 2010.
- COUTINHO, Raphael Vianna. Retrato, natureza-morta e paisagem na poética teatral de Robert Wilson. **Cadernos virtuais de pesquisa em artes cênicas**, [S. l.], n. 1, 2010. Disponível em: <http://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/746>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- D'ANGELO, Biagio. Natureza-morta escrita. Para uma estética do objeto em À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust. **MODOS** - Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 2, p. 214-223, mai. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1159>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- DOCTORS, Márcio. Nuno Ramos. **Catálogo** Investigações – O Trabalho do Artista. São Paulo, Itaú Cultural, 2000, p.6.

DUNKER, Christian. Solidão e Convívio. **Café Filosófico CPFL**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgMPpWxzUFk>. Acesso em: 11 mar. 2021.

FILHO, Antônio Gonçalves. Nuno Ramos mostra seu mundo informe. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17 de janeiro de 2000, Caderno 2, p. D6.

GALLAGHER, Ann. Still Life / Natureza-Morta. **Catálogo**. São Paulo, Galeria de Arte do SESI, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

KANTOR, Tadeusz. **El teatro de la muerte**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

KRENAK, Ailton; ROLNIK, Suely. **Filosofia ameríndia**: por um outro modo de pensar e viver. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g4\\_hnApXhrU](https://www.youtube.com/watch?v=g4_hnApXhrU). Acesso em: 13 jul. 2021a.

KRENAK, Ailton. **Espiral de afetos**: ideias para adiar o fim do mundo. Disponível em: [www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br). Acesso em: 23 abr. 2021b.

LECOQ, Jacques. **Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale**. Paris: Actes Sud Papiers, 1997.

LUNA, Eduardo. Biosfera, antropoceno e animismo ameríndio. **Caderno Selvagem**, 2018. Disponível em: [http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO16\\_LUNA.pdf](http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO16_LUNA.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

MANCUSO, Stefano. **A revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. Tradução Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MC EVILLEY, Thomas. Art in the dark. *In*: HERTZ, Richard (Org.). **Theories of contemporary art**. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1985, pp. 287-305.

MC EVILLEY, Thomas. **Sculpture in the age of doubt**. New York: Allworth Press. 1999.

MELATTI, Júlio César. **Ritos de uma tribo timbira**. São Paulo: Ática, 1978.

MORAES, Eliane-Robert. Uma história sem rosto. *In*: BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REIS, Demian. Um mês com o Hotxuá Ismael Ahprac Krahô. **Repertório**. Salvador, n. 17, p. 215-223, 2011.

SABATELLA, Letícia; CARDIA, Gringo. **Hotxuá**. Pedra Corrida Produções, 2009. Documentário (1h10min).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: espaço e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

SODOMA, Uýra. **Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa a Amazônia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Anlteg88-Y>. Acesso em: 30 jul. 2021.

TAKUA, Christine. **Workshop sopros criativos de cura**. Disponível em: <https://www.mitmais.com/curso/workshop-sopros-criativos-de-cura/> Acesso em: 27 mar. 2021.

WITECK, Ana Paula Gomes. Exposições de arte contemporânea dedicadas à vanitas: um retorno do gênero? **VI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC-SC**, 2011, Florianópolis-SC, Anais [...]. p. 01-14. Disponível em: <https://docplayer.com.br/41650506-Exposicoes-de-arte-contemporanea-dedicadas-a-vanitas-um-retorno-do-genero.html>. Acesso em: 9 jul. 2021.



**Máscara 1: Felisberto Sabino da Costa:** Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Trabalha com os temas: dramaturgia e atuação com objetos. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/ECA/USP. Realizou estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III em 2011. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. E-mail: felisberto@usp.br

**Máscara 2: Ipojucan Pereira da Silva:** Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor da Escola de Ciências Sociais Aplicadas, Educação, Artes e Humanidades da Universidade Anhembi Morumbi (HECSA-UAM). Autor do livro "O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação", atualmente desenvolve uma pesquisa sobre Mascaramento Espacial, centrado no corpo do ator como centro de criação. É diretor e ator do Grupo Teatral Isla Madastra, que trabalha com linguagens físicas e encenações voltadas para processos de atuação causados pela modificação do estado de energia do ator, por meio da máscara e do movimento. E-mail: ipojuca22@hotmail.com





***PESQUISAR A PARTIR  
DA MINHA PRÁTICA***

*Eduardo Tessari Coutinho e Cíntia Alves*

É com muita honra que escrevo neste livro em comemoração aos 40 anos do PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Eu, Coutinho, entrei no meu mestrado quando o Programa de Pós-Graduação ainda era junto com as outras artes, portanto era apenas “em Artes”.

Para fazer jus à maneira como penso uma pesquisa prática neste momento, começo escrevendo, de forma autoetnográfica, a minha trajetória acadêmica. Depois farei um texto dialogando com alguns pesquisadores(as), amigos pessoais e/ou de ideias, porque acredito no coletivo até na escrita.

Eu fui orientado pelo Prof. Dr. Clóvis Garcia, que me aceitou apesar de não ser a sua área de pesquisa. Mas me aceitou por acreditar na importância de trazer os saberes de áreas que ainda não eram contempladas na academia. Ele, professor de folclore, já reconhecia a importância do conhecimento dos saberes que os artistas desenvolvem no seu fazer. Esse artista/artesão cria a partir do contexto cultural em que vive. Além disso, o professor Clóvis pregava a necessidade destes conhecimentos estarem na formação de um artista brasileiro. Hoje se fala em decolonização e ele já tocava nesta questão à sua maneira naquela época.

Seu espírito inovador e visionário também aparece ao me incentivar a fazer uma pesquisa de doutorado em que tivesse um espetáculo teatral como parte do estudo e com a sua apresentação para a banca na defesa (no ano 2000). E, na fala final no dia da defesa, afirmou a necessidade de a academia ter mais pesquisas naqueles moldes.

Outro professor importante na minha carreira acadêmica foi o Professor Titular Dr. Armando Sérgio da Silva. Ele esteve em todas as minhas bancas: contratação como professor, mestrado, doutorado e efetivação. Além disso, criou em 2007 o grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, que tem por pressuposto que as pessoas que participam tenham uma prática teatral como parte da pesquisa. Frequentam doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e artistas. Também é possível a participação de pesquisadores(as) de outros(as) orientadores(as), de Programas da USP e de outras universidades, como já aconteceu algumas vezes. Apesar do convite insistente do professor Armando desde o início, só comecei a frequentar em 2010. E foi no CEPECA, vendo outro olhar de orientação e muitas maneiras de se fazer pesquisa, que resolvi orientar e, conseqüentemente, pedir o meu

credenciamento no PPGAC. O CEPECA tem 2 livros publicados (2010), *CEPECA: uma oficina de PesquisAtores 1 e 2*, e um e-book, *CEPECA: uma oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores 3*, em 2021. Além disso, faz intercâmbios nacionais e internacionais, levando as pesquisas, espetáculos e discussão sobre a pesquisa prática em atuação na academia. Com a aposentadoria do professor Armando em 2016, de vice-coordenador passei a ser o coordenador do grupo pela USP e pelo CNPq.

O CEPECA tem desenvolvido questionamentos sobre a pesquisa prática e experimentado várias metodologias de pesquisa e formas de apresentação desta nesses quase quinze anos. Isso se dá internamente, a partir da partilha das pesquisas dos seus membros, com a proposta de colocar as dúvidas e não as certezas. Como diz José A. Sánchez “Que se compartilhem perguntas e preocupações mais do que convicções e constatações indica que a pesquisa artística pode ser também concebida como um contexto de aprendizagem” (2015, p.323).

O grupo também realiza discussões a partir de textos, convidando pessoas de fora para estimular os nossos debates, ampliando e problematizando o nosso olhar. E nos perguntamos: quais são os pressupostos acadêmicos a serem mantidos e quais a serem questionados? A resposta é, como em qualquer pesquisa, não sabemos antecipadamente. Então, o grupo se arrisca em algumas questões, propondo metodologias de investigação, formatos do material escrito, maneiras práticas de apresentar a defesa etc. Ampliamos o nosso grupo de troca com a devolutiva das bancas de Exames de Qualificação e de Defesas. Portanto, após cada Exame de Qualificação, defesa de dissertação ou tese, a experiência é trazida para o CEPECA. São discutidas as arguições, com o intuito de entender e aprender. São novos olhares sobre as propostas daquele(a) integrante, vindo de pessoas experientes e qualificadas no tema da pesquisa e no “pensar a arte” dentro da academia. Essas devolutivas de parceiros da academia, professores(as) e pesquisadores(as), são tanto do conteúdo quanto da forma.

Como a pesquisa é centrada na prática da pessoa, seja artística, seja pedagógica, o estudo de sua formação é importante. Esse processo autoetnográfico nos ajuda a encontrar os nossos mestres, que são pessoas que convivemos ou cujos pensamentos acessamos em publicações, entrevistas etc. Além disso, revemos nosso

percurso, como o estudo formal na graduação, e tudo aquilo que nos marcaram e que, de alguma forma, nos levaram até uma pós-graduação.

[...] as Investigações Baseadas nas Artes (Art Based Research) e a Autoetnografia indicam possibilidades metodológicas de investigação que abrem espaço para processos criativos, subjetivos e interpretativos de construção da pesquisa. Tais metodologias se ancoram em ações artístico-pedagógicas que assumem o processo de construção de conhecimento advindo de experiências práticas. Para tanto, faz-se necessário revelar a pessoa que vive a experiência, e que produz percepções e saberes construídos em tais práticas, articulando-os com os contextos histórico, social e cultural nos quais sua vida está inscrita. (BORZILO et al, 2020, p.100-101)

E aqui não estamos propondo uma pesquisa que vise só à própria pessoa, mas que aquela experiência pesquisada seja compartilhada com a sociedade. O trabalho se propõe a dialogar com artistas e/ou professores(as), contribuindo para a área da cena. Por exemplo, o resultado da pesquisa pode ser uma atualização crítica, em um corpo e contexto brasileiro, de uma determinada técnica, no século XXI.

Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas. Antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento. [...] Para isso seria fundamental nos indagarmos: como nós pensamos, como o nosso pensamento sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo da nossa biografia? Sabemos sobre isso ou somos impelidas a formular problemas, objetivos e delimitarmos objetos antes mesmo de sabermos como pensamos sobre o que vemos, vivemos e lemos? Nós sabemos como pensamos quando pensamos em escolher métodos como forma de proceder e de fazer acontecer a pesquisa que faremos? (VELARDI, 2018, p.48)

Esta pesquisa prática, seja artística, seja pedagógica é encarnada na pessoa que a faz. É algo muito estudado na prática e que será problematizado, aprofundado e organizado a partir dos preceitos e do rigor da academia.

Mas é importante ressaltar que esta vertente da academia de que estamos falando, da qual faço parte, defende a autonomia ontológica do fazer artístico. Renato Ferracini (LUME – UNICAMP), um dos pesquisadores que contribuem para as discussões no CEPECA, fala do pensar na pesquisa nas artes da presença:

A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si. Assim, a aliança entre o pensamento conceitual escrito e o acontecimento estético não deveria ser da ordem do PENSAR SOBRE

(realizarei um pensamento sobre esta cena) mas deve estar no plano do PENSAR COM (realizarei um pensamento com esta cena). (FERRACINI, 2016, p.74)

Existem ótimas pesquisas que usam o PENSAR SOBRE, mas estas já são aceitas pela academia. E algumas pesquisas que orientei usaram esta estrutura, porque eram adequadas para o(a) pesquisador(a) e seu tema. A questão é ser a forma “correta” de se fazer pesquisa na academia, principalmente no mestrado. O risco, a inovação, está em pesquisar usando o PENSAR COM. “A relação entre arte, ciência e conceito estaria, portanto, na ordem do pensar com, pois considera os planos do acontecimento presencial estético e da conceituação escrita como criação e pensamento” (FERRACINI; RABELO, 2014, p. 117).

E ao procedermos desta maneira, de indagarmos sobre como penso e usar o pensar com, estaremos trabalhando a partir da nossa cultura, dos nossos valores, o que torna possível começar a se desenvolver um pensamento decolonial:

Não se trata de negarmos as considerações feitas por pesquisadores europeus, mas é preciso que contextualizemos o tempo e as circunstâncias que determinaram o método como forma de pensamento, as proposições e tomadas de decisão sobre as formas de investigação, antes de adotarmos aqui o método apenas como forma de ação. (VELARDI, 2018, p.46)

Este movimento decolonial está disseminado em algumas áreas das artes cênicas, tanto no Brasil quanto nos demais países da América Latina. Temos algumas pessoas produzindo pensamento teórico a partir da nossa realidade. Um exemplo, é o argentino Jorge Dubatti:

O que se trata é de, problematizando as questões, estudar os contextos locais. Eu estudo Buenos Aires e a partir daqui produzo um pensamento teórico. Me parece que o mesmo têm de fazer Brasil, Uruguai, Córdoba. E isso está acontecendo. É uma ideia de uma cartografia radicante. No Rio se estuda uma coisa, em Buenos Aires outra, em Córdoba outra, em estreita relação com o teatro que vemos. Senão, gera-se essa coisa espantosa que é termos de falar sobre o que está se passando na Alemanha, quando não é o teatro que vemos. Isso nos obriga a não termos objeto de estudo, a repetir a bibliografia e a desconhecer nosso próprio objeto de estudo. Uma cartografia radicante diria: tenho que pensar o teatro a partir do que eu sei. (ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014, p.260)

Uma questão importante a ser ressaltada é que as pesquisas ligadas e desenvolvidas no CEPECA têm uma diversidade grande de poéticas: atuação, mímica, palhaçaria, contação de história, dança, performance, jogos, entre outras. Portanto, essa busca de questionar alguns dogmas da academia passa também por não hierarquizar e dar valor diferente entre expressões da tradição e as atuais. Todas são importantes e contemporâneas (acontecem no hoje). Temos uma intenção, como artistas e pesquisadores(as), de não fazer um estudo que converse apenas para a nossa “bolha”, seja pessoal, seja profissional. Um grupo de pesquisadores(as) que acha que

[...] Brecht tinha razão quando considerava que a arte (ele se referia especificamente ao teatro) somente pode cumprir sua função se a considerarmos como um entretenimento (“Unterhaltung”/“Vergnügung”). Pois a arte, efetivamente, nos *entretém*. [...] um entretenimento do pensamento e da sensibilidade, na qual a subjetividade se ativa [...]” (SÁNCHEZ, 2015, p.327)

Voltando à questão da forma da escrita, ela também precisa seguir a metodologia/pensamento usada na pesquisa. Com isso, o material entregue será mais um dos materiais da pesquisa, uma das formas de diálogo com a sociedade sobre a pesquisa. A dissertação e a tese são pensadas como uma das criações oriundas da pesquisa, a qual está “encarnada” do estudo feito, com a prática presente.

Um exemplo é da dissertação de Rafael Santos de Barros, sobre palhaço de rua. Nela, o sumário segue a dramaturgia proposta para uma apresentação de rua, fazendo uma analogia dos conteúdos da pesquisa com a prática que o pesquisador usa para trabalhar na rua. Ou na dissertação de Simone Grande, sobre a trajetória de 25 anos de seu grupo As Meninas do Conto e dela mesma no grupo, na qual contos permeiam a escrita. Ou mesmo as dissertações mais ligadas à escola técnica de formação em atuação, como a de Silvia de Paula e Silva e também a de Marcia Azevedo, nas quais os pensamentos/metodologia que elas usam em sala de aula organizaram as suas escritas, nos propondo modos de escrever, de formatar e também de experimentar o seu conteúdo.

Como deve ser pertinente à pesquisa, algumas dissertações seguem modelos mais comuns e que de fato servem àquele estudo. A busca é podermos encontrar o melhor formato de partilha da pesquisa, encontrando o que de fato a ABNT nos ajuda,

que é importante para padronizar a escrita, com o propósito de poder ser lido em qualquer lugar do país. Estamos experimentando, pesquisando!

Apesar de ter usado os termos forma e conteúdo para explicar, é claro que forma é conteúdo e vice-versa. E há um dado político na forma imposta. A pesquisa qualitativa foi aceita não há muito tempo. E vivemos escutando rumores de fechamento de programas em artes, da falta de verbas para a pesquisa em artes, que o que é importante são as pesquisas em tecnologia etc. Mas a nossa pesquisa não

[...] é incompatível com as instituições, mas, sim, com o controle ideológico, a instrumentalização ou a censura. Pois o objetivo da pesquisa artística não é a produção de obras (sejam materiais ou imateriais), senão a articulação de saberes e conhecimentos.” (SÁNCHEZ, 2015, p.322)

Nos dias de hoje, com a pandemia e o momento político de 2021, temos que ter empatia, generosidade e, ao mesmo tempo, posição firme contra os retrocessos. Aqui estamos falando na academia como um todo. Ao propor algumas poucas transformações na área da pesquisa, nós precisamos nos responsabilizar. Buscamos melhorar a nossa função primeira, que é gerar conhecimento para o coletivo social. Para isso “exige posicionamento de enfrentamento dos modelos vigentes, econômica, política e academicamente instaurados” (VELARDI, 2018, p.50).

Trago algumas das questões que discutimos no CEPECA como provocação, com o intuito de instigar pessoas, interessadas nessa discussão, a nos visitarem. Para se compreender melhor algumas das ideias expostas, convidei minha ex-orientanda Cíntia Alves para escrever a sua experiência no fazer seu mestrado, que se segue.

## **DIFERENÇA E DESIGUALDADE**

Para que estudar arte? O fazer artístico não é uma faculdade inata do ser humano que se aprimora à medida do exercício? E quanto ao jogo? Elemento essencial no teatro, o dado mais antigo da cultura (HUIZINGA, 2007). Por que seria necessário estudar sobre algo que irá se aprimorar como parte da própria existência, qual a necessidade de teorização de um fazer eminentemente prático? Eu, como Mestra em Artes, fiz essa pergunta algumas vezes, inclusive porque estar na academia representa

dedicação de tempo e dinheiro e, se não há um grande propósito, não há necessidade de fazê-lo. Vou relatar a minha experiência como uma forma possível de resposta.

Minha pesquisa de mestrado, orientada pelo Professor Doutor Eduardo Coutinho, versava sobre o silêncio. Tenho trabalhado com artistas surdas e surdos há vários anos e sentia a necessidade de problematizar a cena sem palavras. Para iniciar a pesquisa, é necessário que se faça um recorte e que se encontre uma bibliografia de base. O recorte da minha pesquisa era a obra do francês Jean-Batiste Racine (1639-1699), mais precisamente, *Phèdre* (2000) e o teórico que estudei foi François Hédelin, o abade D'Aubignac (1604-1676). Essa escolha, que parece um tanto distante da realidade de uma dramaturga no Brasil, tem um fundamento muito simples: D'Aubignac, em sua obra *La Pratique du Théâtre* (1657) afirma que o teatro é uma arte que se realiza por meio da palavra e tão somente por ela, o acontecimento cênico é algo que acontece na boca de quem atua. Se um navio está sendo incendiado, um ator<sup>1</sup> deve descrever a altura e vigor das chamas, a agonia de quem tenta escapar ou está envolto por elas, enfim, palavras, e apenas as palavras, constroem a cena, dando um caráter absolutamente secundário aos aspectos visuais. D'Aubignac construiu essa obra, proferindo afirmações como essa, a pedido do Cardeal Richelieu (1585-1642), assessor do rei e habilidoso administrador do capital cultural, que, naquele momento, se esmerava para construir a imagem divina de Louis XIV (BURKE, 2009). O "manual" concebido por D'Aubignac tinha o sentido de criar métricas para que os autores ocupassem os teatros e tivessem subvenção do Rei.

Com esse rápido panorama de parte do meu Mestrado, é verificável a importância do teatro como ferramenta para manutenção do poder. Quando a palavra é eleita como principal sujeito da arte teatral, há um ardil escondido: além de restringir o acesso aos artistas analfabetos, textos podem ser lidos e censurados previamente. É um estratagema muito simples que cria, ao mesmo tempo, um mecanismo de controle e um privilégio estamentário.

Outro dado chamou a minha atenção com relação à proposição de D'Aubignac que se referia à invalidação do teatro pantomímico e da cena muda. Há um detalhe curioso sobre isso; se, por um lado, no mesmo período a palavra era institucionalizada pelo Estado como o elemento essencial da arte teatral, por outro, o teatro que

---

<sup>1</sup> Não havia atrizes na cena oficial francesa nesse momento da história.

aconteciam nas feiras, que era prioritariamente sem palavras, começava a ganhar corpo e público na França (BONASSIES, 1875).

O tema da minha pesquisa foi eleito por uma necessidade de investigação prática: compreender como era possível, ou não, a incorporação do silêncio a um texto dramático que havia sido concebido pensando na palavra como sustentáculo. Entretanto, à medida que eu avançava percebia o processo de exclusão que estava implicado nessa minha pergunta: somada à proibição de mulheres na cena oficial, o teatro popular sem texto, a cena muda, de forma geral, e a existência de atores surdos. Definitivamente o meu trabalho não existiria na França do século XVII. E existe hoje?

Essa investigação não precisaria necessariamente acontecer dentro da academia, como um projeto de Mestrado, mas o ambiente acadêmico, as discussões, as várias pesquisadoras e pesquisadores circulando, pensando e debatendo sobre suas inquietações, acaba por ampliar a perspectiva, abrir novas possibilidades de observação e, o que era a princípio uma investigação estética, aos poucos foi se apresentando como uma questão política, afinal uma instância não existe sem a outra.

Há outro exemplo que me foi muito significativo no processo de pesquisa. Conforme eu desenovelava *La Pratique du Théâtre*, tomou-me a curiosidade por outros “manuais” sobre a arte da escrita dramática ou, dizendo de outra forma, sobre outras poéticas, uma vez que, a exemplo de Richelieu que havia encomendado uma poética para o governo, talvez esse comportamento pudesse se repetir, começando pela matriz de todas elas *A Poética* de Aristóteles (2008), a primeira grande referência para a demarcação de postulados do que vem a ser a poesia dramática no Ocidente. *Poética* é uma obra reduzida e escrita de maneira fragmentada; além disso, não apresenta uma sequência claramente causal. Devido a isso, existem teorias sobre ela ser formada por apontamentos de aula e não composta para a matéria final de um livro (CARLSON, 1997), entretanto, mesmo com esse caráter um tanto defectivo, tornou-se obra fundante para a dramaturgia – oficial – no Ocidente, servindo de base para inúmeras poéticas posteriores.

Há uma miríade de traduções, leituras, críticas e comentários da *Poética* que adentram a Idade Média e seguem pelo Renascimento afora. O objetivo aqui não é apresentar todas as traduções e seus respectivos percursos, mas refletir sobre a profusão de possibilidades de “Poéticas Aristotélicas” que foram lidas ao longo da

história. Esse movimento acontece por uma necessidade de parametrização do discurso. Aristóteles estabelece não apenas uma estrutura de reflexão, mas possibilita um legado para a fixação de um conjunto de regras das quais o poeta dramático tinha que se servir a fim de ser considerado como tal. Isso adquire uma formatação tão sentenciosa que temas apenas sugeridos em Aristóteles reaparecem, por meio dos seus tradutores e/ou críticos, com parâmetros metrificáveis. Cito apenas alguns exemplos articulados durante o Renascimento e apresentados no quarto capítulo de *Teorias do Teatro*, de Carlson (1997): Pietro Pomponazzi afirma que as fábulas são “inverdades a fim de que possamos chegar à verdade” como forma de instruir as multidões (p. 35); Robortello diz que o objetivo da mimesis é o deleite (p. 36); Girardi sugere, à luz do apontamento de Aristóteles quanto à extensão do enredo, que a comédia deva ter três horas e a tragédia quatro horas de duração (p. 39). Em 1570, surge o primeiro estudo crítico sobre Aristóteles, publicado em uma língua europeia moderna, o italiano, que vem a ser *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, de Ludovico Castelvetro. Nessa obra, o autor por vezes critica Aristóteles e preocupa-se com o público. Foi ele quem criou as duas famosas unidades de tempo e de lugar, afirmando que a apresentação tem que durar no máximo 12 horas, a ação deve corresponder a esse tempo e ocorrer em um só lugar, a fim de ser crível para o espectador (p. 44-47). Enfim, esse panorama foi para ilustrar a influência de uma obra que segue atuante como basilar até os dias de hoje.

Contudo, em 2007, uma professora da Universidade Diderot Paris VII e membro do Louis-Gernet-Comparative Research Center on Ancient Societies, dentro de uma pesquisa acadêmica, sustenta a hipótese de que Aristóteles não descreve as melhores práticas do teatro ateniense, mas atém-se apenas à literatura, ou seja, o texto. Ela apresenta em sua pesquisa *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* (2017) um teatro muito mais ritualístico e com base na cena e na ação. Com isso, ela aponta que esse guia medular é parcial.

A pesquisa em arte não tem como objetivo tomar um partido, mas problematizar o instituído e dar luz à complexidade. Não é apresentar o binarismo certo e errado, mas revelar a convivência entre pensamentos e práticas diversas. Quando Dupont apresenta seu estudo, ela não mata o significado da *Poética* de Aristóteles, contudo questiona a sua unanimidade. Quando em minha pesquisa

propus uma *Phédre*, de Racine, realizada sem palavras, não estava recusando a obra original, mas perscrutando a sua pluralidade.

A luta pelo poder é também uma luta simbólica, que manipula a cultura com a sua força de elemento de transformação social. E estamos mergulhados nisso, caldo cultural que nos nutre, tudo é cultura, o que comemos, como pensamos, nossas crenças, nossos valores, nossas roupas, cabelo, adornos. Isso nos “alimenta” desde o nascimento sem questionamentos porque é estruturante (HALL, 2016), entretanto, a arte é a “falha” no sistema. Ela questiona, investiga, estabelece como que uma suspensão no tempo. A arte nos dá a oportunidade de mastigar aquilo que seria engolido sem paladar. A pesquisa em arte é mais um elemento de fomento à realização longe da inércia, ao reconhecimento dos discursos, à percepção da pluralidade, é um reforço para a amplificação das estruturas que caminham em oposição àquilo que transforma diferenças em desigualdades.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUBIGNAC, F. H. (1657). **La pratique du théâtre**: oeuvre tres-necessaire a tous ceux qui veulent s'appliquer a la composition des poèmes dramatiques. Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107980n/f11.item.r=aubignac>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BONASSIES, J. **Les spectacles forains et la Comédie française**: le droit des pauvres avant et après 1789, les auteurs dramatiques et la Comédie Française au dix-neuvième siècle. (E. Dentu, Ed.). Paris: Libraire-Éditeur, 1875.

BORZILO, N.B. et al. Por uma investigação baseada nas Artes. *In*: BETTINE, M.; LIS, A. (Org.). **Mudança social e participação política**: arte, protesto e cidadania. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2020.

BURKE, P. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de J. Prezotto; M. Bourscheid; R. T. Gonçalves; R. Rocha e S. Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FERRACINI, R. A pesquisa em artes do corpo na academia. **VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB Brasília, v.15, n.1, janeiro-junho, 2016.

FERRACINI, R.; RABELO, A.F.A. *Recriar sempre*. **Revista de Pesquisa em Arte ABRACE**. |Brasil | Vol. 1/2 | p. 112-124 | Jul./Dez., 2014.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. (Ed. J. Guinsburg). Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RACINE, J.-B. **Phèdre**. (R. Picard, Ed.). Paris: Gallimard, 2000.

ROMAGNOLLI, L.E.; MUNIZ, M.L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, v.2, n.23, p. 251-261, dezembro, 2014.

SÁNCHEZ, J.A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Tradução de Luciana Eastwood Romagnolli. **Questão de Crítica** – Revista eletrônica de críticas e estudos..., v. VIII, n. 65, agosto, 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pesquisa-artistica-e-a-arte-dosdispositivos/>. Acesso em: 18 out 2021.

VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa** – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v.9, n. 1, p. 43-54, jan./jun., 2018.



**Eduardo Tessari Coutinho:** Ator-Mímico, com formação no Brasil e na França. Criou e atuou em vários espetáculos. É Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas da ECA, nas disciplinas Mímica, Práticas de Rua e Atuação, e membro do PPGAC da ECA. Coordenador do grupo de pesquisa CEPECA e do Convênio com o IPL – Lisboa, Portugal. É diretor-geral e de ator. Ator de Teatro de Reprise do Grupo Improvise. E-mail: [edumimo@usp.br](mailto:edumimo@usp.br)

**Cíntia Alves:** Mestre em Artes (ECA-USP), dramaturga, diretora teatral e gestora cultural. Fundadora do Coletivo GRÃO – Arte e Cidadania. Em 2021 fundou o Museu Vozes Diversas, espaço digital concebido para dar visibilidade às narrativas de populações historicamente silenciadas. Atua como pesquisadora no projeto Novos Artistas da Arte Contemporânea para o Instituto Arte na Escola. E-mail: [cintiaalves@hotmail.com](mailto:cintiaalves@hotmail.com)





**O DIÁLOGO  
ORIENTADOR-ORIENTANDO:  
PESQUISA NA PÓS-GRADUAÇÃO  
E PROCESSO COLABORATIVO**

*Antonio Araújo e Francis Wilker*

## I – O companheiro de viagem<sup>1</sup> (orientador) e o viajante (orientando)

Gostaríamos de começar evocando uma imagem: em 1335, o poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374) decidiu subir o Monte Ventoux e, a partir de sua vivência, escreveu uma carta endereçada a Dionigi da Borgo San Sepolcro, em 1336. A carta de Petrarca detalha os desafios da ascensão ao monte, descreve a paisagem e ressalta sua reflexão espiritual a partir desse trânsito entre exterioridade e interioridade. Essa carta é considerada por muitos estudiosos como um marco da história da paisagem ocidental, justamente por expressar o interesse do homem pela natureza na perspectiva de uma experiência paisagística: ele viaja motivado pelo desejo de contemplar o mundo a partir daquele ponto tão alto e, ao mesmo tempo, encontra nisso uma dimensão existencial e moral. “A contemplação a partir do cume não cria as condições de um êxtase, mas antes reconduz o poeta a um movimento de introspecção em relação à sua própria vida e à volubilidade dos seus desejos” (BESSE, 2014, p.5).

Em uma passagem do texto, Petrarca revela a dificuldade para escolher um companheiro de viagem:

Porém, ao pensar num companheiro para esta viagem, entre tantos amigos – coisa digna de admiração – nenhum me parecia idôneo, a tal ponto é coisa rara, mesmo entre pessoas que nos são caras, aquela exatíssima sintonia de vontades e costumes. (PETRARCA, 2017, p.1)

Para o poeta, a escolha de um companheiro para trilhar ao seu lado o desafiador corpo a corpo com a montanha não era algo simples e banal. Petrarca buscava uma pessoa em que pudesse encontrar certa sintonia. Depois de muito refletir, convidou Gherardo, seu irmão mais novo. Parece-nos uma imagem relevante porque evidencia que a escolha por uma companhia de viagem não é aleatória. Em alguma medida, busca-se alguém em quem identificamos sintonia e nos parece

---

<sup>1</sup> O interesse pelo tema da viagem e da paisagem neste artigo não é casual. Essas noções se fizeram presentes durante a pesquisa de doutorado vivenciada pelos autores entre 2016 e 2020 no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

agradável a sua presença diante do porvir que se desenha em meio a tantas expectativas e desafios.

É nessa perspectiva que nos interessa uma aproximação com a metáfora da “viagem em busca da montanha” como a própria pesquisa a ser desenvolvida num programa de pós-graduação: uma pesquisa-viagem. O orientador seria então esse companheiro de viagem com o qual o orientando identifica algumas sintonias e o desejo de sua presença por perto, ainda que a centralidade do processo esteja na própria travessia do aluno. O orientador é um “escutador”, um provocador, e até mesmo alguém que propõe outros caminhos, atalhos e locais de parada distintos daqueles previstos no percurso original. É interessante notar que não se trata de escolher um guia que conhece cada detalhe do caminho de tão habituado com o terreno e suas transformações, mas uma companhia que também participará dessa empreitada e poderá oferecer contribuições. O orientador não necessariamente sabe mais nem sabe como, mas sabe junto, ou melhor, pergunta junto. Numa aproximação com Petrarca, o pesquisador (pós-graduando) seria o viajante, aquele que tem a iniciativa da viagem, que decide a montanha/projeto que lhe desperta maior interesse, se lança na aventura e, por fim, procura comunicá-la por meio de seu relato escrito, ou seja, documenta a experiência e as transformações vivenciadas. Nesse sentido, uma pesquisa na pós-graduação pressupõe um percorrer compartilhado, um percurso dialógico pelas palavras, ações e ideias. Muitas vezes, a relação orientador-orientando carrega a potência de um encontro em que se reparte mais que as palavras, se reparte uma existência.

Em nosso caso, o companheiro de viagem (orientador) é Antonio Araújo, diretor e um dos criadores do grupo paulista Teatro da Vertigem; e o viajante (orientando) é Francis Wilker, diretor e um dos fundadores do coletivo brasiliense Teatro do Concreto. Nosso encontro é marcado por algumas sintonias, entre elas: o interesse em pesquisas que investigam a encenação em espaços urbanos e em locais não convencionados para o uso teatral, que carregam as marcas do processo colaborativo de criação como modo de operar junto a coletivos teatrais. Assim, um primeiro aspecto que se faz presente em nossa relação orientador-orientando é **a aproximação motivada por afinidades artísticas e conceituais**, especialmente aquelas em diálogo com as práticas e as definições que envolvem o termo *processo*

*colaborativo*, de modo que a orientação se configura também como a possibilidade de troca entre dois artistas-pesquisadores-docentes.

São duas as experiências que nos motivam a lançar um olhar para o processo de orientar e ser orientado na Pós-Graduação: entre 2012 e 2020, trilhamos juntos os cursos *strictu sensu* de mestrado e doutorado – que resultaram, respectivamente, na dissertação *Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano* (2014) e na tese *Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto* (2020). Além disso, em 2012, pudemos experimentar uma parceria artística externa ao vínculo acadêmico – diretor e assistente de direção – na segunda etapa de criação do espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do Teatro da Vertigem.

## II - A travessia na pós-graduação como viagem

Conforme apresentado anteriormente, buscaremos a metáfora da viagem para descrever a travessia que se desenha para estudantes de pós-graduação. Não exatamente uma viagem entendida como deslocamento espacial, mas, sobretudo, deslocamento do sujeito, de seus referenciais habituais, de seus lugares conhecidos, dos pontos de vista já formulados acerca da pesquisa proposta. Um percurso de incertezas que vai da elaboração do projeto ao depósito da dissertação ou tese após arguição de uma banca de avaliadores. Uma vivência transformadora a tal ponto que parece difícil imaginar que alguém atravesse esse período de estudos, investigações, formulação do pensamento e escrita, sem marcas relevantes.

Exatamente por isso pensamos na imagem da viagem, cuja origem carrega a noção de experiência e transformação do viajante:

Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência. A raiz indo-europeia da palavra “experiência” é *per*, que foi interpretada como “tentar”, “por à prova”, “arriscar”, conotações que perduram na palavra “perigo”. As mais antigas conotações de *per* como prova aparecem nos termos latinos relativos à experiência: *experior*, *experimentum*. **Esta concepção de experiência** como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, **descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante**. Muitos significados secundários de *per* referem-se explicitamente aos motes “**atravessar um**

**espaço**", "alcançar uma meta", "ir para fora". A implicação do risco, presente em "perigo", é evidente nos cognatos góticos de *per* (nos quais P transforma-se em F) *ferm* (fazer), *fará* (ir), *fear* (temer), *ferry* (balsear). Uma das palavras alemãs que significam "experiência", *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran*, "viajar", "sair", "atravessar" ou "vagar". A ideia profundamente arraigada que a viagem é uma experiência que põe à prova e aperfeiçoa o caráter do viajante fica clara no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa "sagaz", "perito" ou "versado", mas que originariamente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha "viajado muito". (LEED, 1991, apud CARERI, 2013, p.46, grifo nosso).

Em seu flerte direto com a noção de experiência, viajar e, no nosso caso, atravessar uma Pós-Graduação, traduz-se na possibilidade da transformação, entre outras coisas, da própria subjetividade. Podemos dizer então que o/a pós-graduando(a), sofre em si mesmo um trânsito, um escoamento por meio da experiência da pesquisa, das leituras, dos diálogos, dos encontros com o/a orientador(a). É um(a), antes dela, e torna-se outro(a) a partir dos agenciamentos envolvidos nessa travessia que pode durar dois ou quatro anos.

Nos estudos sobre viagem desenvolvido pelo filósofo francês Michel Onfray (2009), pode-se vislumbrar uma espécie de ciclo do viajante em que a ideia de um antes, um durante e um depois se oferecem como possível tripé da movimentação presente no interior da noção de viajar. De maneira sucinta, o antes da viagem é marcado pela expectativa, as fabulações sobre o que se poderá encontrar, os desejos, as intuições, as informações mobilizadas sobre o destino. Em relação ao durante (a viagem propriamente dita), o autor aborda três movimentos: o primeiro diz respeito ao momento que deixamos o nosso domicílio, porém, ainda não estamos aonde iremos, trata-se de um entre; o segundo, a vivência da viagem que envolve as amizades que são feitas, o modo como registramos aquilo que não queremos esquecer, a atitude de abertura diante do lugar e daquilo que ele oferece, o modo como a viagem nos faz pensar sobre nós mesmos; o terceiro, envolve o regresso ao domicílio, marcado por um estado de espírito diferente e pelo investimento na elaboração do que foi vivido. Quanto ao depois, Onfray destaca o modo como recolhemos, selecionamos e organizamos os fragmentos, os blocos de sentido, os arranjos anedóticos, que são organizados criando uma espécie de fio condutor que sistematiza a experiência da viagem e permite dizê-la ao mundo.

Acreditamos que os movimentos presentes no ciclo apresentado podem encontrar similaridades nas etapas vivenciadas por um pós-graduando, na companhia de seu orientador, durante seu percurso num curso de mestrado ou doutorado. Em artigo dedicado a refletir sobre a relação orientador-orientando, ao focalizarem a prática docente de orientação, Adilson Florentino e Rose Gonçalves (2018) indicam três eixos de temporalidade que parecem se aproximar do ciclo do viajante:

[...] o momento prévio que antecede à interação com o sujeito orientando; o instante no qual dá-se de fato a relação orientador-orientando no processo de pesquisa; o momento de escrita e defesa da tese como resultante dos processos anteriormente experimentados. (FLORENTINO; GONÇALVES, 2018, p.15)

Assim como um viajante que escolhe um destino para onde ir e alimenta esse desejo nos dias que antecedem a partida, orientadores e orientandos também vivenciam a expectativa do encontro. Em nosso caso, compreendemos que esse momento que guarda tantas expectativas e que Florentino e Gonçalves, como vimos acima, denominam de “momento prévio que antecede à interação com o sujeito orientando” está presente tanto para orientando quanto para orientador, embora tenham perspectivas distintas.

Do ponto de vista do orientando, entram em jogo questionamentos sobre a qualidade do projeto apresentado, sobre as questões que o orientador poderá levantar a partir dele, as referências bibliográficas que sugerirá, os encaminhamentos metodológicos que poderá propor. São questões de quem se pergunta sobre o rumo a seguir, sobre a bagagem necessária e acredita que o olhar do outro ajudará a ampliar os horizontes postos no ponto de partida. Já na perspectiva do orientador, após a leitura do projeto e entrevista com o possível orientando, surgem questões como: quererei empreender essa viagem eu também? O aluno terá fôlego, disciplina e dedicação para realizar sua pesquisa até o fim? Haverá escuta, abertura ao diálogo por parte do pós-graduando ou ele quer apenas alguém “que assine papéis” ou “valide” aquilo que ele já sabe? O estudante manterá princípios éticos básicos ao longo de todo o processo de orientação? Cumprirá os prazos? Compreenderá que orientador não é sinônimo de revisor? Que o processo de escrita é difícil e pressupõe idas e vindas, reescrituras, reinvenções contínuas, nada tão diferente assim de um processo de ensaio?

Nesse encontro, temos o orientador como esse personagem do companheiro de viagem e o orientando como nossa figura do viajante. Nenhum deles sabe de antemão o caminho na sua totalidade; são, os dois, sujeitos da experiência, abertos às descobertas do caminho, tateiam possibilidades como quem pisa um chão ainda pouco explorado, um solo que não foi terraplanado e nem teve suas marcas e relevos apagados na busca da linearidade. Nessa direção, cabe lembrar que também a prática dos dois como encenadores busca espaços carregados de memória, arquiteturas não previsíveis para a cena, lugares que serão experimentados na busca por compor com eles discursos poético-políticos. O orientador, como esse companheiro que acompanha o viajante, tem momentos de aproximação e distanciamento, de estímulo e de contenção, de ampliação e de restrição. É alguém a quem sempre se pode recorrer e, mesmo que esse companheiro já possua um repertório mais amplo pelas outras viagens empreendidas, cada projeto de pesquisa o convida a encontrar uma nova paisagem que se desvela pouco a pouco, reconfigurando seus próprios pontos de vista. Essas duas figuras se aproximam do que a artista visual Karina Dias chama de *viajante/flâneur*:

O viajante/flâneur seria aquele caminhante que habita o espaço ao percorrê-lo, atento a uma paisagem que emerge de forma imprevisível. Ele desbrava, explora com seu corpo e medida, seus passos, o espaço percorrido [...] estar ancorado na terra que atravessa é se deixar levar pelo que o percurso apresenta [...] temos no viajante a vontade de ancorar o seu corpo no percurso, de entrelaçá-lo ao itinerário escolhido, motivado por esse desejo intenso de se estar aqui e agora. (DIAS, 2010, p. 130)

Segundo ela, o *viajante/flâneur* percorre um lugar que tem chão, céu, enfim, uma paisagem. Em nosso caso, o lugar a ser percorrido está nas páginas dos livros consultados ao longo do processo de pesquisa, nas entrevistas realizadas, nas obras de arte apreciadas, nos diários de bordo, em documentos de processos criativos, nas abordagens metodológicas. Esses são apenas alguns dos elementos que compõem essa geografia conceitual pela qual o orientando (viajante) e o orientador (companheiro de viagem) irão se deter e, quem sabe, criar combinações inaugurais no agenciamento desses elementos.

Retomando a imagem de Petrarca, é curioso notar que em um dado momento de sua ascensão ao monte Ventux, o poeta opta por seguir um caminho diferente daquele indicado por seu irmão e companheiro de viagem.

Eu, em particular, já escalava o caminho do monte com mais moderação, enquanto o meu irmão, encurtando caminho pelo cimo do monte, se dirigia sempre mais para cima. Eu, mais fraco, tendia para baixo e, quando ele me chamava e me mostrava o caminho mais acertado, eu respondia que esperava encontrar um acesso mais fácil do outro lado do monte e que não me importava de ir por um caminho mais longo, desde que fosse mais plano. Isto era apenas uma desculpa para a minha ignávia e, enquanto os demais já se aproximavam das alturas, eu errava pelos vales, sem deparar de nenhum lado com um caminho mais suave. Assim, o caminho tornava-se mais longo e aumentava a fadiga inútil. Finalmente, já farto e arrependido do erro de deambular, decidi orientar-me diretamente para o alto. E quando, estafado e com fome, alcancei o meu irmão, o qual, restabelecido por um longo repouso, me esperava, caminhamos por algum tempo a par e passo. (PETRARCA, 2017, p.2)

Assim como podemos notar uma assimetria de pontos de vista sobre o modo de subir o monte na experiência de Petrarca e de seu irmão, ao longo de um percurso de pesquisa, a relação entre viajante e seu companheiro de viagem também envolve assimetrias. Nem sempre as escolhas metodológicas, de fontes e recortes da pesquisa, são encontradas harmonicamente e sem maior embate de ideias. Desse modo, a pesquisa-viagem, como exposto, demanda constantemente abertura, escuta e capacidade de diálogo. Para oferecer um exemplo, durante a escrita da tese que envolvia a formulação da noção de encenação-paisagem, o orientando tomou um caminho que foi discutir como se daria o trabalho de críticos teatrais, iluminadores, performers e cenógrafos em projetos artísticos em composição com os espaços abertos. Apesar do investimento nessa empreitada, o olhar do orientador procurou apontar que o foco da pesquisa era a reflexão tecida por um encenador e abarcar todas as demais funções criativas envolvidas na criação de um espetáculo demandaria outros referenciais e maior tempo para desenvolvimento. Foi nesse atrito de visões que se chegou ao encaminhamento de exclusão de algumas páginas do trabalho e a escrita seguiu procurando adensar as reflexões tendo como fio condutor a função da encenação.

Muitas vezes a travessia na Pós-Graduação é associada ao sentimento de solidão. Esse sentimento de estar só não deve ser tomado necessariamente como algo

ruim, afinal, trata-se da solidão de experimentar o mundo, e cada um dos envolvidos no percurso vai entrever seu próprio horizonte. De todo modo, a figura da orientação assume, assim, o papel de interlocução constante, um companheiro de viagem que, em alguma medida, ameniza a caminhada solitária ao estabelecer o diálogo não apenas com o próprio aluno, mas com seus outros orientandos, compartilhando os desafios com os quais eles se deparam. Algumas questões nos mobilizam no enfrentamento desse aparente isolamento: como ampliar as possibilidades de interação? De que maneira o diálogo nascido dessas interações é capaz de tecer redes polifônicas capazes de incentivar e mobilizar o pesquisador em processo? Como criticar, sugerir, propor, “sem pisar em ovos”, mas também sem desrespeitar ou fragilizar a autonomia do orientando?

### **III - O processo colaborativo como modo de viajar**

No Brasil, um dos textos que estabelece um marco acerca do processo colaborativo de criação foi escrito pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2004, p.1), a partir de suas experiências como docente na Escola Livre de Teatro de Santo André, em São Paulo. No texto, Abreu nos oferece alguns contornos desta noção: “[...] pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral”. No cerne dessa discussão, está a configuração das relações que compõem um coletivo criador, operando naquele momento por um propósito de compartilhamento entre as funções dentro do próprio processo criativo. Nesse sentido, uma perspectiva de se pensar a criação que tem desdobramentos tanto políticos quanto estéticos.

Essa perspectiva coletivizada e dialógica de criação tem sua filiação num modo de artistas de teatro se organizarem nas décadas de 1960 e 1970, denominada de criação coletiva.

O processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam ideias de luz e cenário, enfim, todos pensavam

coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. (ABREU, 2004, p. 1)

Como podemos notar, a criação coletiva procurava romper com a hegemonia do texto nos processos de criação teatral e também com a hierarquia da figura do diretor como autoridade central a partir da qual todos os demais criadores envolvidos se colocavam em movimento. Todavia, apesar da raiz comum no terreno da participação, da coletividade e do diálogo, as duas abordagens guardam também distinções no seu modo de operar.

Entre os traços que diferenciam essas duas práticas de criação, vale destacar que no processo colaborativo as funções artísticas estão geralmente definidas já no ponto de partida do projeto, ou seja, embora todos participem e compartilhem seus pontos de vista para as diferentes dimensões do processo em curso (dramaturgia, atuação, encenação, iluminação, figurino etc.), a responsabilidade final de cada área criativa será do profissional por ela responsável. Por exemplo, todos podem dar sugestões para o desenho de luz da peça, porém, caberá ao iluminador dimensionar tais contribuições e definir um conceito para o trabalho, valendo-se de sua experiência e de sua vontade de criar a partir desta função. Portanto, pode-se dizer que:

[...] o *processo colaborativo* se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas, flutuantes ou oscilantes, localizadas, em algum momento do processo de trabalho, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, atuação, etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2018, p.14)

Outro aspecto de distinção entre as duas práticas é a não simultaneidade ou conjugação de várias funções. Quem assume muitas áreas de criação num mesmo processo, pode acabar, naturalmente, exercendo um papel mais preponderante do que os demais integrantes. Nesse sentido, a fim de evitar tais assimetrias, um ator ou atriz se dedicará, prioritariamente, à atuação, não assumindo outras funções criativas, embora possa sempre oferecer aportes a todas as esferas de criação envolvidas no processo criativo. Isso também não impede que, em um novo processo, haja um rodízio de funções e que outras áreas de criação possam ser experimentadas.

Cartografar as dinâmicas presentes no interior do processo colaborativo de criação, tendo como ênfase a prática do Teatro da Vertigem, foi o foco de estudo do próprio orientador Antonio Araújo em suas pesquisas<sup>2</sup> de mestrado e doutorado, também realizadas no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, ambas sob orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg. Em alguma medida, essa dimensão da grupalidade e das múltiplas interferências, tão marcantes no processo colaborativo, aparecem como princípios pedagógicos no modo de abordar e organizar a orientação.

A ideia de coletividade merece atenção mais demorada. O orientador opera com a criação de uma espécie de grupo com seus orientandos que reúne estudantes dos cursos de mestrado e doutorado, podendo também agregar discentes da graduação envolvidos em projetos de iniciação científica por ele também orientados. É como se criasse um ponto de encontro, um local comum de trabalho entre os diferentes viajantes que acompanha. Tal perspectiva foi inspirada na própria experiência que o orientador viveu, quando na condição de orientando, ao se reunir quinzenal ou mensalmente com os outros orientandos do Prof. Jacó, em sua casa, às sextas-feiras à tarde, para “conversarem sobre teatro”, tendo como ponto de partida os trabalhos de pesquisa de seus pós-graduandos.

Ao se partilhar a pesquisa em grupo pode-se gerar um senso de pertencimento e de confiança, em que cada pesquisadora e pesquisador se vê percorrendo desafios e descobertas que guardam certa proximidade, além de poder encontrar no outro um ponto de apoio, incentivo, crítica em processo e intercâmbio de estratégias. Uma vez mais a busca por minimizar a solidão e fortalecer a troca, o diálogo. Numa outra perspectiva, essa estratégia permite que cada um aprenda com o percurso do outro, com as descobertas e impasses de seus colegas, antecipando problemas que alguns deles viverão mais à frente, ao chegarem, por exemplo, no exame de qualificação ou na defesa. Assim, o próprio trabalho do orientador também se altera, pois, suas devolutivas podem ter um efeito multidirecional, atravessando as diferentes pesquisas independentemente do momento em que cada participante esteja.

Por exemplo, ao comentar a pesquisa de um orientando, o orientador fornece elementos que provocam novas reflexões em todo o grupo e acabam por contaminar

---

<sup>2</sup> Respectivamente: *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*, defendida em 2003, e *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*, defendida em 2008.

os processos. Uma fala dita muitas vezes nesses encontros abordava a necessidade do texto se configurar de maneira mais precisa: “esse parágrafo me parece um tanto panorâmico, aborda vários pontos e não aprofunda em nenhum, é uma fala generalista, seria interessante buscar precisão, abordar verticalmente o tema que interessa ao invés desse sobrevoo muito ligeiro”<sup>3</sup>. Quando um(a) participante do grupo escuta um apontamento dessa natureza, dirigido a alguém que não a si mesmo(a), ele(a) reflete sobre suas próprias escolhas e o modo como se aprofunda em cada assunto na sua prática da escrita.

O estar em grupo parte da própria vivência artística do orientador e de tantos artistas-pesquisadores que ingressam nos programas de pós-graduação e carregam o desejo de formular um espaço mais horizontal e dialógico que possa alimentar de maneira solidária, crítica e criativa a viagem de cada investigador(a). Temos assim um *primeiro* espelhamento do fazer artístico no processo de orientação: a grupalidade, o pertencer a um coletivo que tem interesses comuns e que pode se fortalecer por meio da troca. Todavia, se na sala de ensaio todos os envolvidos se movem na feitura de um mesmo trabalho artístico, no âmbito pedagógico isso ganha novos contornos. Embora estejamos em grupo, a pesquisa acadêmica é, na maioria das vezes, um processo autoral e individual.

Se a busca por um espaço de orientação que valoriza a grupalidade mostra-se como importante procedimento nessa prática de orientar e ser orientado, poderíamos nos questionar: basta estar em grupo para que o diálogo e a colaboração se efetivem? Como e quando participar do grupo?

Em nossa vivência, os encontros coletivos ocorrem mensalmente e, para cada encontro, um ou dois orientandos fica responsável por organizar e compartilhar, com antecedência, um texto de aproximadamente quinze páginas que esteja sendo produzido no âmbito de sua pesquisa. Nessa dinâmica, os pesquisadores têm tempo para seguir de maneira autônoma o curso de suas investigações e também incluem no cronograma essa paragem mensal, que funciona como aglutinador das questões, como catalisador crítico e criativo e, sem dúvida, como um espaço formativo sobre o próprio ato de pesquisar e produzir conhecimento nas artes da cena. Desse modo,

---

<sup>3</sup> Anotações feitas por Francis Wilker acerca de um dos retornos de Antonio Araújo em encontros de orientação, ao comentar um texto apresentado.

todos do grupo se dedicam à leitura e análise crítica do trabalho do colega de viagem e, no momento do encontro, cada participante oferece seu ponto de vista a partir da sua relação com a materialidade concreta da pesquisa: o fragmento de texto enviado. O encontro se configura, portanto, numa tessitura de fios tramada pelo ponto de vista de cada um – o olhar estrangeiro sob a criação do outro, aquilo que a pesquisadora ou o pesquisador nos oferece como sistematização de sua pesquisa.

Essa prática nos remete àquilo que acontece também no processo colaborativo quando se trata da criação de um espetáculo. É comum atores e atrizes apresentarem uma proposta de cena, ou o dramaturgo uma primeira proposta de texto e todos os criadores envolvidos terem a oportunidade de se posicionar em relação àquele material. Veja, a ideia é plasmada na materialidade da cena ou do texto e não figura apenas como uma ideia abstrata, no campo da subjetividade. Cada criador se coloca a missão de dar forma e mostrar ao outro a sua proposta por meio do seu próprio fazer.

Como sabemos, o exercício da crítica sobre uma pesquisa em pleno desenvolvimento, com todas as dúvidas e fragilidades ainda nela presentes, pode ser nocivo e inibidor. Daí o aprendizado de uma crítica sensível, propositiva, porosa, capaz de ler um trabalho em movimento, em processo. Que saiba abordar um texto impresso, lendo-o não como matéria fixa e finalizada, mas como um tatear textual, como texto-pistas, texto-tendências, texto-experimento. Como podemos perceber, em nossa experiência de orientar e ser orientado, busca-se também que as ideias, intuições, miragens dos pesquisadores encontrem um suporte objetivo e comunicável que possa ir ao encontro do olhar do outro, em nosso caso, o texto do(a) pesquisador(a).

Esse exercício textual ao mesmo tempo mobiliza os pós-graduandos a colocarem suas ideias de maneira organizada e gradativa no papel, contribuindo para enfrentar um desafio que tantas vezes se mostra assustador e causa bloqueios a tantos pesquisadores: expressar e organizar suas ideias em forma de texto escrito. Uma estratégia para fugir das armadilhas da paralisia e do perfeccionismo imobilizador. O vazio angustiante da página em branco, a bibliografia que ainda resta a ser lida, a pesquisa de campo que falta realizar, a necessidade de saber tudo – ou quase tudo – sobre o objeto de pesquisa são desculpas frequentes para retardarem o início da escrita. Esquece-se que escrever é uma forma de investigar, de se perguntar, de errar

em deriva muitas vezes. Sim, escrever é errar. E na medida em que nos expomos a isso, o percurso ganha acento em sua dimensão processual. Ninguém entrega exatamente um texto pronto e acabado, é sempre uma espécie de improvisação escrita sobre os rumos a seguir com aquele texto, um primeiro esboço daquilo que está importando à pesquisa naquele momento.

Insistindo um pouco mais na imagem da viagem, para Onfray (2009, p.32), “todos os viajantes relatam as suas peregrinações em cartas, cadernos, relatos”, portanto, podemos olhar a dissertação ou tese a partir dessa perspectiva. A escritora Cecília Meireles, uma apaixonada por viagens, e que reúne na sua escrita a experiência da poesia e da prosa, oferece alguns aspectos que sinalizam pontos de atenção na tarefa de um cronista-viajante.

Viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física, - mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar. (MEIRELES, 2016, p. 233-234)

Cecília caracteriza esse viajante como aquele que se expõe a todos os riscos de natureza física e espiritual, indicando que a viagem gera movimentos de natureza interna, como uma meditação. E também identificamos na sua descrição um sistema que parece interessar a essa cronista dedicada: atenção ao caminho e seus aspectos dimensionais; perceber suas próprias emoções diante do que encontra no périplo, por mais simples que seja. É notável nesse sistema o trânsito entre interior e exterior, movimento característico da experiência com a paisagem.

Na escrita de uma dissertação ou tese, esse movimento também se mostra presente, nos expomos ao outro (orientador, colegas e banca) e retornamos a nós mesmos, aquela geografia singular que talhamos na página em branco. Como a viagem, o processo de um pesquisador é também de descoberta de si, de maior apropriação do seu modo de pensar, de estudar, de escrever, de argumentar, de (se) perguntar. Implica também enfrentamento de medos, de bloqueios, e é, por isso mesmo, uma experiência transformadora. Se o orientando toma posse cada vez mais de si mesmo, uma vez que toda escrita é também testemunho e confissão, o orientador, a cada novo projeto orientado também se transforma, identificando

outros procedimentos e abordagens, se revendo também a si mesmo e o seu processo de orientar.

É importante destacar que a relação orientador-orientando não ocorre apenas na dinâmica grupal e colaborativa acima exposta. Ela se dá também nos encontros individualizados que ocorrem regularmente ao longo do processo, mais espaçados em alguns momentos e mais intensos em outros. Esse diálogo *tête-à-tête* cria um espaço mais “protegido”, em que questões delicadas, impasses da pesquisa, mudanças de rumo, etc. podem ser tratadas com mais tranquilidade. Desse modo, o trabalho do orientando ocorre em três instâncias: a investigação e escrita individual, a dinâmica dialógica com o orientador e a experiência de compartilhamento e discussão sobre a sua pesquisa em âmbito grupal.

O processo final de escrita e revisão de um trabalho acadêmico dessa envergadura é certamente um dos momentos mais desgastantes da viagem: transformar em texto e/ou imagem todos os movimentos, conexões e sinapses produzidas no périplo do pesquisador. Em nossa experiência, a processualidade é uma vez mais convocada, o orientador opta por receber partes do texto (capítulos separados) a cada entrega do material. Assim, consegue focar sua atenção ao mundo que se desenha em cada núcleo da pesquisa, oferecer um retorno que contempla revisões múltiplas: de ordem da escrita, do sentido, da forma, da coerência textual e conceitual, ética, entre outras. Geralmente, o orientando recebe de volta o capítulo lido num encontro presencial em que lhe é explicado os principais pontos e tem-se a oportunidade de discutir, fazer perguntas, melhor compreender o que está sendo proposto. Na reta final, antes da entrega da tese ou dissertação para a banca de defesa, o orientador faz uma última leitura do trabalho, dessa vez, do conjunto de capítulos, e endereça suas últimas contribuições e sugestões.

Em nosso fazer, esse procedimento – a escrita apresentada em seu próprio processo de vir a ser – tem mostrado ainda que, muitas vezes, a forma ou linguagem dessa escrita é encontrada no ato de escrever. Como vimos, o adiar o escrever, como alguém que aguarda que as ideias se coadunem e encontrem sua melhor expressão para só depois se lançar à escrita, se mostra como possível procrastinação. O processo de escrita também é um processo de experimentação formal, aspecto especialmente importante no campo da pesquisa em artes. Assim, a cada apresentação desses textos-

em-processo emergem as pistas nas quais o(a) pesquisador(a) poderá investir ao desenvolver sua tese ou dissertação. Notamos, por exemplo, como se dá o uso das metáforas, como a vivência pessoal pode atravessar a relação com os conceitos mobilizados, de que modo trabalhos artísticos se inscrevem como planos de discussão dos conceitos, como as imagens são convocadas na tessitura do texto, se ganha espaço uma linguagem mais ensaística ou a forma acadêmica mais usual etc. Numa aproximação entre a sala de ensaio e esses encontros do grupo de orientandos, podemos imaginar que, se no ensaio, o encenador-orientador assiste à proposta de cena de um ator e lhe dá devolutivas, ressaltando aspectos que se mostram potentes e pontos que fragilizam o trabalho, o mesmo se dá em relação a esses textos de seus orientandos. Semelhante ao que aconteceria numa sala de ensaios, o olhar crítico de todos os participantes do grupo tem vez e voz e importa ao percurso do pesquisador. Essa dimensão crítica é também ponto crucial na prática do processo colaborativo.

Nesse sentido, ela é bastante estimulada pela orientação. São momentos em que ocorre uma oscilação temporária de funções ou papéis. Por exemplo, todos os participantes do grupo são pós-graduandos em processo de pesquisa (ou alunos de graduação realizando iniciação científica), porém, naquela ocasião, é como se assumissem um pouco o papel de uma “banca” que estuda o material apresentado, tece comentários críticos, faz perguntas, sugere bibliografia e encaminhamentos. Assim, na sistemática de encontros, todos vivenciam esses dois papéis: aquele que expõe o material e o que analisa criticamente.

Esse modo de operar acaba por potencializar o olhar crítico dos orientandos, coloca-os em contato com diferentes registros de escrita e formas de organização da pesquisa. Na outra via, aquele que apresenta parte da sua pesquisa por meio de um texto, ao ser confrontado com o ponto de vista dos demais fortalece sua capacidade argumentativa e pode dar novos contornos à pesquisa a partir do olhar desse outro. Essa dinâmica em meio à polifonia de vozes no seio do grupo pode fortalecer a perspectiva individual e se trata de um aspecto fundamental do processo colaborativo de criação:

Esse polo criador individual – por paradoxal que pareça – acaba também acirrando o posicionamento grupal. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceitual geral que o mesmo tem do trabalho – ainda que por via da crise e do

conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações, presentes dentro do processo. (ARAÚJO, 2008, p.60)

A título de exemplo, apresentamos alguns retornos de outros orientandos a partir de textos escritos e debatidos no grupo, durante o percurso do doutorado. Num primeiro momento, a ideia de usar mapas indicando o tipo de viagem empreendida por algumas encenações foi destacada de maneira positiva na forma que o trabalho vinha experimentando, bem como o uso de citações advindas do campo da escrita literária. Além disso, foi constante a ampliação de referências bibliográficas e indicações de obras artísticas que dialogavam com o contexto da pesquisa. Nesse sentido, o grupo se mostra como tempo-espço de uma rede de interações capazes de ativar outros movimentos no percurso de cada pesquisador. Esse aspecto da interação é estruturante nas análises da pesquisadora Cecília Almeida Salles (2008) sobre o processo de criação de artistas nas mais diferentes linguagens:

[...] a interatividade ao longo da criação artística é observada em âmbitos diversos. Não se pode deixar de levar em conta, por exemplo, as interações entre indivíduos como um dos motores do desenvolvimento do pensamento: conversas com amigos, aulas com mestres respeitados ou opiniões de leitores e espectadores particulares [...] essas interações são sempre instigantes e provocam reações. (SALLES, 2008, p.32)

Nesse percurso, o orientador age de que modo? O primeiro exercício é aquele da escuta, ouvir os *feedbacks* que cada participante do grupo de orientandos oferece ao texto do colega e, ao final, procura adensar as observações levantadas, tensionando ou problematizando algumas opiniões, corroborando com outras e também compartilhando as suas impressões sobre o material analisado. É interessante notar nesse movimento, uma vez mais, semelhanças com o papel do diretor no processo colaborativo. No grupo de orientandos não importa somente o ponto de vista do orientador, como na sala de ensaio também não se trata de o diretor ser a única fala. Nesse sentido, há um movimento nesse tipo de processo pedagógico que procura desestabilizar certas hierarquias, em especial o lugar do orientador como detentor único do saber ou autoridade a quem se deva ouvir indistintamente. Numa outra direção, é importante sinalizar o quanto a vivência no grupo de orientandos dessa

situação de arguição e escuta das críticas ao trabalho nos prepara para o encontro com a banca no exame de qualificação e na defesa final.

Nessa viagem que é a pós-graduação, o orientando vivencia outros momentos em que a interação opera de maneira radical, sobretudo, no exame de qualificação. Uma oportunidade em que leitores especializados são convidados a analisar uma amostragem considerável do que foi produzido pelo pós-graduando. Situação que demanda uma qualidade de escuta mais porosa por parte do orientando e do orientador, a qual não opera no movimento da refração, ao contrário, se esforça em registrar e compreender de que modo os questionamentos e observações da banca podem contribuir com a pesquisa-viagem. Muitas vezes, uma fala aparentemente despreziosa de um professor avaliador é capaz de dar novos rumos na continuidade da pesquisa. A título de exemplo, na ocasião do exame de qualificação do doutorado, recordamos o saudoso artista, professor e também orientador no PPGAC, Marcelo Denny (1969-2020), falar da importância da inserção de imagens no corpo do trabalho. Além disso, indicou duas encenações que se mostraram fundamentais no exercício de análise da tese porque operavam o deslocamento do espectador e a relação com a paisagem numa escala bastante extensa.

No exame de qualificação, o orientador, o companheiro de viagem, geralmente procura ouvir e faz poucas intervenções. Se coloca, ele também, no exercício de escuta ao que os olhares estrangeiros têm a dizer sobre aquela geografia apresentada. Um procedimento adotado é realizar um encontro individual com o orientando para avaliação e apropriação de sugestões após o exame de qualificação, oportunidade em que o orientador repassa cada ponto elencado pela banca e discute a sua pertinência, tendo como parâmetro a visão que tem do percurso do orientando e dos objetivos da pesquisa. Esse encontro é providencial porque ajuda o orientando a não se perder em meio a tantas falas e propostas tecidas pela banca, focalizando, com a ajuda de seu companheiro de viagem, nos pontos de melhoria mais relevantes e coerentes com a sua própria trajetória de investigação.

Retomando a imagem de Petrarca, poderíamos nos perguntar se a experiência da viagem se finda na chegada ao cume da montanha. Ou, no nosso caso, se a viagem se finda com a defesa da tese diante de uma banca de avaliadores? Possivelmente não, pesquisar parece ser tarefa de uma vida inteira. Assim como é difícil precisar o ponto

inicial de uma criação artística, na pesquisa em arte, a cada passo, novas questões surgem e vão impulsionando outras reflexões que podem se desdobrar em artigos, livros e mesmo num pós-doutoramento. O diálogo orientador-orientando oficialmente se desfaz, porém, na verdade, pode continuar pela vida inteira, inventando novas formas de troca e colaboração. Nosso intuito aqui foi aproximar a *prática artística*, por meio do processo colaborativo de criação, da *prática pedagógica* nos processos de orientação na pós-graduação. Não buscamos uma equivalência sinonímica entre essas duas práticas, nem acreditamos numa aplicação direta e simples do processo colaborativo na prática da orientação. Ele é apenas uma fonte de inspiração, um tipo de processo que pode ecoar, iluminar, contaminar, sugerir pistas para nossa ação pedagógica. Quando chega ao cume do monte Ventux, Petrarca está sozinho e tem o horizonte à sua volta. Vastidão. Ao invés do fim da viagem não encontramos aí, sobretudo, o vazio preche das novas perguntas e desejos que nos levarão a empreender a próxima jornada?

## Bibliografia

ABREU, Luís Alberto de. **Processo colaborativo**: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. Artigo publicado nos Cadernos da ELT - número 2, junho/2004, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André.

ARAÚJO, Antonio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo. 2008. 222 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ARAÚJO, Antonio. Aproximações ao processo colaborativo. In: FERNANDES, Silvia. (Org.). **Teatro da Vertigem**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018, v. 1, p. 13-19.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

FLORENTINO, Adilson; GONÇALVES, Rose. A relação orientador-orientando: políticas de significação na pós-graduação em artes cênicas. In: TELLES, Narciso; MERISIO, Paulo (org.). **Se oriente**: percursos compartilhados na construção de teses em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

LEED, Erich J. **The mind of the traveler**. From Gilgamesh to Global Tourism. Nova York: Basic Books, 1991.

LEED, 1991 apud CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática artística, São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**; volume 1 e 2; organização Leodegário A. de Azevedo Filho. 2ª ed. São Paulo: Global, 2016.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: uma poética da Geografia. Tradução Sandra Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

PETRARCA, Francesco. **Carta do Monte Ventoso**. Trad. de Paula Oliveira e Silva. In: Biosphera21, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://biosphera21.net.br/CRONOS/1100-1399/EUROPA/ITALIA/1353-1336-Petrarca-CartadoMonteVentoso-TradPaulaOliveira.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo-SP: Editora Horizonte, 2008.



**Antonio Araújo** é professor, diretor teatral, curador e pesquisador. Leciona no Depto. de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É diretor artístico do Teatro da Vertigem, com o qual encenou os seguintes espetáculos: O Paraíso Perdido (1992); O Livro de Jó (1995); Apocalipse 1,11 (2000); BR-3 (2006); História de Amor: Últimos Capítulos (2007); a ópera Dido e Enéas (2008); Bom Retiro 958 metros (2012), a ópera Orfeo ed Euridice (2012); Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas (2014); A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (2014); Patronato 999 metros (2015); a performance Marcha à Ré (2020); entre outros. Ganador da Fellowship of the Americas (1996-1997), concedida pelo Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C. Recebeu o prêmio Golden Medal de Melhor Espetáculo para a peça BR-3, na Quadrienal de Praga. É diretor artístico e coidealizador da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Publicou, em 2011, o livro A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido (Editora Perspectiva) e foi coorganizador do livro Próximo Ato: Teatro de Grupo (Itaú Cultural). E-mail: antonio.araujo@uol.com.br

**Francis Wilker** é diretor teatral, pesquisador, curador e professor efetivo do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Professor colaborador do Mestrado profissional em Artes do IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará). Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É um dos fundadores e diretores do grupo brasileiro Teatro do Concreto. Publicou em 2018 o livro Encenação no espaço urbano (Editora Horizonte). E-mail: franciswilker@gmail.com





***ENTRE ARTE E CIÊNCIA:  
DINÂMICAS BIOCULTURAIS  
EM PROCESSOS CÊNICOS***

*Andréia Nhur e Lúcia Kakazu*

## Introdução

Ao longo dos últimos 25 anos, pesquisas do campo da Dança, das Artes Cênicas e da Comunicação, no Brasil, vêm se debruçando sobre as questões do corpo artista, em suas perspectivas cognitivo-culturais. No desejo de afirmar práticas e prerrogativas não dualistas e romper com os binarismos corpo-mente ou natureza-cultura, a absorção de teorias e conceitos oriundos da Biologia, das Ciências Cognitivas e da Filosofia da Mente, entre outras searas, vem produzindo pesquisas geridas na simbiose entre arte e ciência.

No domínio da dança, abordagens advindas de estudos do corpo e da comunicação compõem um importante eixo de investigação de caráter inferencial, decorrente das investidas teóricas de Helena Katz e Christine Greiner (KATZ; GREINER, 2005) nas duas últimas décadas. Em sua Teoria Corpomídia, as pesquisadoras defendem que:

[...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente (KATZ; GREINER, 2005, p.130).

Essa forma de conceber o corpo é tributária do encontro de outros saberes – notadamente as Ciências Cognitivas, a Neurociência, a Semiótica e a Filosofia Política – e tem se desdobrado em inúmeras investigações (tanto das autoras desta teoria quanto de orientandos e egressos do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP), que vão desde discussões sobre o corpo no âmbito da percepção e da cognição até suas incursões políticas, sociais e culturais.

No território do teatro, no Brasil, vale destacar a investigação do ator e pesquisador Gustavo Garcia da Palma (2017) acerca das relações entre cena, neurociência e tecnologia, com base em estudos empíricos que envolvem tecnologias neurofisiológicas aplicadas ao trabalho de performatividade.

No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, investigações desenvolvidas e orientadas pela professora, artista e pesquisadora Helena Bastos vêm edificando uma trama tecida entre Teoria Geral dos Sistemas, Ciências Cognitivas e estudos do corpo, da dança, da memória, da performance e da política.

Essas, entre outras referências de pesquisa produzida na confluência entre arte e ciência, deflagram o desenvolvimento de um campo singular acerca dos estudos do corpo nas artes cênicas no Brasil.

De acordo com os musicólogos e pesquisadores da corporeidade Micheline Lesaffre e Marc Leman (2020), a pesquisa integrativa entre arte e ciência, por meio de um processo interativo, melhoraria o papel das humanidades na codireção do desenvolvimento cultural e social. Essa perspectiva se irmana à prerrogativa da cientista política Samantha Frost acerca da assunção das humanidades e das ciências como campos codependentes. No livro *Biocultural Creators*, Frost (2016) nos convida a pensar se uma nova conceptualização do humano, a partir do estudo das ciências da vida, poderia trazer mudanças na forma como nos vemos e nos relacionamos com o mundo. Ao defender uma mediação corporificada entre os campos biológico e cultural, a autora propõe que se compreenda o ser humano como uma criatura não dicotômica, mas sim demarcada pela complexidade material, ecológica, cultural, social e política que a compõe:

[...] uma criatura que é um animal encarnado e pensativo, bem como um aficionado tecnológico, uma criatura embutida e composta pelos contextos sociais e materiais de sua natureza e existência, um agente cujas ações são dependentes e condicionadas por múltiplas redes de relações ecológicas, institucionais, sociais e simbólicas. [...] Volto-me para as ciências da vida para esboçar a base dessa reconfiguração, em parte porque muito do que impulsionou o antigo projeto do humano foi uma revolta contra a incorporação, contra a animalidade, o organismo, a materialidade da existência da criatura humana. (FROST, 2016, p.16, tradução nossa)

No desejo de conceber um campo de investigação capaz de acercar-se das tramas entre corpo, ambiente e cultura, elaboramos a presente discussão, dando a ver exemplos de mediação entre os domínios biológico e cultural nas artes da cena. Para tanto, vislumbramos aproximações com conceitos advindos das ciências da vida, numa elaboração processual que se faz provisória e ciente dos vespeiros provenientes dessas confluências.

A partir das fricções, contradições e relações de codependência emergentes do jogo entre arte e ciência, este artigo apresenta duas pesquisas desenvolvidas junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, nos últimos cinco anos, pelas pesquisadoras Andréia Nhur (docente do programa) e Lúcia Kakazu (aluna egressa), que

assinam o presente texto. A proposta artístico-conceitual “sonorocoreografia”, conduzida por Nhur (2019; 2020) trata das interações cognitivo-culturais entre movimento, som e voz na cena. Já o estudo de Kakazu (2021) abarca o trabalho do coreógrafo e diretor teatral chileno Elias Cohen na confluência entre dança, teatro e biologia.

A seguir, descreveremos, de forma sintética, os objetivos, discussões e resultados das referidas pesquisas, pontuando questões que abrangem formulações seminais de um ambiente teórico-artístico em construção. Acomodando os perigos de uma visão biologizante e os riscos de produzir traduções simplificadas de termos científicos para o campo das artes, lançamo-nos a esta trilha em processo.

## **1. Sonorocoreografia como arte-conceito: práticas integradas entre movimento, som e voz a partir das tramas entre cognição e cultura**

Este é o título de um projeto teórico-artístico em curso desde 2016 e edificado sobre o cruzamento de quatro eixos: estudos bibliográficos, processos de criação, pesquisas qualitativas e perspectivas pedagógicas. A investigação visa observar, mapear e analisar práticas integradas de movimento, som e voz em determinados processos criativos das artes cênicas contemporâneas, em manifestações culturais tradicionais e em propostas de ensino no campo da formação artística, com base no conceito artístico “sonorocoreografia”. Tal conceito, advindo da confluência entre as palavras sonoro e coreografia, surge como designação de certos modos compositivos, mas também como categoria cognitivo-cultural no trato entre movimento, som e voz. A esse projeto vinculam-se as criações artísticas de Andréia Nhur ao lado dos grupos Pró-Posição Dança e Katharsis Teatro, além da investigação artístico-científica em parceria com o Instituto de Musicologia (IPEM) e o Laboratório de Interação entre Arte e Ciências (ASIL) da Ghent University (Bélgica).

O termo “sonorocoreografia” foi aventado a partir de experiências artísticas realizadas junto aos grupos Pró-Posição Dança e Katharsis Teatro, nas obras *Peças fáceis* e *Mulher sem fim*, entre 2015 e 2018<sup>1</sup>. No entanto, tal perspectiva vem sendo desenvolvida há mais tempo, em processos que juntam dança, teatro e música, numa lógica composicional emergente da combinação entre produção sonora e organização coreográfica.

---

<sup>1</sup> Informações, críticas e imagens dessas obras podem ser obtidas no site [www.andreianhur.com](http://www.andreianhur.com).

O Pró-Posição Dança, grupo fundado em Sorocaba, interior de São Paulo, na década de 1970, traz em sua trajetória inúmeros trabalhos edificados sobre a junção de diferentes linguagens. Suas produções mais recentes, após a retomada do grupo entre 2007 e 2008, são marcadas pela presença de voz cantada e música ao vivo como parte do pensamento coreográfico. O Katharsis Teatro, também sediado na cidade de Sorocaba, vem realizando, há mais de 15 anos, uma investigação a que denomina “processos cênicos coevolutivos”<sup>2</sup>, em que corpo, som e luz, em regime de codependência permanente, são entendidos como catalisadores da cena. Fazendo vasto uso da palavra falada em diversas línguas, em combinação com elaborações gestuais, o Katharsis desenvolve o que o teatrólogo francês Patrice Pavis, ao conhecer o trabalho do grupo, definiu como “[...] palavra em coreografia bem traçada” (PAVIS apud NHUR; CAMARGO, 2015, p.71).

O “sonoro”, nesse contexto, abarca som, ruído e silêncio como materiais de criação musical, sonora e vocal, ao passo que o movimento e as formas de organização do corpo no espaço-tempo denotam que há um traço coreográfico interposto.

Nesse sentido, lançamos o termo “sonorocoreografia” como possível nomeação para um interesse singular que sublinhou os últimos trabalhos desses coletivos artísticos.

**Figura 1-** Andréia Nhur em *Peças fáceis*, do Grupo Pró-Posição Dança, em 2019.



Foto: Paola Bertolini.

---

<sup>2</sup> Inspirado no conceito de coevolução biológica, o Katharsis desenvolve uma pesquisa voltada para a “dramaturgia a partir da comunhão de várias linguagens”, entendendo que sistemas complexos emergentes da tríade som-luz-atuação interferem na produção de sentido, espacialidades e temporalidades, instaurando trocas de informações, energia e matéria (CAMARGO, 2010).

Embora sirva para categorizar esse tipo de construção simbiótica – sublinhada pelo cruzamento entre dança, teatro e música – a ideia de “sonorocoreografia” pode também disparar discussões complexas acerca das tramitações cognitivas que habilitam tais corpos em atividades multimodais<sup>3</sup>.

A noção de multimodalidade entre dança e música foi desenvolvida no projeto de pesquisa “Sonorocoreografia: acordos cognitivos entre movimento, som e voz em corpos que desempenham multitarefas artísticas”, desenvolvido por Andréia Nhur, sob supervisão do Prof. Marc Leman, junto à Ghent University, na Bélgica, com bolsa CAPES-PRINT-Professor Visitante Júnior, entre 2020 e 2021.

No referido projeto, foram explorados processos de trabalho integrado entre movimento, som e voz, além de análises qualitativas com base na tecnologia do espelho aumentado (CARUSO, 2018), em parceria com o Instituto de Musicologia (IPEM) da Ghent University.

O método da tecnologia do espelho aumentado (CARUSO, 2018) vem sendo desenvolvido por Giusy Caruso (entre outros pesquisadores do campo da musicologia) e consiste numa abordagem metaperspectiva, em que o performer também é o pesquisador, mas em vez de produzir relatos, descrições ou impressões subjetivas, utiliza-se de dados objetivos obtidos por meio de gravações (capturas de movimento e áudio, análise computacional, gravações em vídeo e outros tipos de captura) de sua própria performance.

Com base na metaperspectiva, alguns processos artísticos performados por Andréia Nhur foram gravados, analisados e discutidos, entre 2020 e 2021, em diálogo com bibliografias do campo das Ciências Cognitivas, da Neurocognição da Dança e da Cognição Musical Corporificada.

Entre os processos artísticos realizados, destacamos uma criação multimodal em dança contemporânea, envolvendo canto e movimento que, posteriormente, deu origem ao videoexperimento *Cordeiro místico*<sup>4</sup>. Parte desse processo foi gravada repetidas vezes, por meio de captura de movimento e áudio sincronizados, nos laboratórios do IPEM (Makerspace Laboratory e ASIL-ArtScienceIntercationLab), em colaboração com

---

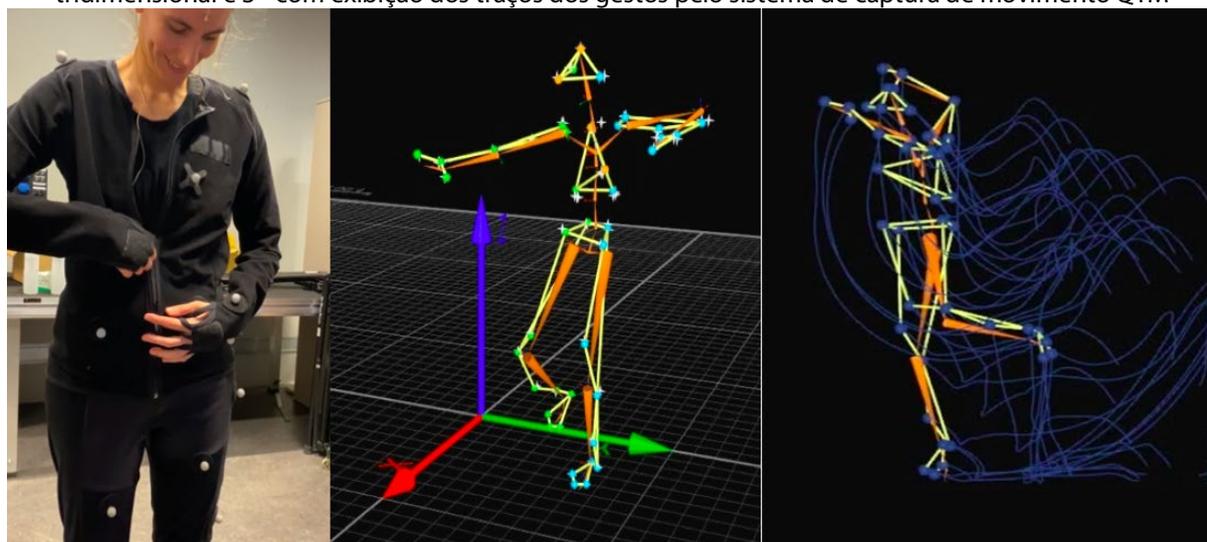
<sup>3</sup> A percepção multimodal refere-se ao acionamento de diversos sentidos e habilidades cognitivas durante uma mesma atividade (LEMAN, 2008).

<sup>4</sup> O videoexperimento *Cordeiro místico* foi apresentado em maio de 2021, na Dança à Deriva-Mostra Latino-Americana de Dança, Performance e Ativismo.

pesquisadores do instituto. Os movimentos foram gravados pela tecnologia de captura de movimento (sistema Qualysis Track Manager)<sup>5</sup>; o áudio foi amplificado num espaço sonorizado com 80 caixas de som durante os ensaios e gravado em sincronia com o movimento (por meio de um relógio universal, o SMPTE clock). Já as análises qualitativas de movimento e som foram facilitadas pelos softwares Elan (para transcrição e anotação de áudio e vídeo) e Sonic Visualiser (para visualização de ondas sonoras).

A criação em questão consistia numa sequência sonorocoreográfica em que a artista dançava e cantava ao mesmo tempo, ao longo de cinco séries acumulativas de sons vocais e movimentos corpóreos realizados em looping, por intermédio de um dispositivo de loopstation (em que sons podiam ser sobrepostos em ciclos de repetição). Assim, os movimentos foram captados pela tecnologia de captura de movimento e o áudio (voz da própria artista) gravado em sincronia com os movimentos.

**Figura 2** – Visualização da artista Andréia Nhur: 1- vestindo roupa com sensores; 2 - em espaço tridimensional e 3 - com exibição dos traços dos gestos pelo sistema de captura de movimento QTM



O método da metaperspectiva propiciou uma avaliação acerca do uso de treinamento integrado ou linear de movimento e som numa criação em dança, como também permitiu averiguar como essas instâncias podem operar no corpo. Ao longo de seguidas gravações, pudemos entender como o uso do treinamento integrado de voz e

---

<sup>5</sup> A captura de movimento (motion capture) é uma tecnologia que permite gravação e transposição do movimento em um modelo digital. Nas pesquisas desenvolvidas junto ao IPEM-Ghent University, utilizamos o Sistema Qualysis, especializado em captura ótica de movimentos, através de câmeras, sensores e softwares que possibilitam a captura de movimentos de corpo inteiro de humanos, animais e objetos inanimados.

movimento na construção da cena complementava o treinamento isolado (somente coreografia ou somente canção). Foram reunidos estudos sobre dança e memória (BLÄSING, PUTTKE, SCHACK 2016; STEVENS; 2017), com intuito de compreender as diferentes dinâmicas de treinamento e aprendizagem em atividades multimodais como cantar e dançar ao mesmo tempo, a partir da inferência de resultados e problematizações já elaborados no campo da Neurocognição da Dança. Segundo tais estudos, um processo performativo envolvendo criação coreográfica em consonância com produção vocal seria tributário de uma dinâmica complexa de memória que caracterizaria o comportamento neural em danças contemporâneas.

Além disso, o estudo propiciou uma análise das relações de sincronização, sintonização e empatia, entre movimento e voz, com base nas investigações de Marc Leman (2008) sobre *imitação corporal de formas sônicas*.

Para Leman (2008), há três níveis de imitação corporal relacionados ao som: o primeiro é a sincronização, designada pelo princípio ideomotor, em que ressonâncias biomecânicas são ativadas por padrões rítmicos no nível sensório-motor; o segundo é a sintonização, expressa em termos de ritmo, melodia e harmonia, num endereçamento de alto nível cognitivo e o terceiro, a empatia, corresponderia à intencionalidade emocional e significação coletiva da música. Com tal classificação, foi possível analisar as articulações entre movimento, percussão vocal e canção, aventando possibilidades de relação entre essas instâncias.

Embora tal pesquisa configure um estudo qualitativo –sem resultados estatísticos que possam consagrar afirmações definitivas–podemos dizer que a compreensão dinâmica entre movimento e som assevera a relação fluxional entre corpo e ambiente, em detrimento de uma visão dualista e estanque do corpo como receptor passivo do som.

Essa, entre outras investigações que temos realizado em torno da palavra inventada “sonorocoreografia”, alimentam um fazer-pensar gerido pelos contornos do corpo em sua dimensão biocultural (FROST, 2016). Mais do que gerar asserções científicas, o intento é abarcar propostas estéticas fincadas na simbiose entre som e movimento, incorporando os debates estéticos, sociais e políticos às dinâmicas cognitivo-culturais que constituem o fazer artístico.

## 2. Dançar agora para um futuro corporizado: coemergência, enação e embodiment no Teatro Danzante de Elias Cohen

A pesquisa desenvolvida por Lúcia Kakazu (2021), no programa de mestrado do PPGAC-ECA-USP, debruçou-se sobre a prática do encenador e coreógrafo chileno Elias Cohen que, além da atuação artística, tem formação em Biologia do Conhecer<sup>6</sup>. Investigador nas áreas de dança, teatro e das ciências cognitivas, Elias Cohen tem realizado obras proeminentes no panorama das artes cênicas do Chile, bem como vem contribuindo para a construção de novas epistemologias do pensamento sobre o corpo na América Latina. É encenador, coreógrafo e diretor artístico da Plataforma KIM Teatro Danzante<sup>7</sup>, que sustenta uma rede de contribuições e trocas artísticas com criadores da Bolívia, Brasil, Argentina, Chile, Coreia do Sul e Alemanha.

O trabalho deste artista tem investigado a dança e o teatro aliados à pesquisa em neurociências e se aproximado, ao longo dos anos, das teorias do biólogo e neurocientista Francisco Varela<sup>8</sup>. Foi buscando um lugar que não separasse a mente concebida pelas ciências e as artes da mente na experiência, que pudemos obter um entendimento mais amplo sobre a concepção de corpo no trabalho desse encenador. Dessa forma, a dissertação resultante da pesquisa foi um convite para refletir sobre o campo de atuação deste artista na encruzilhada entre arte, ciência e experiência.

O estudo visou investigar as características e procedimentos que particularizam o fazer artístico do encenador, partindo de cinco frentes distintas: sua reflexão acerca do conceito de movimento; a auto-organização presente em sua trajetória; os aspectos coevolutivos corporizados em seu treinamento; a análise de três obras de sua autoria e, ainda, as perspectivas éticas e políticas situadas sobre o seu fazer.

A primeira das cinco frentes da pesquisa investigou o conceito de “Movimento Primordial Organizado” cunhado por Cohen, em diálogo com a teoria enativa de Varela. A ideia de enação elaborada por Varela funda-se em um neologismo para o termo “to enact”,

---

<sup>6</sup>Teoria desenvolvida pelo biólogo Humberto Maturana, que estuda o fenômeno do “conhecer” e apresenta uma perspectiva integrada na relação entre os domínios biológico, social e cultural.

<sup>7</sup>Para mais informações sobre KIM Teatro Danzante, acessar o site: <http://physicaltheater.net/en/>

<sup>8</sup>Biólogo e neurocientista chileno que desenvolveu a teoria da enação e, junto com Humberto Maturana, criou a teoria da Autopoiesis.

aludindo ao fato de que a cognição é produzida por meio de uma manipulação ativa, vinculada ao comportamento sensório-motor (BAUM; KROEFF, 2018).

Elias Cohen se refere à dança como “Movimento Primordial Organizado”, que seria a forma com que o corpo encarna o movimento existente na natureza, gerando assim interações harmoniosas, coerentes e sensíveis para o desenvolvimento da criação e da diversidade. Compreendendo ação como princípio fundamental da cognição e movimento como centro do fazer ético e estético, a pesquisa verificou que Cohen divide seu “Movimento Primordial Organizado” em quatro perspectivas: 1) Movimento é expressão artística: uma forma expressiva e criativa de estar na vida experienciando nossa cognição corporizada; 2) Movimento é medicina/cura: o movimento é cura, na medida em que colabora na incorporação de uma conduta flexível, evolutiva e alinhada com a natureza; 3) Movimento é investigação: se a cognição é corporizada, mover é conhecer; 4) Movimento é política: nossa mobilidade assume escolhas de ordem política.

A segunda frente abordada na dissertação partiu de entrevistas, analisando o percurso do artista como uma trajetória auto-organizada no tempo a partir das suas determinações estruturais<sup>9</sup> (formações, influências iniciais e conceitos primordiais) e acoplamentos<sup>10</sup>, isto é, os aspectos adquiridos (contaminações teóricas, linguagens, vivências, técnicas adquiridas e parcerias) que encadearam mudanças na sua trajetória. Evidenciou-se que o modo de nomear seu trabalho é tributário desse processo auto-organizacional: inicialmente aparecendo como “Teatro-Físico”, depois como “Teatro Danzante” e, atualmente, apontando para uma pesquisa denominada “Teatro Enativo”.

Também foram observadas as práticas, a partir das quais esse fazer se organiza enquanto caminho que retroalimenta essas teorias incorporadas. Noções como *embodiment*, *mente sem-self*, *determinismo* e *acoplamento estrutural*, trazidas por Humberto Maturana, Francisco Varela e Christine Greiner, foram abordadas para revelar leituras sobre esses procedimentos e o diálogo entre arte e biologia, desde um ponto de vista integrado. No treinamento desenvolvido por este artista, percebeu-se uma intencionalidade da

---

<sup>9</sup> O conceito de determinismo estrutural, criado por Maturana e Varela (2010), parte do pressuposto de que os seres vivos são determinados por sua estrutura, isto é, percebem e agem no mundo determinados por sua estrutura. Na dissertação, tomamos esse termo da biologia para observar aspectos da formação e influências iniciais do artista.

<sup>10</sup> Acoplamento Estrutural, na biologia, refere-se à interação que ocasiona mudanças produzidas pelo meio na estrutura de um sistema vivo, mas que também modifica este meio, na circularidade própria de um sistema autopoietico, ou seja, um sistema que gera e gerencia a si próprio.

exposição dos praticantes a diferentes perturbações ou a espaços situados na natureza, exigindo deles uma conduta flexível em relação ao que se apresenta, colocando a todos em movimento físico, interno e ontogenético<sup>11</sup>.

A pesquisa analisou as criações artísticas *Lilá ou o Jogo de Deus*, *Simple Ficción* e *Oceánika*, de Cohen, a partir da possibilidade de uma leitura que denominamos *Dramaturgia de Imagens Coemergentes*. A proximidade com a teoria enativa, adotada por Cohen, revelou que para discutir os sentidos gerados pela materialidade física do corpo na cena foi necessário reconfigurar o entendimento sobre representação, assumindo representação numa perspectiva coemergente, de forma que esta passasse a ser definida pela interação entre a estrutura do organismo e o ambiente, através da ação.

Partindo da ideia de que a realidade é uma construção oriunda da codependência entre o sujeito e o meio, foram levantados parâmetros que evidenciam uma perspectiva coevolutiva na prática deste encenador, em que sujeito e mundo estão coimplicados. Dentre eles, foram destacados: o enfoque no processo em detrimento do produto, a adaptabilidade, a investigação por meio do retiro e a escuta ao que cada ator/atriz traz para a criação.

A pesquisa também analisou a perspectiva kinopolítica<sup>12</sup> de Cohen em aproximação ao campo da ética, sob a perspectiva de Varela. Verificou-se que as práticas vivenciadas junto ao KIM Teatro Danzante acerca da mobilidade incorporam princípios éticos descritos por Varela, tais como: conduta espontânea e vacuidade; a não separação “mente-corpo-ambiente”; desestabilização da certeza de um “Eu” unificado e separado do meio; ação não dual e desestabilização de certezas. Essas práticas contribuem para alargar as inclinações para uma atitude ética espontânea, ou seja, de resposta imediata ao ambiente (VARELA, 1991), contribuindo para a construção de um “*know how*” ético junto aos artistas e estudantes que vêm participando nos últimos anos das práticas organizadas pelo KIM Teatro Danzante.

---

<sup>11</sup> “A ontogenia é a história de mudanças estruturais de uma unidade, sem que esta perca a sua organização. Essa contínua modificação estrutural ocorre na unidade a cada momento, ou como uma alteração desencadeada por interações provenientes do meio onde ela se encontra ou como resultado de sua dinâmica interna (MATURANA; VARELA, 2010, p. 86).

<sup>12</sup> Essa abordagem é uma aproximação da teoria *Kinopolítica* de Thomas Nail, docente da Universidade de Denver, que aborda a Kinopolítica nos livros *The Figure of the Migrant* (2015) and *Theory of the Border* (2016).

**Figura 3** - Elenco de *Lilá ou o Jogo de Deus*.



Fonte: Arquivo Quase9 (2008)

**Figura 4** - Atriz Tamara Ferreira (centro) em meio a chuva de jornal provocada pelos atores Jose Chahin e Damián Ketterer (laterais).



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen, cedido (2014)

**Figura 5** - Atriz Catalina Tello em cena do espetáculo *Oceánika*.



Fonte: Arquivo Elias Cohen, concedido

### 3. Conclusões em construção

Ao escrever o prefácio de *A árvore do conhecimento*, de Varela e Maturana (2010), Humberto Mariotti fala das consequências éticas da validação de teorias que separam o ser humano do ambiente, valorizando pensamentos extrativistas e predatórios do mundo e da natureza. Na contramão, afirma que criar estratégias para reconfigurar a relação corpo-ambiente, poderia contribuir para a queda do “véu” ilusório de nossa independência diante de um mundo que já está dado.

Num momento em que tendências políticas conservadoras, neoliberais e extrativistas avançam e invalidam experiências estéticas capazes de reinventar as subjetividades, as artes do corpo podem ressignificar seus fazeres por meio de perspectivas não dicotômicas, dinâmicas e integradas. Para tanto, compreender as interações entre corpo e ambiente é também ancorar a construção de saberes em uma visão ecológica de pesquisa. Ecologia esta que se faz da relação não hierárquica entre as dimensões biológica e cultural do humano, promulgando-o à parte integrada do todo que o circunda.

Vislumbrar o humano em suas dimensões bioculturais no campo das artes da cena, é, antes de tudo, entender que estéticas, discursos e narrativas históricas não existem apartadas do corpo e suas relações basais de troca com o ambiente. Portanto, falar em

percepção, ação e movimento, como princípios relacionais no jogo entre corpo e cena é sublinhar também uma dimensão sistêmica, coevolutiva e simbiótica com a natureza.

É nessa chave que apresentamos a presente discussão, almejando a uma dinâmica colaborativa entre arte e ciência. Uma ecologia de saberes, como diria o sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2006) acerca de uma construção múltipla e diversa entre áreas distintas de conhecimento. Um espaço em construção, em que arte e ciência configuram-se como possíveis práticas complementares de pesquisa.

## Referências bibliográficas

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**, v. 8, n. 2, p.207-236, 2018.

BLÄSING, Bettina; PUTTKE, Martin; SCHACK, Thomas. **The neurocognition of dance: mind, movement and motor skills**. New York, NY: Psychology Press, 2016.

CAMARGO, Roberto Gill. Processos cênicos coevolutivos. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, v. 2, p. 77-81, 2010.

CARUSO, Giusy. **Mirroring the Intentionality and Gesture of a Piano Performance: an Interpretation of 72 Etudes Karnatiques**. Gante, 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de Gante, Bélgica.

COHEN, ELIAS. **KIM Teatro Danzante**. Google. Disponível em: <http://kimteatrodanzante.org/escuela-retiros>. Acesso em: 22 jun. 2018.

FROST, Samantha. **Biocultural Creatures: Toward a New Theory of the Human**. North Carolina: Duke University Press, 2016.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. *In*: GREINER, C. **O corpo: pista para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 105.

KAKAZU, Lúcia. **Dançar agora para um futuro corporizado: coemergência, enação e embodiment no Teatro Danzante de Elias Cohen**. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro)—Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LEMAN, Marc. **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge, The MIT Press, 2008.

LESAFFRE, Micheline; LEMAN, Marc. Integrative Research in Art and Science: a Framework for Proactive Humanities. **Critical Arts**, 2020. DOI: 10.1080/02560046.2020.1788616.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2010.

NAIL, Thomas. **Theory of the border**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2016.

NAIL, Thomas. **The Figure of the Migrant**. Stanford: Stanford University Press, 2015.

NHUR, Andréia. Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 4, p. 01-26, set. 2020. ISSN 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/100069> . Acesso em: 11 ago. 2021.

NHUR, Andréia. Memórias de mãe e filha. **Revista Aspás**, n. 9, v.1, p. 185-197, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v9i1p185-197>.

NHUR, A.; CAMARGO, R.G. (Org.). **Fluxus: caderno de escritos**. Sorocaba: PAMDA, 2015.

NOË, Alva. **Action in perception**. MIT Press, 2004.

PALMA, Gustavo Garcia da. **Estados de presenças poéticas mapeadas pela técnica de Eletroencefalografia (EEG) e pela frequência cardíaca (BPM) e uma proposta de criação performativa por meio do sensoriamento neurofisiológico ao vivo**. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/T.27.2017.tde-29082017-134603. Acesso em: 11 ago. 2021.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. Porto: Afrontamento. São Paulo: Cortez Ed., 2006.

STEVENS, Catherine J. Memory and dance: “bodies of knowledge” in contemporary dance. *In*: HANSEN, P.; BLASING, B. (Eds.), **Performing the Remembered Present: the Cognition of Memory in Dance, Theatre and Music**. London: Methuen, 2017, pp. 39-68.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VARELA, Francisco. **Ética y acción: conferencias italianas dictadas en la Universidad de Bolonia 16-18 diciembre, 1991**.



**Andréia Nhur:** Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo. Multiartista, professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com estágio doutoral no Departamento de Dança da Universidade de Paris 8. Já se apresentou em festivais internacionais em Portugal, Bélgica, Argentina, Bolívia e Brasil, em produções que transitam entre dança, teatro e música. Junto aos coletivos Katharsis e Pró-Posição, foi premiada com o APCA 2013 (pesquisa em dança) e Prêmio Denilto Gomes 2017 (melhor intérprete de dança), além de ser indicada aos prêmios APCA de melhor atriz em 2015 e APCA de melhor espetáculo de dança em 2017. Após investigar temas ligados à memória da dança do Brasil que resultaram em publicações em periódicos e livros sobre história e historiografia da dança, tem se dedicado, nos últimos anos, a pesquisas artísticas e acadêmicas sobre a relação simbiótica entre movimento, som e voz. Em 2020, foi professora visitante (com bolsa CAPES-PRINT) do Departamento de Musicologia da Ghent University (Bélgica). E-mail: andreianhur@usp.br

**Lúcia Kakazu** é atriz, bailarina e diretora formada pela ELT e UNICAMP. Fez o Mestrado na ECA-USP pesquisando as práticas de movimento e a teoria enativa no trabalho do diretor e coreógrafo Elias Cohen. É brasileira com ascendência uchinanchu (okinawana) e seu trabalho é centrado nas imagens e conexões corporais aliadas aos estudos acerca da ancestralidade e a processos memoriais do corpo. Criou o espetáculo Oba Nu Mun (2019) e atualmente se dedica a Mabui, nova criação em dança. E-mail: luckkz@gmail.com





**VAPOR. QUANDO QUEDAS  
SE TRANSFORMAM EM DANÇA?**  
*Helena Bastos*

## Vapor

Um projeto do Grupo Musicanoar<sup>1</sup> selecionado pelo Rumos Dança 2006/2007<sup>2</sup>. Sua estreia foi em 2007 na sala Crisantempo, na Vila Madalena, em São Paulo. Raul Rachou e Helena Bastos receberam o prêmio APCA/2007<sup>3</sup> de melhores intérpretes/criadores por essa dança.

O intuito da pesquisa da linguagem de *Vapor* é apontar que hoje, mais que nunca, uma escolha é sempre uma questão política, mesmo aquela gerada pela cooperação entre dois corpos na construção de um pensamento em dança.

Pertencemos a uma temporalidade em que a mobilidade e as redes sociais se conectam de modo incisivo no cotidiano. Nesse contexto, a questão do corpo se formula pungentemente, nos exigindo mais disponibilidades nele. A fim de abriremos espaços para a narrativa do outro, precisamos criar silêncios no diálogo daquilo que ele nos produz/provoca. É nesse ambiente que propomos uma escuta, isto é, exercemos um sentimento estético de um pensamento em fluxo que nos produza uma viagem, uma travessia. Dessa perspectiva, revisito o pensamento que move *Vapor*.

A pesquisa parte da conexão gerada do apoio das mãos de um dos dançarinos, Rachou, que sustenta a cabeça do outro, eu, Helena. Do contato a dois, todo um ambiente se processa. Uma dramaturgia vai se constituindo.

---

<sup>1</sup> O Grupo Musicanoar, fundado em 1992, busca o crescimento e a consolidação de um trabalho artístico que incorpora uma pesquisa na linguagem contemporânea com ênfases em dança e performance. Desde sua formação, foram gerados vários espetáculos a partir da convivência com alguns pensamentos teóricos apresentados pelo PPG em Educação: Currículo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CED – PUC-SP) e pelo Laboratório de Dramaturgia do Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (LADCOR do PPGAC – ECA-USP). Em quase trinta anos de criação de danças e performances no Musicanoar, o entendimento sobre o papel do artista no pensamento contemporâneo ampliou-se. Nesse percurso, Helena Bastos e Raul Rachou verticalizam uma parceria na produção de pesquisa de linguagem contemporânea.

<sup>2</sup> Criado em 1997, o Rumos Dança é uma iniciativa do Itaú Cultural e visa estimular e difundir a produção artística e intelectual em todo o Brasil. Em geral, o programa contempla não só a dança, mas diversas áreas que desenvolvem ações específicas, cujos editais públicos alternam-se a cada ano, contemplando diferentes produções ou reflexões sobre a cultura. Disponível em: [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rumos\\_Dan%C3%A7a\\_\(Ita%C3%BA\\_Cultural\)](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rumos_Dan%C3%A7a_(Ita%C3%BA_Cultural)). Acesso em: em 28 ago. 2021.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/05/399018-apca-premia-melhores-de-2007-em-cerimonia-arrastada.shtml?mobile> Acesso em: 29 ago. 2021.

Por meio de manipulações, todo um pensamento vai se processando em quedas. Cair é uma forma de inventar dança. Caindo. Levantando-se. Dançando. Assim aprendemos que o viver é um grande mergulho, acompanhado de quedas e suspensões.

## Ensaio de uma escrita performativa

Proponho uma escrita performativa por compreender que ela traduz em parte um jeito singular de como disponibilizar uma determinada natureza de pesquisa. Escrevo do lugar de uma artista do corpo que também é docente. Meu argumento é o da compreensão de uma estratégia cartográfica capaz de expor, em seus fluxos, trânsitos de uma investigação de cunho “artístico-docente-acadêmico”. Ressalto o programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da ECA/USP<sup>4</sup> que, neste momento, celebra 40 anos de existência como ambiente de observações e invenções.

Toco uma ideia cartográfica que busca pensar/mover o processo no qual o pesquisador, o agente, se coloca enquanto pesquisa juntamente com seu objeto. A partir desse parâmetro, não se tem uma única forma, assim como não se apresenta de modo fixo ou fechado. Nesse recorte, cada estudo se encontra implicado com a maneira como uma artista produz conhecimento em arte. Inventamos nossas próprias regras, à medida que associamos um jeito próprio demandado do projeto, passando a fazer parte de determinados campos. Pesquisadora/pesquisa/objeto compondo um todo enquanto sistema, que não é fechado e sim dinâmico. Dito isso, me apoio em um fazer cartográfico, mobilizado pela ideia da psicanalista e ensaísta Suely Rolnik quando expõe “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*” (ROLNIK, 2016, p.65).

A cartografia vem sendo praticada em programas de pós-graduação de diferentes universidades brasileiras. Expõe um jeito de lidar com pesquisa o qual nos

---

<sup>4</sup> A Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP teve sua origem em 1981, constituindo-se no mais antigo e pioneiro programa da área no país. Inicialmente, integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes, em 2006, passa a atuar de forma independente. Disponível em: <https://www3.eca.usp.br/ppgac/apresentacao>. Acesso em 29 ago. 2021.

evidencia o acompanhamento de um determinado processo, cujos materiais (de qualquer procedência) vão expondo maneiras de lidar com a realidade, implicando todos e tudo que dizem respeito ao processo e vice-versa. Rolnik enuncia que o cartógrafo “não tem menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo” (ROLNIK, 2016, p.63).

Dessa perspectiva, Rolnik justifica que o cartógrafo se serve de fontes das mais variadas, não só escritas, não só teóricas. Nesse discurso, explicita-se que a prática do cartógrafo é política. Conecta-se a uma ética, que não é moral, mas que ampara a vida em seus movimentos de expansão:

São as várias máscaras do cartógrafo. “Cartógrafo”, quando queremos enfatizar que ele não “revela” sentidos (o mapa da mina), mas os “cria”, já que não está dissociado de seu corpo vibrátil: pelo contrário, é através desse corpo, associado ao uso molar de seus olhos, que procura captar estado das coisas, seu clima, e para eles criar sentido, “Psicólogo social” quando queremos lembrar a indissociabilidade entre o psíquico e o social em sua concepção. “Micropolítico”, quando queremos chamar a atenção para o caráter imediatamente político de sua prática, entendida como análise da produção de subjetividade. (ROLNIK, 2016, p.71)

Rolnik propõe e vai nos descrevendo as várias máscaras do cartógrafo. Interessa-me nesse discurso falar do corpo vibrátil, o qual associo a uma outra ideia: *Bordados de Corpus* (BASTOS, 2017).

O conceito de *Bordados de Corpus* expõe sua base sensório-motora e também sua profunda coimplicação com fatores coletivos, sociais e políticos que se anunciam. Um aspecto é o da associação do pensamento no bordado para dissecar a relação de uma certa subjetividade contida nesse gesto. Cada vez que a agulha penetra no pano, é exigido do corpo um aprendizado, um foco. Cada repetição do bordado, do traço no tecido, nos devolve em percepções, um sentido cognitivo. A hipótese é que exista implicação cooperada na busca de soluções para os problemas com os quais nos deparamos e, portanto, se afirma a vinculação entre o fazer e o pensar. Do bordado deslocado para a dança, como um jeito de bordar com o corpo, a partir do movimento que vai se enunciando. A partir dessa compreensão, o corpo é exposto como um processo em um *continuum* no qual soluções são deparadas pelas conexões que uma determinada vivência produz. Por exemplo, bordar, caminhar, andar, dançar, beijar e

cantar, entre outras ações. As conexões dão-se por mapas corporais acionados na relação de uma ação a qual elejo e vivencio. Nessas ações, vamos tecendo possibilidades que nos levam a descobrir novas formas de organizar o corpo no espaço.

Não podemos nos esquecer também de uma variável que escapa aos limites da neurobiologia: os contextos social e cultural, e o ambiente. Comungo com Rolnik a ideia de corpo vibrátil se compreendemos que são vários os níveis de descrição, os quais vão tecendo possibilidades, desde uma base sensório-motora aos aspectos coletivos, sociais e políticos que envolvem uma experiência. “Queremos lembrar a indissociabilidade entre o psíquico e social”. (RONLIK, 2016, p.71).

Movida pela narrativa cartográfica, apresento embaraços comprometidos com minha trajetória artística e docente, os quais decorrem de vulnerabilidades expostas às distintas forças do mundo produzidas pelo contexto sócio-político-cultural vivenciadas. Apesar de escrito em primeira pessoa, este discurso não é produzido por uma só pessoa. Entendo que a fala de uma delas expõe situações que evocam similaridades e não estão isoladas. Outro aspecto que destaco em Rolnik é o micropolítico.

Reflito na implementação de outras possibilidades de existências, isto é, capto nesse horizonte estratégias de aprisionamento racial, de gênero e, de maneira mais geral, de processos identitários que vêm se tornando tão violentos quanto a subjugação colonial. Penso que os métodos de conhecimento se dão por contaminações. Nesse caso, contaminar o cartógrafo e o micropolítico a partir de uma escuta e o artista com “a sensibilidade do cartógrafo micropolítico à relação entre o desejo e o social” (ROLNIK, 2016, p.71).

Nos tempos constantes de conectividades em que nos encontramos, o uso de cada uma delas tem a ver com o modo como vivemos, com o que lembramos e esquecemos, assim como o que produzimos: com a maneira como encontramos o que produzimos.

Das temporalidades atuais somos levados a assumir muitos espaços ao mesmo tempo. São inúmeros corpos a um só momento. Cognitivamente, como seremos futuramente? Esta interrogação se expande para além dos muros universitários.

A pulverização dos saberes é algo que me preocupa. Parece que atualmente todas as pessoas são especialistas em tudo. Apesar de o corpo ter tanto destaque na sociedade contemporânea, adiante saberemos o preço sobre essa condição tão múltipla. Lá na frente, perceberemos “cientificamente” o que as multiplicidades promoveram e promovem em termos de cognição.

Somado a esse cenário, vivemos uma crise planetária, a Crise Mundial Sanitária pela covid-19. Quem sabe, muitos de nós testemunharão sobre este marco do século XXI em tempos futuros. O prosaico, se é que podemos chamar assim, o mito da caverna de Platão não é mais metáfora. Vivemos em nossas casas isoladamente, e aqui, enquanto classe média, somos privilegiados e, certamente, mais intolerantes. Da minha casa, caverna, venho ruminando uma questão: como qualificar a vontade do corpo? “São em ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos” (BASTOS, 2017).

À medida que prosseguimos, compreendo, em parte, o modo como vamos resolvendo no corpo um determinado problema.

Nesse contexto, despontam perguntas do entrelaçamento de uma vontade em permanecer e que vai dando pistas e nos informando. Algumas interrogações nos devolvem em percepções no corpo quando captamos uma novidade. A partir dessas premissas, uma afirmação possível é que o movimento denota uma certa aptidão do corpo para lidar com tudo aquilo que não é da ordem do mesmo, do igual, do absoluto. Vamos captando como determinadas indagações promovem deslocamentos nos enlaces entre corpo e ambiente.

A pesquisadora Helena Katz nos provoca dizendo que mesmo quando um determinado movimento, como, por exemplo, “quando a locomoção se *naturaliza*, não apenas passa a fazer parte do corpo físico como também o singulariza” (KATZ, 2005, p.127), constituindo corpo, como se fosse uma habilidade corporal inata. No processo de aprender a andar, locomover-se, não lembramos que houve uma construção. Torna-se fundamental recordarmos que o movimento é o testemunho de que tudo muda o tempo todo no e pelo corpo.

Como o corpo se move para que possamos experimentar aquilo que o corpo pode mover? Desloco-me neste ensaio e evoco:

## Corpo sem vontade

Não se trata de um entendimento de corpo patológico, antes e para além disso, trata-se de propor um pensamento de corpo cuja vontade não coaduna com os imperativos de uma espécie de violência da positividade, resultado das exigências da superprodução, do superdesempenho e da supercomunicação que marcam a vida nas sociedades ocidentais contemporâneas. Diante disso, a noção de *Corpo sem vontade* aponta para a aptidão de determinadas práticas artísticas para qualificar uma certa vontade de viver de outros jeitos, de outros modos. Para tanto, torna-se crucial nos perguntarmos: como este ou aquele *mover* faz falar o sujeito que ele mesmo produz? (BASTOS; MARQUES, 2020, p.53)

A concepção de *Corpo sem vontade* convoca justamente a necessidade de pensarmos em nossos *moveres*. Pontuamos que esta é uma palavra redimensionada, comprometida com a ideia de ação em um mover com propósitos: moveres escorrendo entre propósitos enquanto lampejos sutis de existências. Retomamos às quedas de *Vapor*. Conceitos de dança são criados no modo como os corpos se movimentam.

Um entendimento de dança é gerado à medida que os artistas vão elegendo na cena caminhos das possibilidades despontadas naquele contexto: dança, dois corpos, encadeamento, sustentação de uma ideia que só existe dançando e de negociações com a luz, silêncios, encontros, problemas, entendendo que sempre são soluções provisórias.

Outro pensamento que acionamos no corpo é de uma escuta. Seja com o outro, com o próprio corpo ou com o espaço que nos cerca. A questão da escuta se complica em uma sociedade performática, na qual se priorizam determinados resultados ou que estes se resumem a determinadas metas, desistindo de entender que, no percurso, outras relações estão implícitas.

*Vapor* leva os intérpretes a recombinares o pensamento coreográfico que pressupõem a disponibilidade de um artista de dança que vai buscando possibilidades de existências no corpo sem se afastar ou abdicar da ideia lançada anteriormente. Nesse caso, em específico, o pensamento se formaliza em cena a partir de estratégias que resolvem no corpo a concepção de “controle”, isso é, um jeito de ir elegendo possibilidades em um trânsito contínuo de fluxos entre corpo e ambiente no empenho de permanecer. Conecta-se com a teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005).

Ao narrar a experiência desta coreografia, como compreender que, dançando, formalizamos conceitos? Como uma ideia de violência vira corpo? Como dançando discutimos uma dor?

## Quando uma dor vira dança

No início da pesquisa de *Vapor*, eu atravessava uma grande crise pessoal relacionada a separação. Meu corpo deprimiu violentamente. Como mapeamos uma violência no corpo?

No meu caso específico, emagreci muitíssimo. Naquele contexto de luto, comecei a me interrogar sobre o conceito de controle. Na minha situação, era uma condição, no mínimo, de sobrevivência. Assim, quando eu e Raul começamos a desenvolver o estudo de *Vapor*, em um primeiro instante eu me autoneameava uma morta. Minha morta era um “corpo-objeto” naquela proposta.

À medida que íamos testando as manipulações comentadas no início deste texto, as resultantes eram muitas quedas, inúmeras variações de quedas. Reverberações do modo como Raul me manipulava e me jogava. Foram diversos experimentos, os quais, além da questão de discutir “controle”, fomos percebendo outra discussão: o risco.

Havia uma alta taxa de riscos, tanto no modo como eu resolvia no corpo um problema naquele contexto, como Raul. Ele sabia de sua responsabilidade nas manipulações comigo, as quais exigiam cuidado e precisão. Eu queria entender aquilo tudo que nos movia, da conexão das mãos do meu parceiro de cena com meu pescoço. Com o tempo, fui me questionando. Que morta era aquela?

Fosse o que fosse, eu permanecia, eu resistia e eu permitia. Insistia. O jogo eram ações das manipulações que, a partir de determinadas conexões, meu cúmplice cênico me lançava no espaço. Meu corpo tinha que resolver como lidar com aquele problema. Além disso, tinha que solucionar rapidamente, pois as ações eram urgentes. Desse modo, surge um terceiro foco: urgências.

Mas não era somente isso, dependendo da intensidade, não havia força para eu chegar ao chão. Às vezes, a resultante era somente um deslocamento no espaço de

forma breve, que eu me surpreendia comigo mesma. E daqui advém o quarto ponto da minha percepção: eu também escolhia.

O pensamento foi se tornando mais complexo. Fui compreendendo que o diálogo não era restrito a perguntas e respostas. Estas aconteciam, mas a todo instante as conexões no corpo se deslocavam. Os problemas e os modos de resolvê-los, como se anunciavam, também se transformavam. A própria ideia de controle se modificava na relação da maneira eu resolvia na cena e como Raul captava outras possibilidades de restrição em mim. Constantemente, o pensamento era atualizado nos nossos corpos e exigindo novas soluções. Às vezes, era possível repetir, mas o contexto já havia se deslocado. Assim, o tempo todo eram mudanças, fluxos que se constituíam provisoriamente das atualizações nesse estado de dois.

O curioso é, ao perguntar para o Raul quem tinha o controle, ele sempre afirmava ser ele.

Nesses questionamentos, houve uma entrevista muito especial em uma das edições do Fórum Internacional de Dança/FID<sup>5</sup>, em Belo Horizonte. Estavam presentes a diretora do espetáculo, Vera Sala; a iluminadora, Maria Druck; Rachou e eu. Durante os depoimentos, cada um afirmava possuir “o controle”. A Vera por ser a diretora, Maria porque operava a luz, e Raul por achar que era o “condutor” na cena.

O precioso é reconhecer naquela proposta que a ideia de domínio não se fixava. A discussão de controle dependia do modo como meu corpo caía. Se o corpo se curvava, a negociação era nessa condição. Se a resultante era um corpo em pé, seria dessa atitude o disparo para uma continuidade. Em outros momentos, tanto eu quanto o Raul, ficávamos com muitas dúvidas nesse jogo, porque era um nível de muita complexidade e risco. O tempo todo, transitávamos no reino da dúvida. Assim surge outro ponto: dúvidas.

*Vapor* nos leva, como performers, a recombinar o pensamento coreográfico constantemente, atentos ao pensamento que ia promovendo e regendo diferentes

---

<sup>5</sup> Fórum Internacional de Dança (FID). Criado em 1996, em Belo Horizonte, por iniciativa da Atômica Artes, procura difundir a formação de novos públicos e criadores no campo da dança contemporânea. Inaugurado sob o nome de Festival Internacional de Dança, a palavra "Festival" foi trocada por "Fórum" em 2001 buscando marcar a mudança de patamar do empreendimento, cuja natureza é cada vez mais formativa. Importante sublinhar o nome da artista, pesquisadora e curadora Adriana Banana como uma das principais responsáveis pelo evento, assim como Carla Lobo, diretora-executiva em várias edições realizadas.

conexões a partir de *moveres*. Tal dança cria estados na cena que, muitas vezes, nos remetem a leituras dos corpos como argilas, estruturas porosas remodeladas a cada instante.

O pensamento se formaliza em uma estratégia pictórica de provocar no observador um mergulho cujas imagens não são concludentes. Nossa vontade era de que, quem presenciasse essa dança, vivesse uma execução, um ritual, ou como alguém que sofre algum tipo de violência vai reconhecendo como ela se produz no corpo.

Como uma violência é mapeada no corpo?

Não à toa, o espaço cênico deste trabalho foi pensado como arena, pois inicialmente, além de morta, eu queria morrer.

Penso que *Vapor* me salvou. Desse contexto, emergiu *corpo sem vontade*.

## Incompletudes em movimentos

Os discursos vão se processando de relações que vão se constituindo. Se dançamos, esses pensamentos surgem em gestos, em palavras, em quedas, mobilizando contextos cujas temporalidades podemos captá-las como espirais; sempre contínuas e nos interpelando. Tudo o que vamos vivendo, nos altera:

E a força do espiralamento permanente entre corpo e ambiente vai produzindo novas necessidades, que nos impulsionam a inventar o que é necessário para atendê-las. A percepção deste espiralamento é fundamental para que se compreenda que isso que a internet faz hoje conosco, pertence a um fluxo que não foi por ela iniciado, pois pertence a história evolutiva de instrumentos que fomos inventando e nos moldando. É também desta estreita relação de co-dependência entre corpo e ambiente que todas as mídias foram e continuam a ser descobertas/inventadas/produzidas/exploradas. (KATZ; GREINER, 2015, p. 249)

Ao sublinhar a espiral, capturo um tema muito caro em minha trajetória como artista-docente-pesquisadora: o diálogo entre arte e ciência<sup>6</sup>, uma ideia a ser explorada como estratégia de expansão no universo, seria a espiral. Ao sublinhar os

---

<sup>6</sup> BASTOS, Helena. *Dança: Fronteiras. Uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência*. Dissertação (Mestrado) pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Orientação de Helena Tania Katz (1999).

espiralamentos busco o efeito dessas espirais no corpo. Essa é uma hipótese genérica. Uma hipótese específica é que a dança também pode ser considerada como estratégia do ser humano refinar a sua capacidade de explorar o “espaço-tempo”. Quanto mais averiguamos modos de existências em arte, melhor percebemos seus processos de comunicação e ampliação de possibilidades no mundo.

No caso específico da dança, como sua especificidade é o movimento, ganha destaque sobre a maneira de testar o corpo. Assim, corpo é compreendido enquanto um ambiente que continuamente troca informações por onde passa, habita, improvisa, aprende, esquece. Nesse contexto, há uma relevância: qualquer estratégia é negociada pelo corpo, virando corpo.

Dança pode ser compreendida como ações que invadem nossa percepção no instante que precisamos criar soluções no ambiente. Essas saídas podem ser um artigo, um poema, uma queda, uma espiral, uma aula, uma conversa, uma dança... Na verdade, estamos falando que, a cada ação negociada, acionamos um estado corporal que, por sua vez, é acionado pelas interrogações as quais propomos.

Dessas premissas, evoco *Corpo sem vontade* (2015-2016) que foi sendo cunhado na minha pesquisa de pós-doutorado, contaminado pela *Teoria Corpomídia*, a qual “conjuga diversos afluentes teóricos para explicar um corpo que nunca se apronta – e esse argumento evolucionista de não completude é o que distingue de tantas outras teorias que abordam nomeações semelhantes” (KATZ; GREINER, 2015, p.10)

*Corpo sem vontade* não atua como um corpo doente ou depressivo. Mas atento às severas ondas produtivistas que nos lançam a respostas imediatistas e quantitativas. Percebemos esse modo de agir tanto nos ambientes artísticos como acadêmicos. Como escapar desse imperativo? Como qualificar uma vontade no modo de existir?

São em ações que vamos definindo quem provisoriamente somos e estamos. Corpo e ambiente são sempre indissociáveis, a partir do modo como vamos elegendo e agindo. Os níveis de descrição desse corpo que está sempre em transformação são interligados entre si, do biológico ao cultural, perpassando por questões filosóficas, cognitivas, sociais, políticas, estéticas e éticas. Sublinho que uma obra artística não é isolada no mundo, assim como qualquer pensamento artístico carrega princípios

acionados pelo corpo e no corpo do modo como capturamos o que nos cerca, tendo consciência ou não.

Enquanto artistas-docentes, é inevitável um certo engajamento social. Acredito que o gesto artístico implica ações pedagógicas que esses fazeres interseccionam. Com o advindo das políticas públicas no ingresso dos estudantes nas universidades, o perfil do aluno vem se transformando, principalmente nas universidades estaduais e federais. Interrogações despontam na pretensão de expandir possibilidades de formação focada em corporeidades a partir de suas espacialidades e temporalidades comprometidas com estudos de representação. Na USP, os perfis de estudantes reivindicam cada vez mais referências fora do eixo eurocêntrico.

Enquanto docente de uma universidade pública, as palavras de Gloria Jean Watkins, uma professora, artista e ativista social estadunidense mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks, é incisiva:

Reconheço que os alunos de grupos marginalizados têm aula dentro de instituições onde suas vozes não têm sido nem ouvidas nem acolhidas, quer eles discutam fatos - aqueles que todos nós podemos conhecer -, quer discutam experiências pessoais. Minha pedagogia foi moldada como uma resposta a essa realidade. Se não quero que esses alunos usem a “autoridade da experiência” como meio de afirmar sua voz, posso contornar essa possibilidade levando à sala de aula estratégias pedagógicas que afirmem a presença deles, seu direito de falar de múltiplas maneiras sobre diversos tópicos. Essa estratégia pedagógica se baseia no pressuposto de que todos nós levamos à sala de aula um conhecimento que vem da experiência e de que esse conhecimento pode, de fato, melhorar nossa experiência de aprendizado. (HOOKS, 2017, p. 113-114)

Evidencio, desde o primeiro dia de aula, que o modo de lidar com o conhecimento coabita com experimentações não hierárquicas entre distintos modos de conhecer. Compreendo o espaço de aula como engajamento artístico-político-social-educativo para não incentivar silenciamentos. Por isso, a escuta com o outro, da outra e outrem, se tornam ações relevantes nesse processo e compartilhamento de estudos e experiências. “O ato de ouvir coletivamente uns aos outros afirma o valor e a unicidade de cada voz”. (Hook, 2017, p.114).

Cada vez que vivenciamos um ambiente de escuta com outra pessoa, colaboramos na criação de um sentido comunitário que transita na diversidade das experiências que nos são narradas e, de algum modo, nos implicam.

Ao propor *Corpo sem vontade*, convido a refletir, pois, no momento de me envolver em algum problema, preciso de um certo tempo para identificar um jeito de negociar e apontar desdobramentos. Em situação de classe, como não estou só, somos nós, o grupo presente que propõe como prosseguirmos.

Hoje em dia, como parece não termos tempo, a tendência é responder rápido. Apressadamente, no geral, as soluções ficam numa superficialidade, porque não há tempo de maturar sobre um assunto específico. Mencionar a questão qualitativa é sublinhar experimentos em relação a um determinado problema, em que eu possa ter tempo de experimentar uma série de perspectivas. Talvez, nesse tempo mais expandido para testar várias possibilidades seja uma pista quando perseguimos “ação com qualidade”.

No momento de uma crise mundial sanitária, o que é o presente? O que é o aqui? O que é o agora? Sabemos que, além do luto de tantas vidas ceifadas, os advérbios de tempo precisam ser repensados. A festa de aniversário de um neto, a comemoração de uma formatura, a apresentação presencial de um processo de final de curso, um corpo sem dança por quase dois anos, esses são alguns exemplos de situações que não terão possibilidades de reposição. A covid-19 nos impõe outro jeito de pensar o viver, mas de alguma forma, o mundo nos sinalizava essas mudanças. As telas já estavam nas nossas vidas, nós é que só percebemos com mais ênfase agora, com o vírus. Teremos que pensar como negociar com esse tempo tão acelerado. Que temporalidades são essas que nos atravessam e contaminam? Que dança se produz com tanto luto a nossa volta? Como tratar essas mortes no corpo? Como tratar essas mortes no corpo que dança?

Precisamos refletir sobre os processos de cognição humana de distintas maneiras, pois estamos cada vez mais a serviço de nossas agendas, as quais nos devolvem possibilidades de brechas para pensarmos como aderir nelas mais tarefas. Estamos nos tornando escravizados dóceis. O imperativo quantitativo vai nos atropelando, deixando em nós vestígios de muitas intolerâncias para aquilo que nos é diferente. Com o avanço tecnológico, o mundo cognitivamente é outro. As

corporações se esforçam para desinformar. O capitalismo enfrenta um desafio no tempo, ele precisa perdurar. No modelo capitalista a eficiência é produzida por quantificação em um determinado prazo. Aqui, a eficiência implica no encurtamento do tempo. E o homem contemporâneo está seduzido, pelas medidas de curto prazo. Atualmente, dez anos se tornam impossíveis de prever. Não temos a menor ideia de onde a estrada vai dar. Nada se sustenta por si, a contradição é a disputa entre eficiência e sustentabilidade. Como reverter esse processo? Precisamos mudar o funcionamento da economia global e redirecioná-lo para ênfases de uma economia local.

Colaboração é a temática contemporânea. A luta pela sobrevivência vai forçando o sistema a estar sempre se reinventando. Mas a conduta é extrativista, sob o falso dogma “fora do capitalismo não há solução”. Se tomarmos certas decisões, algumas consequências serão favorecidas. Hoje, não há ciência sem ética nem política e vice-versa.

O que fazer para dialogar com esse mundo aceleradíssimo? Uma possibilidade é estudar. E hoje, mais que nunca, um ensino gratuito e de qualidade é importante. É ampliar estratégias de vidas sobre princípios básicos qualitativos como moradia, saúde, educação e trabalho. Nesses processos, a arte media os processos de subjetivação, conectando realidades a partir de suas linguagens que aqui citamos: danças cantadas, histórias dançadas, falas percussivas ou *moveres* ainda sem nomes. Quando percebemos que somos uma vasta camada ligada ao cosmo, entendemos em parte o infinito. Somos processos. Precisamos fazer viver o presente. Este é o grande desafio da contemporaneidade: o aqui, ali e lá acontecem juntos, ao mesmo tempo. Que tempo é esse?

Toda esta minha escrita tem um jeito coreográfico. Implicada em espirais, proponho vislumbres de vários momentos que vêm me ensinando a experienciar e inventar. Nessa escrita, escorrem jeitos de uma artista do corpo. Dessas palavras, enuncio dança.

## REFERÊNCIAS

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

BASTOS, Helena; MARQUES, Diego. **Corpo sem vontade: bordar e errar contra o sequestro dos corpos na sociedade da performance. Arte e estética na educação: corpo sensível e político**. CRUZ SOUZA, Marco Aurélio da; CARVALHO, Carla (Orgs.). Curitiba: CRV, 2020. p.155-177.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KATZ, Helena; GREINER, Christine (Orgs.). **Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ªed. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2016.



**Helena Bastos:** Maria Helena Franco de Araujo Bastos é codiretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Artista do Corpo com ênfase em dança e performance. Livre Docente em Dança Contemporânea (2021). Professora na graduação e credenciada no PPGAC da ECA/USP. Coordenadora do Laboratório de Dramaturgia do Corpo - LADCOR da ECA/USP. Diretora do TUSP (2021), vice-diretora do TUSP (2018-2020), coordenadora de curso de graduação (2017-2019) e chefe de departamento (2011-2014). E-mail: helenabastos@usp.br.





***SOBRE TRANSMITIR,  
REELABORAR, RECRIAR  
A QUATRO MÃOS –  
DIÁLOGOS COM A PEÇA  
CAMINHOS (1998-2021)***

*Luiza Banov e Sayonara Pereira*

*Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: El alfarero viejo, ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América. El artista que se va, entrega su obra maestra al artista que se inicia. Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla.*

(Eduardo Galeano)

A transmissibilidade é um tema inerente a qualquer vida presente na terra. Inevitavelmente, herdamos ao longo da vida mais do que bens materiais... são gestos, olhares, escuta, pensamentos, lembranças; assim a vida parece ser tecida por entregas que ocorrem por meio de encontros e também desencontros; com a dança não poderia ser diferente, já que a dança é uma expressão da vida e em sua efemeridade atravessa nosso tempo-espaço pela possibilidade de ser visitada e revisitada nos corpos que dançam. Sobre essa linda citação de Galeano<sup>1</sup>, 1996.

[...] remetemo-nos à imensidão das espécies do mundo, cada uma à sua maneira com a conexão da transferência, da passagem, de perpetuar o legado, de transmitir, transmutar, transformar. O mundo se (re)cria nas passagens, em versões atualizadas do mesmo e como que no movimento ligeiro do vapor da água no céu, formas diferentes se alinham propondo novos tempos e desenhos; assim nos ensinam as nuvens em seu eterno e constante movimento. As atualizações da vida, entretanto, não são passíveis de serem salvas ou arquivadas a sua escolha. O que é arquivado não necessariamente é escolhido de forma consciente; é um “autossalvar” automático, impossível de se retornar a versão anterior. (BANOV, 2020, p.201)

Assim, a presente tessitura, a quatro mãos, que propomos realizar, parte de uma travessia entre duas artistas de diferentes gerações. Essa travessia começa efetivamente, no ano de 2004, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); porém, sem ingenuidade, podemos dizer que esse encontro já estava preparado.

Foram nos 19 anos de Luiza Banov que tudo aconteceu; nos 19 anos do retorno de Sayonara Pereira para sua terra natal, o Brasil. O ano de 1985 parece ter sido

---

<sup>1</sup> GALEANO, Eduardo. *Ventana sobre la memoria* / 1 (Las palabras Andantes) Álbum. Tejidos: Ediciones Tacuabe, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMUaH-0-9fk>. Acesso em: 31 jan. 2020.

importante para as duas artistas: ano de nascimento de uma delas, ano de partida da outra para terras longínquas. E foi por meio da dança que elas se conheceram 19 anos depois.

Há algumas questões para se pensar sobre o retorno à pátria após 19 anos morando em um país nórdico, de cultura, clima e costumes bastante diversos dos brasileiros. O que de lá poderia chegar por meio desse retorno? O que da vida, da experiência e da dança em deslocamento contínuo poderia ecoar a partir dos novos encontros que viriam a acontecer?

**CAMINHOS (1998)** é uma obra de dança que nos propõe algumas dessas reflexões; uma ação prática que impulsionou à reflexão e a novas etapas nos processos criativos e investigativos da dança. Criada e dançada originalmente por Sayonara Pereira em 1998 na cidade de Essen, na Alemanha, local onde a autora viveu por 19 anos (1985-2004). A peça mostra diferentes estações de uma mulher vivendo a sua 3ª década, e passando por algumas de suas memórias, que já estavam inscritas no seu corpo, sempre guiada por imagens, vozes e ritmos oriundos de diferentes culturas.

Em 2017, a obra é revisitada e remontada. Na nova versão, a narradora de **CAMINHOS (1998-2017)** é a bailarina e coreógrafa Luiza Banov, com quem Pereira tem trabalhado desde 2004 em diferentes projetos. Nesse período, Banov desenvolvia seu doutoramento sob a orientação de Pereira no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ECA-USP).

Na versão 2017, a ideia de transmissibilidade (PEREIRA, 2018) é pensada como um tipo de “história oral” trazida do passado e repassada para uma bailarina da contemporaneidade. Transmissibilidade como uma maneira de atualizar o passado ao encontro de novos caminhos. Assim a bailarina-coreógrafa Sayonara Pereira (1960) inicia a dança e dá, em cena, espaço para Luiza Banov (1985) seguir a escrita cênica de **CAMINHOS (1998-2017)**.

A transmissão de uma coreografia valoriza, também, o lado histórico, possibilitando que uma obra criada alguns anos atrás seja revisitada, reestudada e trazida à cena. O fato de a obra ser dançada por outro corpo é uma maneira de rejuvenescimento, de atualização, de encontrar outros acentos e ter a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo da jovem intérprete, que apreende a obra, quanto o público, que terá a chance de assistir ao vivo uma obra criada há anos.

[...] muito se fala na dança sobre esta relação de “herança”, de transmissão, da passagem de determinadas linguagens e legados. Concebemos que a obra cênica transita pelo tempo assim como acontece com as sociedades primitivas e sua oralidade, comparável, de acordo com Pereira (2018,445), a um tipo de “história corpo-oral”. Observamos que nas culturas de oralidade primária, ou seja, que têm a oralidade como fundamento de seu saber, o conhecimento se dá, predominantemente, pela imitação, “pois, a repetição e o recurso à memória constituem a base dos processos de transmissão do conhecimento” (GALVÃO; BATISTA, 2006, parágrafo 37), desta maneira, evidenciamos que em tais culturas, mediante movimentos rítmicos, todo corpo/indivíduo é convidado a aprender e memorizar o conhecimento. (BANOV, 2020, p. 201-202)

Diante das demandas acadêmicas, escritas, simpósios e congressos, surgiu o desejo de articular **CAMINHOS(2017)** com os espaços reflexivos que a universidade propõe; e obra acabou ganhando um novo formato, o de uma palestra-performance, também chamada de lecture-performance. Na lecture-performance, a apresentação mescla trechos da coreografia original com depoimentos das duas artistas sobre a obra, questões que surgiram durante o processo, bem como imagens de arquivo e interatividade com o público.

No ano de 2020, ainda, no período de isolamento social por causa da covid-19, a obra adaptou-se às necessidades do tempo e foi apresentada sob a forma de *lecture-video-performance*. Além das apresentações, Pereira e Banov produziram alguns textos<sup>2</sup>, e estão abertas para novas versões , da peça, assim que as atividades presenciais sejam reabertas para artistas.

Assim, o texto que apresentamos aqui abre detalhes e curiosidades ocorridas ao longo dos trajetos de **CAMINHOS**, desde sua criação, em 1998, passando pela remontagem, **CAMINHOS(1998-2017)**, pela versão *lecture-performance-2018* e também a *lecture-video-performance-2020*; assim, é possível pensar que esta obra apresenta o tema de si mesma, na sua relação com a vida, e de sua existência.

---

<sup>2</sup> 1. *Lecture-performance: encontrando novos rastros a partir da transmissão da peça CAMINHOS-1998*. Disponível em: <https://lapettcia.files.wordpress.com/2020/08/sayonara-pereira-e-luiza-banov-lecture-performance-encontrando-novos-rastros-a-partir-da-transmissao-da-peca-caminhos-1998-2019.pdf>. 2. *Graphias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade* – Tese (Doutorado) defendida no PPGAC-ECA-USP-2020. 3. **ENSAIOS**: das experiências com o LAPETT e outros rastros... – Livre-docência defendida na ECA-USP, 2020.

## Coreo – grafando

**CAMINHOS(1998)** é a terceira peça solo coreografada e dançada por Sayonara Pereira. Surge de uma necessidade da autora estar em cena a partir de um pensamento e de uma escrita pessoal. Desde 1991, a coreógrafa iniciava parcerias com artistas independentes que viviam na Europa, continente onde Pereira viveu entre 1985 e 2004. Com as peças coreográficas *SAUDADES* (1996) e *PULS* (1997), que são projetos solísticos, em que Pereira coreografava e dançava, dentro das necessidades, consideradas naturais de uma artista, com alguma experiência e que começava a desenvolver trabalhos autorais introduzindo especificidades próprias. No caso de Pereira, a coreógrafa começava a se interessar pela possibilidade de testar elementos autobiográficos e se aproximar da ideia das *memórias inscritas no corpo*, conceitos que começariam a emergir, anos mais tarde, nos seus escritos acadêmicos.

Em 1998, então com 38 anos de idade, Pereira cria a primeira versão da obra **CAMINHOS**, pela lente de uma artista brasileira friccionando fatos de sua história com as vivências e estados que ia passando, de maneira muito intuitiva e que, naquela ocasião, vivia fora de sua pátria havia 13 anos, com suas memórias e experiências.

Na região alemã onde a peça foi concebida, a atmosfera artística era bastante influenciada pelas vozes das criadoras e criadores contemporâneos do *German Tanztheater*<sup>3</sup>. Entre os expoentes da geração dos anos 1940 citamos Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann; dos anos 1950, Christine Brunel, Claudia Lichtblau e Urs Dietrich, entre outros que, naquele período, estavam produzindo muito. Especialmente a cidade de Essen, onde Pereira residia e atuava, era um caldeirão criativo que ecoava pelas vizinhanças. E os artistas da chamada *cena livre*, ou *cena independente*, recebiam, por meio de editais anuais, incentivo das fontes regionais e municipais para desenvolver novos projetos e dar continuidade às suas atividades artísticas.

---

<sup>3</sup> Tanztheater (definição reduzida): movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, cuja característica é a transcendência do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Seu precursor foi o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979) que, nos seus preceitos, pretendia lapidar as qualidades já existentes em cada aluno/intérprete para que, a partir de novas técnicas estudadas, eles se desenvolvessem e se especializassem, mas sem perder suas características e qualidades individuais. Entre seus discípulos mais conhecidos que transitam na contemporaneidade, encontramos as coreógrafas Pina Bausch (1940-2009) e Susanne Linke (1944), entre outros (PEREIRA 2020, p.14).

Assim, o solo **CAMINHOS** é resultado desse momento criativo de uma artista da cena independente da região da Renânia do Norte-Vestefália (NRW)<sup>4</sup>. Como concebido originalmente, nos apresenta um horizonte reflexivo em torno dos processos de deslocamentos e criação da dança no tempo/espaço de nossa sociedade. A peça faz referência às memórias de uma mulher que vive sua terceira década, guiada por imagens, vozes e ritmos derivados de diferentes culturas, incluindo os de sua terra natal, o Brasil. Notadamente, a trilha sonora traz composições ou interpretações simbólicas de Elis Regina, Villa-Lobos e Marlos Nobre, entre outros autores, e compõe uma paisagem sonora eclética, uma característica encontrada em todas as obras assinadas por Pereira. **CAMINHOS** estreou em 8 de maio de 1998 no teatro da Fabrik Heeder, na cidade de Krefeld, na Alemanha, e teve a subvenção do Kulturbüro (Secretaria de Cultura) de Essen.

### **Cenas da criação I**

A obra **CAMINHOS**<sup>5</sup> é composta por 12 quadros:

**Cena I – Abertura** – Música: *Aquarela do Brasil*, na voz de Elis Regina

(Compositor: Ary Barroso)

**Cena II – Silêncio** – Sem música

**Cena III – Rapidinha** – Música: *White Man Sleeps*, Parte V (Original, Unrevised Version), por Kronos Quartet, em *Pieces of Africa* (Compositor: Kevin Volans)

**Cena IV – Tambor I** – Música: *Tambores* (autor desconhecido)

**Cena V – Semear** – Música: *Durme Querido Hijico* (Álbum: Música do Mundo)

**Cena VII – Afegã** – Música: *Mon renne bien-aime* (Álbum: Música do Mundo)

**Cena VIII – Tambor II** – Música: *Tambores* (autor desconhecido)

**Cena IX – Villa-Lobos** – Música: *O Trenzinho Caipira*, *Bachianas Brasileiras* 4º movimento da nº 2 (Compositor: Heitor Villa-Lobos)

### **Cena IX.a – Equilibrista** – Silêncio

---

<sup>4</sup> NRW é uma das regiões mais densamente povoadas da Europa cuja capital é Düsseldorf. Entre suas cidades mais importantes estão Boon, Colônia, Essen e Dortmund. Por muitos anos, uma das maiores riquezas era a extração de minério de carvão. O Rio Ruhr atravessa várias cidades até desaguar como afluente da margem direita do rio Reno, na cidade de Duisburg.

<sup>5</sup> Links da 1ª versão de **CAMINHOS** (1998) Parte A: <https://youtu.be/jGL3chDC00Q>. Parte B: [https://youtu.be/-Xd39-N\\_xtM](https://youtu.be/-Xd39-N_xtM). Filmagem e edição: Heide Marie Härtel, do Deutsches Tanzfilminstitut Bremen, Alemanha.

**Cena X – Capoeira** – Música: *Dirim dim dom* / Capoeira Senzala de Santos (Álbum: Música do Mundo)

**Cena XI – Rhythmetron** – Música: *Rhythmetron* (Compositor: Marlos Nobre)

**Cena XII – Lanterna** – Música: *Recortes da música* (Compositor: Marlos Nobre/Thomas Dickmeis)

Em 2016, Sayonara Pereira apresenta o vídeo da peça **CAMINHOS** na sala de aula, em uma disciplina que estava ministrando no departamento de artes cênicas da USP. Seu colega, o professor Zebba Dal Farra, disse a ela, após assistir o vídeo: *É muito forte a peça. Gostei! Parece uma mulher que está no exílio recordando fatos de sua vida.* Aquela consideração atentou a artista encorajando-a a transmitir **CAMINHOS** para uma intérprete com quem tivesse afinidade e que pudesse se interessar pela empreitada.

Para Pereira, sua pesquisa teórica e também os processos criativos de obras cênicas com temáticas contemporâneas, já há alguns anos, são inspirados nas memórias gravadas e inscritas no corpo do intérprete cênico, fatos da própria biografia, a análise de gestuais e, mais recentemente, a transmissibilidade; todos esses temas em associação com elementos encontrados no *German Tanztheater*.

Pereira (2020, p.97), relata:

*Tive que criar coragem para telefonar à Luiza Banov e perguntar se ela gostaria de dançar **CAMINHOS**. Assim, sem proposta financeira, sem data de estreia, simplesmente como um rito de passagem entre “mestre e aprendiz”. Eu digo coragem, também, para tirar a obra do vídeo que estava em alguma prateleira da minha casa e dar nova vida para ela”. (PEREIRA, 2020, p: 97)*

E ainda:

*Sempre me emociono ao pensar que conheci Luiza Banov quando ela tinha 19 anos e sua idade era igual à concretude dos 19 anos que eu havia passado fora do Brasil, em Essen. São coincidências que poderíamos não ter prestado atenção. Luiza Banov também conta que, no dia que foi ao primeiro encontro que seria o início do projeto prático para o meu doutorado<sup>6</sup>, em 2004, surgiu outro compromisso e que ela até sentiu vontade de participar, mas no último instante voltou atrás e veio para o ensaio da peça ES-BOÇO (2004-2007), na UNICAMP. E eu só posso nos felicitar por, desde então, termos tido uma parceria profissional que se mistura com laços de amizade e afetividade. A*

---

<sup>6</sup> PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO* – Espetáculo cênico com alunos da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

*vivacidade da Luiza Banov sempre me conectou, são fragmentos de juventude misturados com a carreira de profissional cênica, pesquisadora, diretora de núcleo de pesquisa, chefe de família e mãe presente, criativa e “onipresente”. Tudo isto em uma pessoa só. Luiza Banov é inspiradora e inspiração, alegria, diversão, amiga, colega e lidera várias ações ao mesmo tempo, de uma maneira muito peculiar e cheia de afetividade. A sua curiosidade deságua em mil frentes, mas a sua curiosidade corporal a instiga sempre mais um pouquinho. (PEREIRA, 2020, p. 97)*

Em entrevista à Pereira em 2017, durante a remontagem da peça, Luiza Banov conta:

*Acho que eu sempre tive interesse por isso, por percorrer caminhos, caminhos que já foram trilhados e que já foram experimentados. No meu mestrado<sup>7</sup>, eu falo dessa questão da fragilidade de uma vida que não se viveu, me dá sempre essa sensação de fragilidade, porque parece que eu nunca vivi aquilo, mas você tem o desejo de entrar em contato com algo que você desconhece. Esta experiência é um pouco esse lugar. Eu nunca tinha tido uma experiência de fato com uma remontagem dessa maneira, ainda mais na presença da autora. Eu brinco com a Sayô<sup>8</sup>, porque eu estava esperando que isso acontecesse um dia. Não sei explicar exatamente, mas era uma sensação dentro do meu coração que a gente iria fazer algo juntas. Então quando a Sayô me ligou para fazer esse convite, parecia a confirmação de algo que eu pressentia que iria acontecer.*

E assim, ao aceitar participar da nova versão de **CAMINHOS** não foi diferente. Luiza Banov foi descobrindo muitos acessos para construir e dar voz à obra no seu corpo e, também, respeitando o tempo, as incertezas, e as novas propostas que foram e vêm surgindo sempre que as duas artistas se preparam para uma apresentação.

A coreógrafa Sayonara Pereira comenta sobre sua emoção ao ver Luiza Banov em cena: “Seu dançar em **CAMINHOS** é comovente. É forte e frágil ao mesmo tempo, é renovado. Era talvez o meu maior medo saber se a peça era ou não datada. Hoje isso importa bem menos para mim e até ousou dizer, para nós”. (PEREIRA, 2020, p.97)

---

<sup>7</sup> BANOV, Luiza. *Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços*. São Paulo: Annablume, 2015.

<sup>8</sup> Sayô é o modo como Sayonara Pereira é chamada no meio artístico profissional, e entre os amigos.

## Uma nova versão<sup>9</sup>

Na nova versão, como já foi anunciado, a narradora de **CAMINHOS** é a bailarina e coreógrafa Luiza Banov, com quem Pereira tem trabalhado desde 2004 em diferentes projetos, e assim é aberto um diálogo que transita entre as palavras-chave: transmissibilidade, tradução, recriação (de movimentos trazidos do passado e repassados para uma bailarina da contemporaneidade). Transmissibilidade como um tipo de “história corpo-oral”, buscando atualizar o passado ao encontro de novos **CAMINHOS**.

A ideia de que corpos diferentes podem dialogar com o mesmo material de trabalho de maneira própria faz desse processo de passagem não a reconstrução de um “original” ou a citação da obra, mas sim um dinâmico e tênue diálogo entre passado, presente e futuro.

O pretérito é revisitado, reestudado e trazido, inicialmente, em forma de memória inscrita no corpo, e poderá reverberar na cena. A atuação se atualiza, encontra outros acentos e tem a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo que re-apreende a obra, quanto o público, que tem a chance de assistir ao vivo uma lembrança reinaugurada. (PEREIRA, 2011, p.4)

Os ensaios para a remontagem aconteceram na sede do Núcleo Dédalos<sup>10</sup>, na sala de ensaio o vídeo foi, inicialmente, norteador para a reconstrução das células coreográficas, mas não somente. Ao longo dos ensaios, Pereira trazia, também, elementos de sua memória, somava arquivos de suas anotações do caderno da artista e trabalhava o material com Luiza Banov, tentando deixar a nova intérprete o mais à vontade possível para dialogar com o material coreográfico.

Parece-nos ainda muito simbólico, neste trabalho, o fato da passagem do repertório ter sido “ao vivo”: autora/intérprete da obra e nova intérprete, juntas.

---

<sup>9</sup> Link da versão *Caminhos-2017*. Disponível em: <https://youtu.be/PRussoETkhc>. Acesso em: 20 out 2021.

<sup>10</sup> O Núcleo Dédalos, de/em movimento é um espaço de criação e pesquisa que se dedica a explorar o movimento e suas intersecções, estabelecendo um diálogo com as formas contemporâneas de fazer arte. Desde 2010, tece enlaces entre pesquisa, criação, repertório e processos educativos nas artes corporais no interior do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://nucleodedallos.art.br/>.

Compreendemos essa situação como o trânsito secreto de conhecimento de uma caligrafia dançada ou da transmissibilidade, via corpo-oralidade e do metafórico dos movimentos.

Inicialmente, como autora da peça, Pereira deu abertura para que o trabalho pudesse decantar no novo corpo, espaço e tempo, sem exigência de precisão ou perfeição das formas. No entanto, com o decorrer dos ensaios, a jovem artista começou a encontrar os movimentos no seu corpo e dar precisão ao tempo da sua gestualidade. Quando as artistas alcançaram esse estágio mais avançado, a coreógrafa começou revisitar os lugares da criação original, reestabelecendo algumas conexões íntimas com os movimentos e permitindo novas referências poéticas para que Luiza Banov pudesse se apropriar e construir as “suas” cenas. Foi um trabalho de artesanaria e profundidade.

A peça, composta por doze cenas, foi reapresentada com a presença da artista Sayonara Pereira na primeira cena, como um prelúdio, e na pausa que já existia originalmente, entre a primeira e a segunda cena, as artistas trocam de papéis sem que o público se dê conta. Na verdade, esta ação parece proposital na versão original, como se a autora previsse que, anos depois, só iria estar em cena na abertura da peça, mas os tempos de todas as cenas foram mantidos. Apenas pequenas mudanças foram realizadas ou ajustadas para o novo corpo. (BANOV, 2020, p. 51)

PEREIRA (2020, p. 99) conta ainda:

*A grande surpresa da versão de 2017 de **CAMINHOS** é que eu danço a Cena 1 - Abertura como originalmente fazia. No final da cena, quando retorno ao ponto inicial para tirar o vestido-caminho, Luiza Banov, que também está no palco, de costas para a plateia, segue para a próxima cena e para as seguintes, sucessivamente. Quem assiste pela primeira vez acredita que a peça foi realmente composta para duas bailarinas. Para mim como intérprete e autora é uma sensação ímpar: “passar o bastão” em cena aberta para a jovem dançarina, que irá ecoar os seus movimentos por novos “caminhos”. (PEREIRA, 2020, p. 99)*

Em 2017, na fase de ensaios, Pereira perguntou à Luiza Banov: “Que desdobramentos, como intérprete, você acha que serão possíveis com **CAMINHOS?**”.

Sua resposta:

*A possibilidade de apresentar algo histórico sendo transmitido, de forma tão especial, de sua fonte de origem é muito profundo... alimenta a alma! A dança para existir deve ser feita e atualizada, quase como um ritual para que não se*

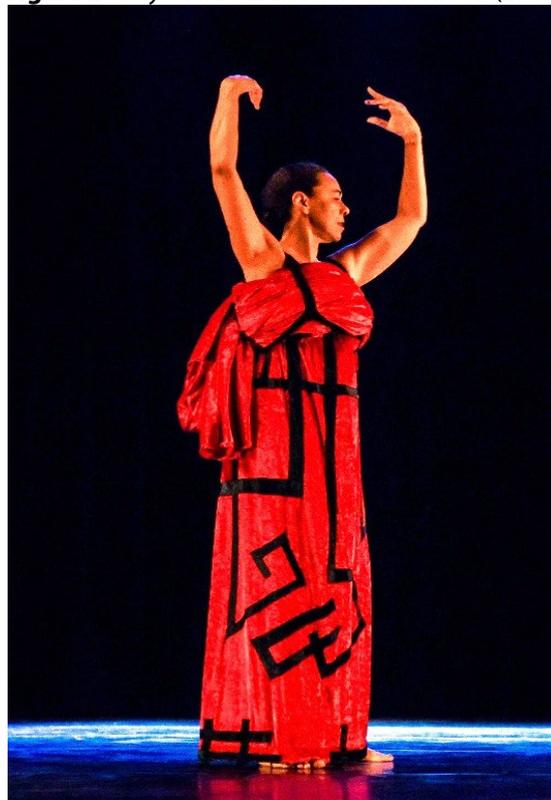
*perca no tempo. Como intérprete, poder dançá-la é uma oportunidade de falar sobre estas danças que caminham como guia das novas gerações... O passado, o que foi, sempre sustenta o hoje, são os caminhos de desenvolvimento da sociedade. Olhar para o passado é sustentar o presente, permitindo atualizar conhecimentos vividos, fortalece o que somos hoje e como poderemos ser amanhã. (BANOV, em conversa ao longo dos ensaios de Caminhos, 2017)*

**Figura 1** - Luiza Banov em CAMINHOS (2017)



Theatro Laboratório, ECA-USP, 2017. Foto: João Maria.

**Figura 2** - Sayonara Pereira em CAMINHOS (2017)



Theatro São Pedro PoA, 2017. Foto: Claudio Etges.

**Figura 3** - Sayonara Pereira em CAMINHOS (1998)



Essen-Alemanha -Foto: George Schreibe

**Figura 4** - Sayonara Pereira em CAMINHOS (2017)



Theatro São Pedro Porto Alegre – Foto: Claudio Etges

**Figura 5** - Luiza Banov em CAMINHOS (2017)



Theatro São Pedro Porto Alegre – Foto: Claudio Etges

**Figura 6** - Luiza Banov e Sayonara Pereira em CAMINHOS (2017)



Theatro São Pedro Porto Alegre – Foto: Claudio Etges

## Lecture-Performance CAMINHOS

Em 2018, após terem feito várias apresentações do solo CAMINHOS ao longo de 2017, as artistas pensaram em desdobrar o formato *performance* e realizar um diálogo entre a teoria e a prática, para que conversassem também sobre as suas pesquisas. A proposta que deu um *start* à nova versão foi a ideia de realizar uma grande apresentação cênica que incluísse recortes da peça **CAMINHOS (1998-2017)** dançados<sup>11</sup>, momentos de fala com exposição teórica e reflexiva, e a criação de jogos cênicos que incorporassem e necessitassem da presença de pessoas da plateia para a sua realização. Nos jogos, alguns dos expectadores seriam convidados a adentrarem o espaço de ritualização da cena, para que dialogassem, experimentassem e refletissem com e sobre o material inicialmente observado no corpo das duas intérpretes.

E assim, com a *lecture-performance*, todas as ações comentadas no parágrafo anterior foram costuradas com informações teóricas que partiam de questões distribuídas às pessoas da plateia para que participassem, lendo-as em voz alta. Ou, então, as informações são citadas pelas artistas a partir de observações de outros autores, e/ou são comentadas particularidades referentes ao primeiro (1998) e ao último processo de criação da peça (2017), além da projeção de alguns slides com fotos das duas intérpretes realizando a mesma cena em períodos diferentes.

Essa proposta de apresentação escolhida pelas artistas é denominada *palestra-performance* ou *lecture-performance*, e tem sido utilizada por diferentes artistas e pesquisadores europeus e norte-americanos, ao longo do século XX e XXI.

A dançarina e coreógrafa Yvonne Rainer (1934) e o artista visual Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo, serviram-se de *lectures-performances* para apresentar seus trabalhos com o intuito de borrar as linhas de separação entre a arte e o discurso sobre a mesma, e, certamente, as pesquisas apontam que tinham o intuito de ultrapassar barreiras de disciplinas, de arte e vida.

Para a professora Claudia Jeschke, “[...] o formato de *palestra-performance*

---

<sup>11</sup> Escolhemos seis cenas de dança emblemáticas de **CAMINHOS**: Cena 1 - Abertura (Sayonara); Cena 2 - Silêncio (Luiza Banov); Cena 3 - Rapidinha (Luiza Banov); Cena 5 - Semear (Sayonara & Luiza); Cena 8 - Villa Lobos (Luiza e Sayonara); Cena 12 - Lanterna (Luiza).

suporta formas atuais de se envolver com o conhecimento da dança. [...] evidenciam a combinação do erudito e o discursivo com o artístico e estético e ao mesmo tempo introduz uma dimensão crítica e autorreflexiva para o que está sendo performado” (JESCHKE, 2012, p.4-12).

Corroborando com esse pensamento, as pesquisadoras encontram em outra autora uma observação: “A palestra e a performance apresentam-se, em seus modos de comunicação, como coreografias e cenografias de fala e de comunicação: um espaço se abre no qual algo se torna evidente precisamente através de camadas de falas que demonstram e de demonstrações que falam” (BRANDSTETTER, 2010, p.45-61).

As observações das duas pesquisadoras estrangeiras citadas apoiaram e encorajaram Pereira e Banov a colocar em prática o formato *palestra-performance* em **CAMINHOS** nas suas próximas participações em congressos, seminários, palestras etc., como uma opção atualizada para que elas dessem eco aos desdobramentos que essa pesquisa está tendo.

## Lecture-Vídeo-Performance **CAMINHOS**

Em São Paulo, no dia 13 de março de 2020, por meio de anúncio feito na televisão pelo governador do estado, o senhor João Doria, é decretado que todas as atividades de ensino em escolas públicas e universidades estaduais, a partir de 17 de março, sejam interrompidas como medida de segurança para conter a disseminação do vírus SARS-CoV-2, ou covid-19. Da mesma forma, cinemas, teatros, igrejas, estádios de futebol e outros lugares onde houvesse aglomeração de pessoas seriam fechados até segunda ordem, para evitar o ciclo de contaminação do coronavírus.

Com uma medida dessas, todos os planos e possíveis oportunidades que as pesquisadoras tivessem para retornar às apresentações de **CAMINHOS** no formato *Lecture-Performance*, que estava sendo o mais desejado pelos programadores e instituições parceiras, foram por água abaixo.

Muitas vezes, impossibilidades iniciais são trampolins para que novas idéias ou reflexões sejam criadas. Assim, as pesquisadoras se propuseram a criar uma nova

versão para a *lecture-performance* **CAMINHOS**, transformando-a em uma palestra/aula que pudesse apresentar recortes de vídeos, e outras possíveis ações. Desse modo, a *Lecture-Vídeo-Performance* acontece inicialmente pela necessidade imposta pelos cuidados contra a covid-19. Obviamente, no início da pandemia o ambiente virtual pareceu às pesquisadoras um lugar completamente desconhecido. Diante da prática da dança que elas realizavam, a virtualidade nunca coube como auxílio para criação ou composição de cenas; mas o momento propunha novos espaços, e as artistas decidiram se aventurar por novos mares.

As pesquisadoras contaram com os talentos de integrantes do LAPETT<sup>12</sup>, como o artista multimídia Ü von Haus, para editar algumas cenas dos vídeos de **CAMINHOS**. Outros integrantes acompanhavam os ensaios para participarem de algumas ações que contariam com a participação de público. De ensaio em ensaio, de ajuste em ajuste, as pesquisadoras conseguiram delinear a nova versão da peça **Lecture-Vídeo-Performance CAMINHOS** para a plataforma Zoom, que ficou assim:

## **Cenas da criação II**

**I Parte** – Vídeo colagem com as danças: Abertura (Sayonara Pereira), Silêncio (Luiza Banov) e Rapidinha I (Luiza Banov). O vídeo utilizado por Ü von Haus para fazer a vídeo-colagem foi a versão de 2017. Duração aproximada de 3'29".

### **II Parte**

**a. Sayonara** convida o público presente para uma experiência com a caligrafia e alguns princípios encontrados na peça. Dessa maneira, ensaia com o público presente, que está na sua grande maioria com a câmera aberta, uma pequena sequência de movimentos de braços e tronco, que se desenvolvem em quatro

---

<sup>12</sup> Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades da ECA-USP-CNPq, coordenado por Sayonara Pereira. Suas ações, que iniciaram em 2011, dialogam com o ensino e as pesquisas acadêmicas, tanto na graduação como na pós-graduação, no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. E se realizam por meio de aulas expositivas, seminários, oficinas de técnicas de danças - cênicas com o objetivo de aperfeiçoar os integrantes dentro dos paradigmas do German Tanztheater, sempre em diálogo com diferentes manifestações artísticas da contemporaneidade. Entre as atividades em destaque, além de pesquisas acadêmicas, o grupo tem realizado publicações, apresentado peças coreográficas, e exercitado práticas com outras comunidades externas à Universidade. Integram o LAPETT estudantes de graduação, pós-graduação e profissionais das artes da cena. As reuniões práticas do grupo, com aulas e ensaios-pesquisa, se realizam semanalmente, e as teóricas, com os pesquisadores-orientandos são agendadas mensalmente, e acontecem no departamento de Artes Cênicas CAC/ECA-USP.

etapas.

**b. Luiza** segue ampliando a experiência e oferece uma nova sequência, com uma maior exigência de coordenação e diferentes velocidades durante a execução. Por último, adiciona uma música e todos os participantes, ao mesmo tempo, realizam a sequência de Sayonara + a sequência de Luiza algumas vezes.

Pudemos perceber uma grande alegria e contentamento nos participantes. Alguns sorriam de alegria por estar conseguindo executar, outros pelas suas dificuldades. O importante é que a maioria das pessoas tentou participar da experiência, e os feedbacks que as pesquisadoras receberam foi de gratidão. Muitos participantes comentaram que não se moviam desde o início da quarentena no Brasil.

**III Parte** – As pesquisadoras propuseram considerações para o público sobre **CAMINHOS** a partir das palavras-chave: origem; corpo-oralidade; convite para Luiza participar da remontagem; transmissibilidade.

**IV Parte** – As artistas apresentaram mais um vídeo-colagem de dança: **Semear**. Nesse vídeo, Ü von Haus combinou cenas de quatro diferentes vídeos, respectivamente, o vídeo de 1998 (Sayonara), o vídeo de 2019 (Luiza e Sayonara), o vídeo de 2017 (Luiza), e terminou com alguns segundos de outro que as pesquisadoras encontraram no site do TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), relativo à apresentação em *II. Ensaios Coreográficos*, de outubro de 2019, na qual as duas intérpretes aparecem lado a lado dançando a mesma cena.

**V Parte** – Questões. Luiza Banov envia por *chat* para um dos participantes a primeira questão, e é pedido para que a pessoa a leia em voz alta para todos:

*“Quando uma obra original é transmitida para outro corpo, que possui outra história e memórias corporais, esta obra irá se modificar e se atualizar?”*

Depois de lançada a questão, eles começam a falar sobre o assunto, a partir das percepções que foram tendo durante a fruição da *lecture-vídeo-performance*. Luiza Banov e Sayonara Pereira sempre entram no debate e sublinham alguns pontos específicos. A pesquisadora Gabriele Klein (2018) dá suporte à discussão por meio da citação:

[...] a transmissão não é somente a transferência do mesmo objeto ou conteúdo. Ela é muito mais um procedimento de tradução, submetido à relação paradoxal entre identidade e diferença: a transmissão deve transportar o idêntico, mas só pode fazer isso através da produção simultânea da diferença e justamente esse campo de tensão entre identidade e diferença é que faz com que a transmissão seja cultural e artisticamente relevante. (KLEIN, 2018, p 397-398)

A segunda pergunta também é enviada pelo *chat* e lida por outra participante:

*“Como o outro corpo perceberá as intenções dos movimentos, da musicalidade, do manuseio com os adereços da obra, além do uso do tempo e do espaço?”*

Os participantes observaram que as duas intérpretes possuem tipos físicos bem diferentes, assim seus corpos, pelas diferenças de estatura, já assinalam pequenas variações na movimentação prevista em **CAMINHOS**, e também com o manuseio dos enormes tecidos que são *partners* da intérprete durante toda a obra.

Luiza Banov ainda pontua sobre a exigência, da coreógrafa, para que a musicalidade fosse cumprida em cada uma das cenas. E Pereira comenta que não teve pressa durante a transmissão da peça, e acredita ter deixado Banov primeiro conhecer a linguagem coreográfica com o seu corpo, e somente quando ela já havia compreendido as diferentes nuances e intenções dos movimentos encontrados na peça, é que algumas decisões foram tomadas para inclui-las nessa versão atualizada.

Em uma publicação de 2019, as autoras discorrem:

[...] É possível pensar que a transmissão de uma obra cênica seja comparável a um tipo de “história corpo-oral”, pela fluidez de sua forma de apreensão.

[...] O fato desta obra ser dançada por outro corpo, é uma maneira de rejuvenescimento, de atualização, de encontrar outros acentos e ter a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo da jovem bailarina que apreende a obra, quanto o público que terá a chance de assistir ao vivo uma obra que foi criada talvez antes do nascimento de alguns (BANOV e PEREIRA 2019, p.316).

**VI Parte** – Vídeo colagem com a dança **Villa-Lobos**. Neste vídeo, Ü von Haus combinou cenas de dois diferentes vídeos, respectivamente, o de 1998 (Sayonara) e o de 2017 (Luiza). O trabalho de Ü von Haus foi, por si só, uma obra de arte. Foi como se ele tivesse recortado e colado as imagens. Cada uma das bailarinas dança alguns segundos e a outra segue a coreografia, e isso acontece do início ao fim da dança. O

resultado é incrível. Deixa o público curioso sobre o que irá acontecer a cada momento.

**VII Parte** – Questões finais: o processo de criação, *slides* do processo (1998) e do caderno da artista (1998), curiosidades sobre a obra e a transmissibilidade, abertura para conversa com o público. Depois das perguntas que algumas pessoas da plateia fizeram e que as artistas-pesquisadoras responderam, outras questões ficaram abertas, ou geraram novas indagações. Uma pessoa questiona se elas não gostariam de trocar tudo: trilha, figurino, adereços. Ou se não poderia ser feito em outro lugar, fora do palco.

Pereira, então, reafirma para o público que a ideia inicial foi tirar o vídeo/a obra **CAMINHOS** de um arquivo virtual e passar para um corpo jovem e, assim, atualizar a obra, oportunizar que pessoas que vivem na contemporaneidade assistam à peça. A artista e pesquisadora Luiza Banov tem trabalhado com Pereira há mais de 15 anos, como já foi comentado anteriormente. Pereira diz ainda que: *Luiza Banov é uma artista que eu respeito e que respeita o meu trabalho. Além de tudo, temos um gosto parecido esteticamente para o que queremos pesquisar, ou mostramos para a outra novos caminhos a serem percorridos. Relembro, também, para o público que se seguirmos a trajetória de CAMINHOS teremos: 1. obra inédita (1998), 2. passagem para Luiza Banov (2017), 3. versão lecture-performance (2018), 4. versão lecture-vídeo-performance (2020), e intuímos que outras versões ainda poderão acontecer.*

**VIII Parte** – A plateia agradece a participação das artistas-pesquisadoras, e as duas recordam que terminaram a *lecture-vídeo-performance* bastante instigadas pelo que conseguiram mover e alcançar nas pessoas, virtualmente.

Com a continuação da pandemia, ao longo de 2020, e com a impossibilidade de encontros presenciais, as artistas-pesquisadoras continuaram participando de eventos on-line com as *Lectures-Vídeo-Performances*. Três exemplos diversos e ricos foram, respectivamente, a participação no SID, on-line, Simpósio Internacional de Dança de Belo Horizonte; no 4º Seminário de Arte e Educação: Arte em tempos de relações remotas da Universidade Federal do Acre (UFAC), e na disciplina Metodologias de Pesquisa ministrada no PPGAC-ECA-USP. A participação e interação dos alunos-pesquisadores foi impulsionadora para a investigação continuar se desenvolvendo.

## Comentários de pesquisadores participantes

*A intermediação entre reflexões, transmissão de gestos e a possibilidade de improvisação encaminhou o corpo para aquilo que, em minha opinião, seja o ponto alto da palestra-vídeo-performance: o espaço de encontro entre fala, gesto e vídeo- montagens. Estas últimas apresentam filmagens de Pereira dançando “**CAMINHOS**” em sua carreira na Alemanha e Banov nas remontagens da peça no Brasil. A edição de Ü von Haus salienta os aspectos de origem e momento de transmissão de uma obra artística, quando corpos que, aparentemente são tão diferentes e distantes temporalmente, unem-se na atualização do gesto. Daqueles que dançam em si e entre si. (Robson Lourenço, depoimento Palestra-Vídeo-Performance: CAMINHOS, 18 jun. 2020)*

*A ideia de colocar os vídeos recortados traz uma “confusão” positiva para o espectador que não sabe mais quem é quem. Os cortes mudando o ângulo do vídeo, a isso estamos acostumados, mas aqui os cortes nos levam para outro tempo. Assistimos a um espetáculo atravessando o tempo, através da mídia, que captura a imagem naquele momento. Mas quando, para o trabalho de vocês os cortes são editados, eles criam trânsito. E ligada a esta captura da imagem e a continuidade das cenas, encontramos o que Laban chama de notação. (Francisco Lima Dal Col, relato de público, Lecture-vídeo-performance, nov. 2020)*

Tanto Banov como Pereira desejam atualizar a última versão dançada em 2019, e incluir novas experiências que vivenciaram neste longo período em que as apresentações ao vivo continuam ainda raras.

### O que ainda poderá vir a ser... pequena narrativa

Caso se pensasse em 1998 uma maneira de remontar **CAMINHOS**, certamente seria por meio de reestudar a peça para novas apresentações no palco italiano, lugar para onde a peça foi inicialmente planejada. Podemos dizer também que, em geral, as obras criadas por coreógrafos para um artista ou para um grupo de artistas passam a fazer parte do repertório do grupo, da forma como foi originalmente concebida. **CAMINHOS (1998)**, de certa maneira, sai das regras, que são normalmente estabelecidas se mantém no repertório, mas vai desenhando novos percursos. Atualiza-se quando é dançada por uma nova intérprete, ou seu formato solo é transformado em duo em 2017. A partir de 2018, ganha nova roupagem quando as

intérpretes criam a versão *lecture-performance* e assim podem também, em eventos acadêmicos, exemplificar e abrir para o diálogo a *prática como pesquisa*, modo que move as pesquisas que estão desenvolvendo atualmente. De 2020 até agora, a *lecture-vídeo-performance* parece ser uma das maneiras mais eficazes e possíveis para que Banov e Pereira continuem atuando juntas e atualizando as suas pesquisas.

Nas palavras de PEREIRA:

Só posso agradecer por tudo que **CAMINHOS**, nos seus quatro diferentes formatos me deu e tem me dado ao longo destes 23 anos. Escrevendo este texto e manuseando todo o material gráfico referente à obra, percebo as diferentes camadas que este trabalho está constituído além do processo de criação da obra em si, a pesquisa que se tornou e todos os afetos e afetividades que estão envolvidos. Resta apenas saber que surpresas ainda estão guardadas para **CAMINHOS**. (PEREIRA 2020, p.113)

Sim. Que surpresas serão estas? Que questões ainda poderão ser respondidas? Que novas situações esta dupla de artistas-pesquisadoras ainda poderá gerar?

Diante das múltiplas possibilidades que encontramos ao longo dos trajetos de **CAMINHOS**, concomitantemente às demais pesquisas que vêm sendo realizadas, tanto práticas como teóricas, no LAPETT como também no Núcleo Dédalos, consideramos que a ideia elaborada de “deslocamentos” (BANOV, 2020) dos processos criativos em dança nos inspiram para seguir adiante com esta obra.

Dessa maneira, almejamos nos jogar novamente ao incansável processo, remontando, desmontando, deslocando **CAMINHOS (1998)**, **CAMINHOS (1998-2017)**, **CAMINHOS Lecture-Performance** e **CAMINHOS Lecture-video-performance**; suas peças, pedaços, passos, gestos, partituras e, assim, ressignificando e atualizando os trajetos desta pesquisa. Aliás, esta escrita não deixa de ser um deslocamento e mais uma versão do processo, para que nossas sensações como artistas, pesquisadoras, autoras possam atravessar a quarta parede do papel, da tela... enfim, dos diferentes meios de difusão que estão sendo usados nestes tempos para que vivências sejam expressadas.

E para (in)concluir este fluxo de pensamentos acho que nosso encontro fortuito, que aconteceu neste século, faz de Luiza Banov uma herdeira artística do meu trabalho, sabendo que herdeiros reinterpretem, tomam nas mãos os fatos, as peças, os acontecimentos, e recriam, reescrevem o que têm escutado do outro. Eu sinceramente desejo que os meus herdeiros artísticos voem alto, adquiram novas experiências, criem seus

territórios de atuação com novas raízes. E ficarei feliz se puderem visitar o LAPETT trazendo as novidades de suas pesquisas, para que o grupo atual possa conhecê-las e quiçá as incorporem nas suas/nossas. Desta forma, seguiremos nos desenvolvendo, atualizando e nos fortalecendo como seres humanos e artistas-pesquisadores. (PEREIRA 2020, p.99)

## Curiosidades sobre a Ficha Técnica

A **trilha sonora** de **CAMINHOS** é uma seleção de Sayonara Pereira, e a sonoplastia do alemão Thomas Dickmeis (1965), com quem Pereira trabalhou entre 1986 e 2004. Para a remontagem, a coreógrafa esteve na cidade de Wuppertal em 2017, onde Dickmeis vive, e atualizaram a trilha.

O **figurino** e a **cenografia** são da artista visual alemã Sigrid Lachnitt (1956), com quem Pereira trabalhou entre 1994 e 2004. Em 2016, os tecidos foram “resgatados” do ateliê de Lachnitt, em Essen, especialmente para a remontagem e enviados pelo correio para São Paulo.

O **desenho de luz** da peça foi, originalmente, criado pelo italiano Franco Marri (1955), que assinou outros trabalhos do repertório de Pereira, no período em que este viveu em Essen; mas na versão de 2017, o desenho de luz foi adaptado de acordo com os locais das apresentações. Inicialmente, Afonso Costa, nosso aluno na graduação em Artes Cênicas – CAC-ECA-USP e, por alguns períodos, integrante do LAPETT, “traduziu” o desenho de luz a partir do vídeo de 1998 e, na sequência, diferentes artistas têm adaptado e operado a luz, entre eles: Leticia Oliveira, Luana Joya, Ametonyo Silva e Maira do Nascimento, todos alunos/ex-alunos do CAC, e integrantes ou ex-integrantes do LAPETT.

As **filmagens** foram feitas por Heide-Marie Härtel, do Deutsche Tanzfilminstitut-Bremen em 1998; na ocasião, a coreógrafa esteve junto editando na sede do próprio instituto. Novas filmagens foram realizadas em 2017 por Clara Assenato e Álvaro Rosa Costa da apresentação no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, e os dois editaram essa versão. Matheus Brant filmou a *Lecture-Performance* no espetáculo realizado no Teatro do SESC Piracicaba, em 2019. E a equipe do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), durante o evento *II Ensaios Coreográficos* em outubro de 2019, filmou dois minutos de *Lecture-Performance* disponibilizado no link:

<https://www.facebook.com/teatrodauspoficial/videos/509676823143385/>.

A **edição dos vídeos** para o *clipping CAMINHOS*, de 2019, e a versão *Lecture-Video-Performance*, de 2020, é de Ü von Haus, nosso colaborador na parte de tecnologias visuais, ex-aluno do CAC e um dos integrantes mais antigos do LAPETT. Vídeos disponíveis em: <https://youtu.be/0WveF6DF2RU>; <https://youtu.be/LULw4t6YXBk>; <https://youtu.be/ZViPRjoMVWQ>.

Os **slides** apresentados na versão *Lecture-Performance* foram operados, nas diferentes apresentações, por Nadya Moretto, Danilo Silveira, Nina Ricci e Ametonyo Silva, integrantes do LAPETT.

As **fotos** foram clicadas por George Schreiber (1998), Nanah D’Luize (2017), João Maria Silva (2017), Vera Athayde (2017), Claudio Etges (2017), Arthur Kolbetz (2017), Nadya Moretto (2018), Nina Ricci (2018), Ametonyo Silva (2018 e 2019), Gustavo Góes (2019), Glaucia Pedroso (2019), Matheus Brant (2019) e Isabelle Collazo (2019).

Em 1998, George Schreiber entregou à coreógrafa aproximadamente 50 fotos clicadas por ele e que foram enviadas a um laboratório para revelação. Dessas fotos, 25 foram compradas por motivos diferentes. Em 2017, no primeiro ensaio com Luiza Banov no elenco, Nanah D’Luize fez aproximadamente 500 fotos, em formato digital, o que é muito comum na atualidade.

A pequena **produção relativa** à compra dos materiais para a cenografia, e durante os espetáculos na Alemanha em 1998, foi feita por Claudia Reiter, colaboradora em diferentes produções da coreógrafa.

O **tecido-renda** usado para confeccionar a túnica que faz parte do figurino de Sayonara Pereira foi um presente da sua mãe, Neusa Pereira, em 1997, data de uma visita da coreógrafa ao Brasil.

A criação do **cartaz e cartão postal** para a estreia de **CAMINHOS**, em 1998, é do desenhista gráfico Peter Ox. Na hora da escolha dos matizes de cores, na gráfica, Ox cometeu um erro. Então, o vermelho que domina todo o material gráfico da peça teve que ser trocado pelo rosa pink, para que o cartaz obtivesse um contraste visual que as cores vermelho e preto juntas não conseguiram trazer.

## Referências

BANOV, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento** – experiência, memória e transmissibilidade. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BRANDSTETTER, Gabriele. Tanzen Zeigen. Lecture performance im Tanz seit den 1990er Jahren. *In*: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (eds.). **Konzepte der Tanzkultur**. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 45–61, p.50, 2010.

KLEIN, Gabriele. Transmitir a Dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.8, n.3, p.393-420, Jul./Set. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/78975> . Acesso em: 20 out 2021.

JESCHKE, Claudia. Cãnone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas. **Revista Sala Preta**, USP, São Paulo, v.12, n. 2, p.4-12. Dez.2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482>. Acesso em: 20 out 2021.

PEREIRA, Sayonara. Corpos que esboçam memórias. *In*: 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, ANDA, 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos**. Campinas: Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/papers/corpos-que-esbocam-memorias> . Acesso em: 20 out 2021.

PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Letícia (Org.). **Trajetórias em construção**: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT – ECA-USP. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PEREIRA, Sayonara. Transmissibilidade(s): atualização do passado ao encontro de novos Caminho(s), 26. Seminário Nacional de Arte e Educação, Montenegro, RS: Editora da FUNDARTE, 2018.

PEREIRA, Sayonara; BANOV, Luiza. LECTURE-PERFORMANCE: encontrando novos rastros a partir da transmissão da peça CAMINHOS-1998. *In*: SANTOS, Daniel (Org.). **Corpo e diásporas performativas**. São Paulo: Paco Editorial, 2019. p. 309-322. ISBN: 978-85-462-1594-2.

PEREIRA, Sayonara. Entrevista. *In*: BANOV, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento**: experiência, memória e transmissibilidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP. São Paulo, 2020. p. 65-75.

PEREIRA, Sayonara. **ENSAIOS**: das experiências com o LAPETT e outros rastros... Tese de Livre-Docência defendida na ECA-USP 2020.

## Depoimentos

BANOV, Luiza. Depoimento ao longo dos ensaios em 2017.

DAL COL, Francisco Lima. Depoimento sobre a Palestra-Vídeo-Performance **CAMINHOS** na disciplina Metodologias de Pesquisa – PPGAC-ECA-USP, nov. 2020

LOURENÇO, Robson. Depoimento sobre a Palestra-Vídeo-Performance **CAMINHOS** no SID-18 jun. 2020. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 8 jun. 2020.



**Luiza Banov:** Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP. Mestre em artes pela UNICAMP e bacharel e licenciada pela mesma universidade. Aprofundou estudos em dança no Folkwang Tanzstudio, na Folkwang Universität der Künste, Alemanha, e na Limón Foundation, Estados Unidos. Pré-treinadora em GYROTONIC® e GYROKINESIS®. Coordena a linha de pesquisa Pé de Dança (pedagogia e antroposofia) na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM); integra o Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (LAPETT-ECA-USP) e dirige o Núcleo Dédalos de pesquisa de/em movimento, no qual investiga a dança, seus deslocamentos e multiplicidades. Interessada pelos caminhos do movimento como condutores criativos, somáticos e pedagógicos. E-mail: luizarfb@gmail.com

**Sayonara Pereira:** Professora livre-docente e pesquisadora de dança moderna e composição coreográfica na Universidade de São Paulo, onde dirige o grupo de pesquisas cênicas LAPETT-ECA-CNPq. Pós-doutorada pela Freie Universität Berlin, Alemanha, e pela UNICAMP, onde também concluiu o doutorado. É pedagoga em dança pela Hochschule Für Musik und Tanz-Köln, Alemanha. Foi aluna convidada pela coreógrafa Susanne Linke para estudar na Folkwang Hochschule-Essen, Alemanha, na época dirigida por Pina Bausch. Nesse país atuou como bailarina e coreógrafa durante 19 anos (1985-2004). Em 2020, foi professora visitante na Universität Hamburg UHH, Alemanha. Na cena independente brasileira, tem participado de projetos com o Núcleo Dédalos (Piracicaba), Nave Gris (São Paulo) e o Terpsí Teatro de Dança (Porto Alegre). E-mail: sayopereira@usp.br





***MEMÓRIAS DE UM  
CORPO DOCENTE***

*José Batista (Zebba) Dal Farra Martins*

## 1 Profissão: Professora

Sempre me intrigaram as diferenças entre a família de meu pai e a de minha mãe. A casa da Vovó e do Vovô era silenciosa, a quietude quebrava-a o bater do cuco, com o passarinho saindo da casinha a cada hora. O tempo passava na penumbra e no falar baixinho da Vovó, tão delicada que a chamavam “Meu Bem”, eu sentava no sofá ao lado dela, ela pousava sua mão sobre a minha e conjugava seu verbo predileto: prosear. Festas eram poucas. A maioria dos filhos já não morava na cidade e raro se encontravam todos, como na morte do Vovô, quando, para amaciar as dores, sentaram-se em volta da mesa da cozinha e jogavam pif-paf, única ocasião em que meu pai bebia, cerveja preta, Malzibier. Embora o relógio da casa da Nonna fosse mais austero, com um tique-taque imponente e um aviso de retração das molas para as badaladas de sinos à italiana, ali a música se presentia mesmo na gargalhada gostosa de minha tia Yole quando, na véspera dos aniversários, ela descia da Avenida Santana para fazer brigadeiros, beijinhos, cajuzinhos e o mais que desejado bolo, nos chinelos da Nonna acariciando os assoalhos, no ruído noturno da cadeira de balanço impulsada pelo Carlos, no tilintar das taças da cristaleira quando se andava pela sala. Isso sem contar a cantoria, a Ave-Maria que minha mãe entoava vibrando com voz aguda e delicada, o vozeirão do Carlos quando cantava *Innamorata*, esticando as vogais como aprendera nos discos de Francisco Alves, a aparição rapsódica do meu tio Gastão, voz primordial, mestre das narrações e do violão giratório com cordas de aço, bálsamo para os nossos coraçõezinhos saturados de tanta reza. Bem antes, quando o Nonno voltava das viagens, a alegria era tanta que nas noites de domingo faziam baile, toda a vizinhança vinha e dançava na sala, ele na sanfona, uma vizinha tocava o *Lac de Come* no piano, a tia Ester declamava *As três lágrimas* e todos se emocionavam demais. Tudo era ali, na Curuzu 632, a casa da Nonna, noites sonoras inesquecíveis, tão aconchegantes que contaminavam o cotidiano. Parecia que a família vivia a vida cantando, ninguém era marcado pela chaga do trabalho, sempre estavam em casa, mesmo nos dias comuns. Minha tia Jesumina regia a polifonia das panelas de pressão e preparava saladas com rabanete, legume ausente da culinária da Nonna, a Naia cultivava violetas, rosas e alecrins que, ensinava, devem sempre ser batizados, a tia Ester, ternura de suavidade, amansava o sofrimento com um olhar amoroso para as coisas mais simples.

Subindo a ladeira, quase já na Misericórdia, a Vovó era só com o Vovô, o professor agora dava aula para xícaras e pires, vivia a vida no delírio da aterosclerose. Distantes da casa e da cidade, os irmãos de meu pai solidarizavam nome e profissão: Euclides, veterinário, Joaquim, funcionário

de indústria, José Maria, locutor e depois diretor de um instituto de zootecnia, Celso, aviador. Meu pai habitava uma zona de passagem: funcionário público, fugira de casa quando jovem para ser pintor e foi morar no cine Espéria, que ficava no Bosque. Depois do casamento, passava as noites no seu reduto secreto a desenhar etiquetinhas e cartazes que, em fotogramas de celuloide, abriam as sessões do cine Casino. Os filhos e filhas da Nonna também trabalhavam, mas o prazer da festa e o afeto das canções superavam os deveres da labuta.

Naqueles tempos, só em uma percepção remota me dava conta da profissão da tia Jesumina. Certa vez, já na virada do século, ela confidenciou para minha mulher, por quem tinha especial carinho, suas duras cavalgadas de professora, em manhãs enevoadas e campos com lampejos de fogo fátuo. Quando ela morreu, voltei à minha cidade, lembrando sua voz suave e seu humor severo, seu gesto carinhoso me presenteando com o cavaquinho do Gastão, o Pitoco que ela declamava nas reuniões familiares. Em volta dela, cantamos muito Angelino, em coro de muitas vozes. Súbito, um desconhecido aparece. Silencioso, com respeito lento, levanta o veuzinho de tule que cobria o rosto da tia e acaricia sua testa: minha professorinha, ele diz, eu não seria quem eu sou não fosse a senhora. O toque delicado de suas mãos rimava completamente com aquela voz derradeiramente agradecida. Compreendi tudo, diria o Gastão no fim do *Sultão*. Era essa a missão da tia, essa sua vereda sagrada, que eu criança desconheceria.

## 2 Sou corpo docente

A mediação do mestre se mostra já no simples estar na sala: há que subir na cátedra para mirar desde ela, para baixo e ver as frentes de seus alunos todas dirigidas a ele, para receber suas miradas desde seus rostos que são uma interrogação, uma pausa que acusa o silêncio de suas palavras, em espera e em exigência de que soe a palavra do mestre, “agora, já que te damos nossa presença – e para um jovem sua presença vale tudo – dá-nos tua palavra”. E ainda, “tua palavra com tua presença, a palavra de tua presença ou tua presença feita palavra a ver se corresponde a nosso silêncio – e o silêncio é algo absoluto – e que teu gesto corresponda igualmente à nossa quietude – a quietude esforçada como a de um pássaro que se detém na borda de uma janela. Pois que tudo isso sente o mestre ao receber a mirada e ao sentir a presença do aluno – em tudo isso vai seu sacrifício, o sacrifício de nossa juventude. E assim, o mestre, é inesquecível para quem exerceu esse ministério, cala por um momento antes de começar a aula, um momento que pode ser terrível, no qual é passivo, no qual é ele quem recebe em silêncio e em quietude para aflorar com humilde audácia, oferecendo presença e palavra, aceitando comparecer ele igualmente em sacrifício, rompendo o silêncio, sentindo-se meio, julgado – implacavelmente e sem apelação, remetendo-se pois a esse juízo, a algo por cima das duas partes que cumprem o sacrifício que tem lugar desde que as teve em uma classe, ao término inacabável de sua mediação. Poderia medir-se quiçá a autenticidade de um mestre por esse instante de silêncio que precede sua palavra, por esse ter-se presente, por essa apresentação de sua pessoa antes de começar a dá-la em ativo e ainda por ele imperceptível tremor que o sacode. Sem isso, o mestre não chega a sê-lo, por maior que

seja sua ciência. Pois que isto anuncia o sacrifício, a entrega. E tudo depende do que suceda nesse instante que abre a aula cada dia. De que nesse enfrentar-se de mestres e alunos não se produza a renúncia de nenhuma das partes. De que o maestro não renuncie arrastado pela vertigem que acomete quando se está só, em um plano mais alto, do silêncio da sala.<sup>1</sup>

Sou corpo docente

Impreciso porque inacabado

Obra da refração do mundo em mim

Atravessado de afetos

Contato

Presença

A palavra docente vem do latim *docere: ensinar, instruir*, rezam os dicionários. O ato de instruir parece apontar para um conjunto de procedimentos técnicos voltados a resultados preestabelecidos. Porém, toda técnica se imbrica em poética, mesmo que imperceptivelmente, quando a técnica se confunde com a tradição e esquece sua origem. A esta expansão do continente poético corresponderão abordagens para além da instrução, território do ensino: ensinar pode conter instruir, o ensino supera a instrução, dá-lhe sentido. A estas duas acepções, o *Dicionário Lello Ilustrado* acrescenta *flexível, maleável*<sup>2</sup>, adjetivos que se opõem fortemente a uma pedagogia rígida e estática, insensível às solicitações do imprevisto, do acaso e do risco, condição necessária (mas não suficiente) para o atravessamento da experiência. Para o docente flexível, a régua pedagógica, metáfora frequentemente convocada para justificar o trato autoritário com estudantes, é curva e adaptável, como se fora água. A flexibilidade requer escuta fluida para acolher os ocos do processo de aprendizado e fomentar potenciais de descobertas nestas discontinuidades. O percurso pedagógico se percorre no plural, por pessoas singulares, cuja relação é assimétrica sem ser autoritária.

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo discente

Lê e aprende

Escuta e aprende

Estuda e aprende

---

<sup>1</sup> ZAMBRANO, 2009. Tradução minha.

<sup>2</sup> Dicionário Prático Ilustrado, v.I, p.395.

Toca e aprende

Lê

Escuta

Estuda

Toca

Aprende

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo candente

Toda pedagogia depende fortemente

Da temperatura do processo

Por isso cantamos

As Musas aquecem carnes e almas

Sambas, raps, cantos de tradição

Revelam memórias

Nas ressonâncias rítmicas dos sopros

Corpos vibráteis em contato íntimo

Ondas magnéticas

A maior parte das experiências verdadeiramente significativas que tive no teatro me encheram de incerteza e desorientação. Talvez de repente não reconheço um edifício que era familiar, ou não sou capaz de distinguir o acima do abaixo, o próximo do distante, o grande do pequeno. Atores que acreditava conhecer estão completamente irreconhecíveis. De repente não sei se detesto ou me encanta o que estou experimentando. [...] Nascemos aterrorizados e tremendo.<sup>3</sup>

Sou corpo docente

O corpo docente é corpo dolente

Antes de iniciar

No confronto da aula imaginada

E as relações concretas que se oferecem na sala

Luzes, cheiros e corpos presentes

Antes de lançar voz, silêncio e ruído

---

<sup>3</sup> BOGART, 2007, p.17. **Terror, desorientación y dificultad.** Tradução minha.

O corpo docente treme  
O corpo docente teme  
Tremor e temor  
No risco suspenso entre saber e não-saber.

### 3 Aprendiz

Se oriente, rapaz  
Pela constelação do Cruzeiro do Sul  
Pela constatação de que a aranha  
Vive do que tece  
Vê se não se esquece  
Pela simples razão de que tudo merece  
[...]  
Determinação  
Determine, rapaz  
Onde vai ser seu curso de pós-graduação<sup>4</sup>

Na sala biblioteca do professor Clovis Garcia, um cartaz lembrava: o orientador é um destruidor de sonhos. Eis uma instrução simples para o gesto da orientação: dar contornos concretos para as pretensões contidas no projeto de pesquisa. Entretanto, como estabelecer as dimensões desses contornos? Como avaliar a habilidade da orientanda para formular perguntas? Como saber sobre a competência do orientando na lida com prazos encurtados segundo uma lógica quantitativa e produtivista? As fronteiras do sonho estão borradas, haverá sempre uma região de incerteza, cuja definição depende da trajetória a percorrer no processo.

Como se chega a ser orientador? De fato, não existe um curso ou manual de instruções para a formação de orientadores. Há pistas em frases curtas: *é preciso formular a grande pergunta da pesquisa, assopra alguém. Só oriente quem já frequentou seu curso na pós*, aconselha outro. Ocorre que a orientação é um raro espaço acadêmico no qual o aprendizado se dá por contágio, de memória, mirando-se em Mestres e Mestras, como também em aprendizes, companhias de caminhos. Aprendemos a orientar pela presença de quem nos orientou e no contato com quem orientamos.

Embora o poeta se guie pela Constelação do Cruzeiro do Sul, visível nas nossas límpidas noites tropicais, "oriente" diz respeito ao lugar do sol nascente, na luminosidade rasgada das

---

<sup>4</sup> GIL, 1972.

manhãs. Talvez o percurso da orientação deva abrir possibilidades solares sem deixar de afinar o faro para as complexidades noturnas.

## 4 O gesto de Perseu

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada, segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa. O único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze. [...] Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. [...] Do sangue da Medusa nasce o cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as musas irão beber.<sup>5</sup>

1973. Os gritos surdos das prisões latejavam. Na Escola de Engenharia de Taubaté, talvez como na maioria das escolas de engenharia, as disciplinas técnicas e teóricas dissimulavam a face da sociedade, sentido de toda arte, ciência e cultura, cada vez mais oculto nas tramas do capitalismo. Nesse deserto de ideias, uma voz salta e convida para o pensamento e a criação.

Antonio Carlos Farias Pedrosa, arquiteto. Entre um cigarro e outro, repisando conceitos que anos de prática formularam, a voz ensinava, metafórica. *A arquitetura racional é como um punho fechado sobre o lugar, a mão só toca o solo, não interessa enraizar. No projeto orgânico, a mão penetra a terra, se suja, contamina.* Assim, para um projeto racionalista não importam as condições do lugar, nem as circunstâncias específicas dos usuários e moradores daquele lugar. O enfoque do programa arquitetônico será global, em que soluções gerais atendem a necessidades particulares. Vê-se já um elo entre abordagem racionalista e industrialização da construção. Para o orgânico, o lugar e suas condicionantes específicas direcionam todos os passos do projeto e de sua execução. No plano urbanístico, foi orgânica a implantação do português, amoldando-se as vilas às curvas do litoral da colônia, enquanto a retidão que reverbera da Plaza Mayor da ocupação espanhola nas Américas exemplifica um projeto racionalista. Esta conceituação parece colocar o racional e o orgânico em dois polos opostos e excludentes. A polarização, própria da modernidade, a mesma que dissocia o corpo da mente e da voz, ignora a potência dos projetos interpolares, em que

---

<sup>5</sup> CALVINO, 1991, p.16-17.

orgânico e racional se imbricam. Pedrosa era explicitamente racionalista, mas mantinha implícito um pulso orgânico.

O impulso e o desenvolvimento do projeto se apoiavam no que ele chamava *intramuros*, quer dizer, as condições determinadas pelas relações entre os habitantes da futura habitação. A abordagem exigia um faro para transformar necessidades familiares, não raro impregnadas de conflito, em espaço arquitetônico, derivando toda a concretude formal deste enfoque orgânico: cada solução era única. A fachada não era embalagem, mas consequência. Esse gesto se harmonizava com um dos seus postulados racionalistas: a *leveza* do projeto, não só estrutural, cuja concepção buscava sempre soluções necessárias e suficientes. Interessava-lhe também questionar os revestimentos, que Pedrosa demonstrava ser a parcela mais pesada de uma obra: massa grossa, massa fina, massa corrida e pintura, elementos do gosto burguês pelo liso e o polido que ocultam a história construtiva e camuflam a ação do tempo. O leve se articulava a um apreço pela *coordenação modular*. Por isso a preferência pelos blocos de concreto, determinantes das dimensões de vigas, pilares e, conseqüentemente, dos ambientes. Ao risco de uma serialização construtiva, ele respondia: *busque a diversidade dentro da unidade*. Havia, portanto, uma espécie de repertório arquitetônico, elementos para uma composição única.

Ele articulava arquitetura e urbanismo a partir do vínculo entre casa, rua e cidade: *as amplas janelas coloniais gradativamente desapareceram, substituídas pela janela eletrônica da televisão*. Esse movimento, como sabemos, evoluiu exponencialmente para atingir de modo inevitável e contundente a vida contemporânea: não por acaso o sistema operacional da Microsoft se chama *Windows*. De fato, acabara aquela antiga diversão de todas as tardes, eu e meu irmão Antonio Carlos, crianças na década de 50 a observar os acontecimentos da rua, da passagem dos moradores na volta do trabalho ao gesto do menino que acendia as luzes dos postes com uma longa vara, anunciado pelo som do toque da mão neles.

A defesa da leveza estrutural foi o tema de meu trabalho de conclusão do curso de engenharia civil. Orientador e pedagogo, Pedrosa propôs uma introdução teórica, baseada principalmente em seus ensinamentos, e um estudo prático sobre a utilização de um *concreto leve* como elemento estrutural. Esse singelo exercício, apoiado nos princípios do mestre arquiteto, fundamentou minha tese de doutorado, defendida vinte e cinco anos depois.

Perseu, com as sandálias aladas que lhe presenteou Hermes, flutua e se consagra como entidade associada à leveza, na luta contra a Medusa, a gravidade corporificada, com seu olhar inexorável que transforma tudo em pedra. Atena lhe deu um escudo polido como um espelho e

Hades, um elmo que tornava invisível quem o usasse. O jogo entre voo e impossibilidade do voo corresponde, sem dúvida, aos caminhos percorridos pela imaginação e pelo pensamento no exercício criativo. Essa luta mitológica repete-se a cada projeto: arquitetônico, estrutural, cênico. Perseu aceita o desafio e mata a Medusa com sua astúcia.

Contraponto dialético ao destruidor de sonhos, eis o gesto orientador de Antonio Carlos Farias Pedrosa, mestre e arquiteto.

## 5 Companheiros de caminho

*Eu agradeço a companhia.* Paulo de Mattos Pimenta encerrou assim o rito de minha defesa de doutorado. No início dos anos 80, músico errante na cidade, entrei na Pós-Graduação da Escola Politécnica da USP (Poli-USP) como requisito para lecionar na Escola de Engenharia de Taubaté, onde me formara em 1975. Depois de um ano matriculado em disciplinas obrigatórias, consultei Décio Leal de Zagottis sobre a possibilidade de orientar o meu mestrado. Feliz coincidência, esse professor admirável imediatamente me apresentou Paulo Pimenta que, recém-chegado da Alemanha, me acolheu como seu primeiro orientando. Concluído o mestrado em 1986, com a dissertação *Modelos constitutivos elastoplásticos para o concreto*, procurei anos depois o antigo orientador, questionando a possibilidade de desenvolver um projeto doutoral. Naquela época, o teatro e a música eram territórios onde eu circulava plenamente, contaminado e nutrido em especial pelo contato profundo com a mestra Myrian Muniz<sup>6</sup>. Desejava unir os campos acadêmico e artístico, talvez cruzá-los ou mesmo confrontá-los. Portanto, o enfoque interdisciplinar já se expunha como tema antes do projeto. Gesto notável por assumir o risco de um processo aberto, Pimenta aceitou o desafio sem titubear. Assim, em 1993 ingressei no programa de doutorado do Departamento de Estruturas e Fundações da Poli. Nos primeiros tempos, enquanto em disciplinas ampliava o contato com formulações gerais do cálculo estrutural, gestamos o projeto. Definimos como objeto de estudo famílias de *estruturas leves*, centrado nas propostas do estadunidense Buckminster Fuller, engenheiro, inventor e poeta; do alemão Frei Otto, pesquisador e projetista do leve; e das cascas de concreto do espanhol Torroja, de quem surgiu uma das guias da pesquisa.

Cada material tem uma personalidade específica distinta  
E cada forma impõe um diferente fenômeno tensional.  
A solução de um problema –

---

<sup>6</sup> Relato esse processo no livro *O ser aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz*. (DAL FARRA MARTINS, 2020).

Arte sem artifício –  
Solução ótima frente ao conjunto de imposições prévias  
Que a originaram,  
Impressiona com sua mensagem,  
Satisfazendo, ao mesmo tempo,  
As exigências do técnico e do artista.  
O nascimento de um conjunto estrutural,  
Resultado de um processo criador,  
Fusão de técnica com arte,  
De engenho com estudo,  
De imaginação com sensibilidade,  
Escapa do puro domínio da lógica  
Para entrar nas secretas fronteiras da inspiração.  
Antes e acima de todo o cálculo está a ideia,  
Modeladora do material  
De forma que a estrutura  
Possa cumprir sua missão.<sup>7</sup>

A riqueza e profusão de soluções de Frei Otto levaram à escolha das estruturas em membrana, especialmente pelas conexões com o espaço teatral: histórica, pois a *skené*, equipamento da cena trágica grega, é originalmente uma *tenda*; e funcional, pois podem ser *móveis* – montáveis e desmontáveis, *múltiplas* – propiciam diversas configurações cênicas, e *transformáveis* – admitem várias formas de soluções espaciais. Essas qualidades não apareceram a princípio, mas foram descobertas no andamento do percurso, no qual destacam-se os ensinamentos do grande mestre Benedito Lima de Toledo (FAU-USP), para cuja disciplina desenvolvi uma prospecção sobre a utilização do segmento áureo nos riscos do arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em igrejas mineiras.<sup>8</sup> Na defesa, Benedito Lima proferiu uma frase que me acompanha desde então: *uma tese é boa quando nos faz viajar. Eu viajei com seu trabalho pelos tempos em que fotografava obras de meu amigo e colega Flávio Império.*

O estreito contato com a cenografia no processo de doutorado iluminou a compreensão de uma das faces da obra de Flávio Império, em que o artista concebia soluções cênicas com tecidos de algodão cru esticados, ressonâncias contemporâneas da *skené*, como na montagem de *Othello* (1982). A poética esteve presente em diversas montagens desenvolvidas sob a supervisão de Myrian Muniz, que, para além da amizade, reconhecia nele um de seus grandes mestres. Em 2015, revisei seu peculiar processo de criação, quando orientei a conclusão do mestrado de Paula Baraldi, *Lugar (In) Comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca.*

---

<sup>7</sup> TORROJA, 1958. Traduzi e versifiquei.

<sup>8</sup> A contribuição inestimável de Clóvis Garcia está relatada no artigo *Ressonâncias singulares de um mestre plural*, escrito com Paulo Panzeri, a ser publicado em breve.

Na etapa final da pesquisa, entrevistas com Luiz Carlos Moreira, Augusto Boal e, em especial, Amir Haddad<sup>9</sup>, contribuíram para o programa arquitetônico do projeto, em estrutura pneumática. Em maio de 1999, defendi a tese *Estruturas leves. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um teatro móvel, múltiplo e transformável (TMMT)*, concebida na interseção dos campos da Engenharia, Arquitetura e Teatro.

Aposta em uma abordagem interdisciplinar, paciência para a concepção do projeto, domínio científico do problema estrutural: depreendem-se várias qualidades na orientação de Paulo Pimenta. Sua riqueza pode talvez ser sintetizada na acepção primordial da palavra *pedagogia*, evocada por ele na tarde da defesa: fomos companheiros de um caminho singular, desvelado no compasso do caminhar.

## 6 Itinerários

Durante vinte anos desde minha entrada na Universidade de São Paulo, o Departamento de Artes Cênicas sediou quatro encontros internacionais. Antonio Januzelli, Karen Müller e eu organizamos os *Foro-oficinas de Vozes para o Ator* (2002) e de *Direção Teatral* (2005), atividades da Associação Ibero-americana de Escolas Superiores de Teatro (AIEST) e do Laboratório de Interpretação Teatral (LINCE). Um diferencial destas iniciativas foi o de propiciar vivências poéticas de estudantes com representantes das instituições, pela manhã, e à tarde apresentações e reflexões entre tais docentes. Participaram dos Foro-oficinas artistas de notável expressão em seus países, como Annie Murath, da PUC-Santiago, grande cantora e referência na pedagogia vocal no Chile, Maria Dolors Aldea, querida mestra da escuta simpática, do Institut del Teatre, de Barcelona, o saudoso professor e diretor teatral Jaume Melendres, na época diretor do Departamento de Direção da escola catalã, e a costarriquenha Gina Monge Aguilar, atualmente professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Unicamp.

Gina Monge foi minha primeira orientanda de mestrado, com a dissertação *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*, defendida em 2008, em que analisa as abordagens de Sara Lopes, Isabel Setti, Lucia Gayotto, Janaína Martins, Marlene Fortuna, Meran Vargens e Carlos Simioni. A partir do projeto pós-doutoral *Linguagem, experiência, memória. Poéticas da voz do narrador e do cantor como sujeitos do ator*<sup>10</sup>, desenvolvido na Universitat de Barcelona, com supervisão do filósofo Jorge Larrosa,

---

<sup>9</sup> Parte da entrevista está glosada no artigo *Encontro com Amir Haddad* (DAL FARRA MARTINS, 2014).

<sup>10</sup> O impulso desse processo resultou na livre-docência, publicada no livro *Palavra Muda. Sobre Poéticas para Vozes em Estado de Sítio* (DAL FARRA MARTINS, 2020).

em 2011, ampliei os enfoques da voz e da vocalidade poética. Nesta perspectiva, destacam-se a dissertação *A fala em fuga*, de Isabel Setti, concluída em 2016, cultivo do ato cíclico de fazer perguntas, em substituição ao conceito da *professora de voz*; e a tese de Ana Wegner, *La formation vocale de l'acteur: les dichotomies entre voix et corps, son et sens (1970-2010)*, defendida em 2017, na Université Paris VIII, em programa de co-tutela com Jean-François Dusigne, análise de estratégias pedagógicas que buscaram conjugar voz e corpo, som e sentido, apoiando-se sobre um grande número de abordagens formativas vocais do ator.

A AIEST foi um cometa anarquista no céu acadêmico, que brilhou impulsionado pelo entusiasmo de alguns mestres, como Janô, Piñeda, Agustí. A designação espanhola de *maestros* para *mestres* acende, no português, o sentido diretivo de sustentação do ritmo. O ocaso da instituição obedeceu à dissolução desse grupo.

Em 2013, Elisabeth Lopes organizou e dirigiu o 8º *Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política*, dedicado a examinar as amplas intersecções entre o espaço urbano, a performance e a ação política/artística nas Américas<sup>11</sup>. Ao enfeixar de poéticas críticas da arte corporal a ocupações do espaço público por movimentos sociais, o evento convidou os participantes a explorar fronteiras, identidades e práticas por meio das quais *hegemonias* e *contra-hegemonias* são construídas dentro dos espaços da cidade e além. O encontro ofereceu uma variedade de performances, exposições, mesas redondas, oficinas, palestras e grupos de trabalho. Além de assessorar a organização, ministrei, em parceria com Ramón Rivera-Sivedra, o *Teach-in Urbanidade Sônica*, e coordenei o Grupo de Trabalho *Urbanidade Sônica e Vocalidades Urbanas*, focados na escuta como componente fundamental na performance de subjetividades e objetividades sociais, culturais e políticas do setor urbano, na abordagem da cidade sob uma perspectiva plural.

Relatada no artigo *Ensaio das rodas silenciosas* (DAL FARRA MARTINS, 2013), o grupo encenou uma performance final, na Praça Roosevelt, com a participação incisiva de Maria Simões, Mapa Xilográfico e Luciano de Jesus. O *Encontro* expandiu meu campo de pesquisa e orientação para o Teatro de Rua e a Performance Urbana, como mostra, por exemplo, a dissertação de Roberto Gomez de Souza, *Teatro de rua e política: ação e estratégia no Teatro de Operações*, centrada em imergir nos processos de criação e trabalho atorial para cenas de teatro nas ruas da cidade, tendo como parâmetro memórias pessoais relativas ao trabalho com o coletivo carioca *Teatro de Operações* e experimentos práticos realizados em laboratório.

O sucesso da iniciativa, devido principalmente à competência de Elisabeth Lopes, nos conduziu a um passo ousado: sediar a Conferência Anual da *International Federation for Theatre Research* (IFTR), em 2017.

---

<sup>11</sup> Promoção do Instituto Hemisférico (HEMI, com sede em New York), Sesc e Universidade de São Paulo.

Julho de 2015. Em Havana, com Maria Simões, Felisberto da Costa e Daniel Glaydson, desenvolvemos o workshop *Teatrosamba y Canciones de Brecht*, integrando o evento *Trasposos Escénicos*, no Instituto Superior del Arte. A oficina propôs uma série de exercícios de teatro e samba, conectados a experimentos corporais, vocais e musicais, ao encontro de poéticas de estranhamento nas fronteiras entre a fala e o canto, para rasgar as palavras, perfurá-las desde dentro: vesti-las de assombro. Missão contemporânea de uma vocalidade poética: falar contra as palavras e cantar contra a música.

Deixei a capital cubana em um sábado à noite e aterrissei na segunda-feira à tarde em Hyderabad, na Índia, onde acontecia o *Congresso Anual da IFTR*, com a missão de concretizar a proposição do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC): trazer o encontro de 2017 para São Paulo. A primeira reunião com a estadunidense Jean Graham-Jones, presidenta do Comitê Executivo, Milena Grass, do Chile, e o catalão Boris Daussà Pastor evidenciou notável interesse na empreitada, especialmente por deslocar a sede para o Sul, como no caso hindu, em alternância com o Norte, já que a *Conferência 2016* seria realizada em Estocolmo.

No terceiro dia, caminhei do hotel à universidade, a brasileira me desaconselha, não há calçada, ela diz, mesmo assim vou, pó e pedras, uma adolescente franzina carrega um enorme paralelepípedo na cabeça, limpa o terreno para o esgoto, um templo, entrei descalço, orei, trilha de peregrino, na avenida carros, lambretas e *tuk tuks* quase batem mas não se tocam, apesar da desorganização do trânsito, não há controle, é preciso uma escuta, um balé ritmado de motores e buzinas, quando entro no campus, noto uma gota de sangue no braço, picada de inseto indiano, pacto? *A democracia é a máscara do capitalismo*, eis o mote de minha apresentação<sup>12</sup>, ao lado de uma dinamarquesa e um sueco, que discurrem experimentos no Teatro do Oprimido, Boal pulsa.

A ida à Índia, fundamental para a formalização da proposta do PPGAC, proporcionou também o contato estreito com a estrutura interna da Conferência, em diversos aspectos acadêmicos<sup>13</sup>, informais<sup>14</sup> e culturais. Inesquecíveis apresentações de manifestações tradicionais: fora, no terreno batido, homens dançam no ritmo de tambores e ferem seus ventres com espadas; dentro, uma sublime cena de *katakali*, olhos, pés, equilíbrio.

Na viagem de volta trazia um tesouro, o livro *Brecht, Music and Culture: Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge*, impulso para a formulação do curso *Estudos em Música, Teatro e Política: Hanns Eisler e Bertolt Brecht*, oferecido em 2016 e 2018, no PPGAC. Entre os colaboradores de Bertolt Brecht, para quem o processo criativo sabemos coletivo, Hanns Eisler ocupa um lugar especial, por sua sólida formação marxista, que infunde uma atitude dialética em suas poéticas revolucionárias, provocando no ouvinte e no executante “uma nova ternura e uma nova força, uma nova perseverança e uma nova flexibilidade, uma nova paciência e uma nova prudência, uma nova exigência e uma

---

<sup>12</sup> *Narrador, Democracia, Capitalismo, Teatro*, publicado em DAL FARRA MARTINS et al. (Org.), 2016, p.119-125.

<sup>13</sup> Palestras (Key Notes), Grupos de Trabalho (Working Groups), Painéis Gerais (General Panels) e Novos Pesquisadores (New Scholars).

<sup>14</sup> Intervalos de Café (Coffee Breaks) e Jantar de despedida (Farewell dinner).

nova devoção".<sup>15</sup> Na primeira versão da disciplina, trabalhei em parceria com Carlos Alberto Silva, primeiro orientando de mestrado, com a dissertação *Vozes, Música, Ação: Dalcroze em cena* (2008), prospecção da Rítmica como processo formativo, e de doutorado, com a tese *Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena* (2015), estudo realizado em diálogo com o princípio poético e político do *Gestus*.

Lançada a semente em solo oriental, nossa proposta foi aceita. A pré-produção do evento compreendeu a definição do tema, o detalhamento do projeto, a captação de recursos, a escolha dos espaços e a concepção gráfica, entre outras tarefas. Tendo em vista que as migrações massivas e a desterritorialização crescente de culturas humanas são acompanhadas pelo incremento de padrões artísticos, conceitos e relações institucionais instáveis, o tema *Geografias Instáveis, Múltiplas Teatralidades* agrupou questões políticas e econômicas que perpassam os conflitos territoriais e simbólicos de um mundo globalizado e, ao mesmo tempo, apontou para a expansividade dos campos teatral e performativo, que se reconhecem e se surpreendem.

Para a produção executiva do evento, convidamos Laura Haddad, mestranda do PPGAC. Orientada por mim, defendeu em 2018 a dissertação *A Cooperativa Paulista de Teatro. Gestão e identidade como condição fundamental de desenvolvimento da cena cultural do Brasil*, em que identifica e analisa como um modelo de gestão cultural potencializa a formação artística, pedagógica e política.

Em junho de 2016, Elisabeth Lopes, Ferdinando Martins e eu, responsáveis pela organização do evento, expusemos oficialmente a proposta em Estocolmo, no ato final da Conferência, em uma apresentação artístico-acadêmica<sup>16</sup>. A partir daí, tratava-se da consecução do processo: divulgação, inscrições<sup>17</sup>, seleção dos resumos, definição da agenda. Para as quatro palestras, convidamos Leda Martins (*Rito, performance e saber: os tempos da memória*), Ileana Dieguez (*Investigar, exumar, desenterrar: a pesquisa como arte da obscuridade*), Sérgio de Carvalho (*A teatralidade fora do lugar: tensões entre os modelos cênicos europeus e a realidade social no Brasil Colônia*) e Eleonora Fabião (*Encontro sobre a criação de modos de vida e de ação*). Frise-se a incomum abordagem bilíngue, em que o inglês, língua oficial da IFTR, foi tensionado pelo português, murmurado ao pé dos ouvidos de participantes, em tradução simultânea feita por uma equipe de quarenta estudantes.

Incluído nos Painéis Gerais da Conferência, apresentei *Freiheit und Democracy. A última parceria de Bertolt Brecht e Hanns Eisler: instabilidades geográficas no pós-guerra*.<sup>18</sup> A exposição ensaiou reflexões sobre interrupções no fluxo musical, associadas a conceitos

<sup>15</sup> BRECHT apud BETZ (1982, p.I).

<sup>16</sup> Participaram da apresentação: Vanessa Macedo, Marcelo Denny e Sayonara Pereira.

<sup>17</sup> 370 delegados estiveram no encontro, somando-se mais de 160 apresentações.

<sup>18</sup> O resumo encontra-se publicado no *Book of Abstracts* (CONFERÊNCIA IFTR 2017, p. 205).

brechtianos, como Estranhamento e Gestus, atentas à extrema atualidade política das questões colocadas na canção.

De 10 a 14 de julho de 2017, o evento ocupou o Centro de Difusão Internacional, a Escola de Comunicações e Artes e o Departamento de Artes Cênicas. A festa de despedida, realizada no Teatro Oficina, selou o encontro da reflexão e da celebração em um espaço teatral consagrado.

## 7 Antes da conclusão

Tudo o que se aprende de *memória* se aprende, de fato, *por contágio* (se aprende a cozinhar com um bom cozinheiro, ou a pintar com um bom pintor, etc.), mirando-se no Outro (o cozinheiro, o pintor) como em um espelho. [...] Não, o poeta não vê nada (Homero era cego), o poeta *adivinha* (também era cego Tirésias, o adivinho) e *recorda* (Homero tinha que possuir uma memória prodigiosa para recitar a “Ilíada”). [...] À pergunta acerca de como pode o poeta cego *adivinhar* com suas palavras o ser das coisas, se responde do mesmo modo que à pergunta de como pode, em geral, o caçador acertar a presa que quer caçar: porque *recorda* (recorda o que significa ser caçador).<sup>19</sup>

O orientador se sabe orientador quando recorda o que significa ser orientador.

## REFERÊNCIAS

BETZ, Albrecht. **Hanns Eisler Political Musician**. London: Cambridge, 1982.

BOGART, Anne. **Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CONFERÊNCIA IFTR 2017. **Book of Abstracts**. São Paulo: IFTR, 2017. Disponível em: <https://iftr.org/media/2748/abstracts.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2021.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Ensaio das rodas silenciosas**. Porto Alegre: Memória ABRACE, 2013.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Encontro com Amir Haddad**. In: **Anais do VIII Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: ABRACE, 2014. Disponível em:

---

<sup>19</sup> PARDO, 2004, p.25-29. Tradução minha.

<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/artescenicassua/DAL%20FARRA%20MARTINS%20Jose%20Batista.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2021.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O ser aprendiz**. Um itinerário com Myrian Muniz. São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Palavra muda**. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. São Paulo: Giostri, 2020.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba); SIMÕES, Maria; GLAYDSON, Daniel; MARTINS, Carolina (Org.). **Narrador, Democracia, Capitalismo, Teatro**. In: **Almanach Muda**. São Paulo: Ausgang de Teatro, 2016.

EISLER, Hanns; BUNGE, Hans. **Brecht, Music and Culture**. Hanns Eisler in conversation with Hans Bunge. London: Bloomsbury, 2014.

GIL, Gilberto. **Oriente**. In: **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

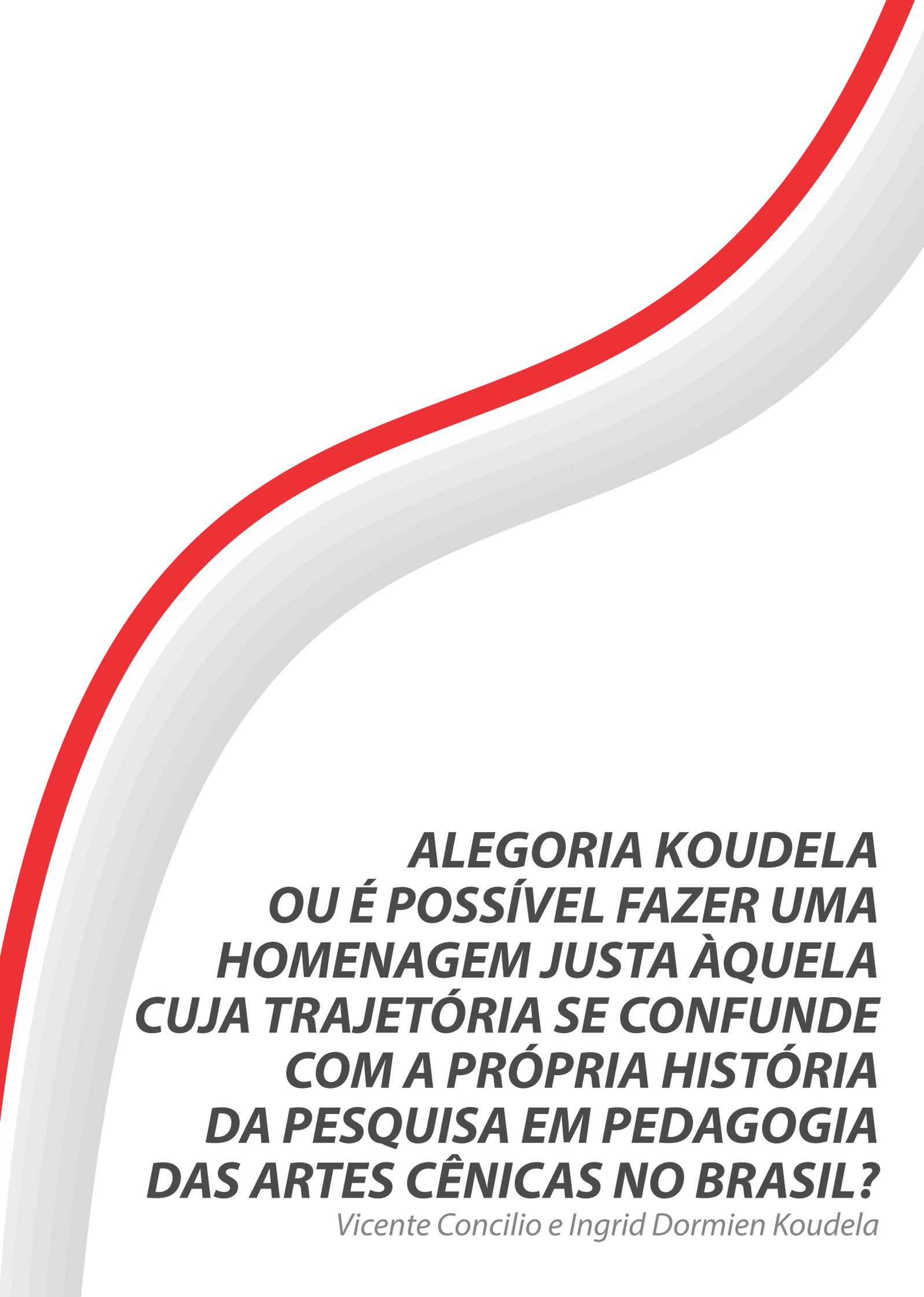
PARDO, José Luis. **La Regla del Juego**. Sobre la dificultad de aprender filosofía. Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

TORROJA, Eduardo. **Razón y ser de los tipos estructurales**. Madrid: Instituto Técnica de la Construcción y del Cemento, 1960.

ZAMBRANO, María. **La mediación del maestro. Entre Ríos: El Cardo** – Revista del Área de Didáctica de la Facultad de Ciencia de la Educación, 2009. Disponível em: <http://fcerevistaelcardo.blogspot.com/2009/11/la-mediacion-del-maestro-1.html>. Acesso em: 26 ago. 2021.



**José Batista (Zebba) Dal Farra Martins:** Músico, encenador, docente e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP). E-mail: dalfarra@usp.br



**ALEGORIA KOUDELA  
OU É POSSÍVEL FAZER UMA  
HOMENAGEM JUSTA ÀQUELA  
CUJA TRAJETÓRIA SE CONFUNDE  
COM A PRÓPRIA HISTÓRIA  
DA PESQUISA EM PEDAGOGIA  
DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL?**

*Vicente Concilio e Ingrid Dormien Koudela*

## Quadro 1

Era a última sexta-feira do mês de junho de 2021. Durante a finalização de uma das *lives*, transmitidas pelo YouTube, do ciclo de palestras *Jogos Teatrais 40 anos no Brasil – A Diáspora*<sup>1</sup>, a professora Ingrid Koudela, evidentemente fascinada com a autodescrição, uma técnica na qual alguém se descreve a fim de que as pessoas não videntes possam saber como a pessoa que está falando é, apresenta a sua própria versão:

Eu nunca fiz essa experiência e gostaria de ousar. Eu estou com batom vermelho, dois colares azul turquesa, uma blusa vermelha de manga comprida e que tem umas mangas brancas. Atrás de mim tem uma estante de livros, algumas pastas no primeiro andar, no segundo andar livros. Eu acho essas pastas muito feias, mas eu ainda vou fazer uma troca, trazer os livros e pôr essas pastas em outro lugar. E aí tem umas pequenas miniaturas aqui, uma delas eu gosto muito que é um jabuti que eu ganhei junto com o professor Jacó<sup>2</sup> pela edição de um dos livros, depois tem uma daminha. Atrás tem um calendário, uma parede branca, uma mesa preta, eu estou sentada numa mesa diante do computador usando óculos transparente com aro bem fininho. Eu arrumei minhas sobrancelhas, a minha filha falou: agora você está melhor assim. Eu passei por uma operação no olho, então meu olho ainda está um pouco inflamado, então os óculos disfarçam um pouco. Mas a sobrancelha está legal, foi uma conquista muito recente, eu fiz ontem, por isso que me lembrei. Estou com dois brincos, de bolinha. Será que está bom, Emerson<sup>3</sup>? A sua descrição é mais detalhada, mas, enfim, foi uma tentativa. (KOUDELA, 2021c)

Naquele momento, os palestrantes sorriem. Estão compartilhando a tela com uma figura emblemática da história do ensino do teatro no Brasil, em um evento que celebra justamente os 40 anos da publicação, em português, da obra que Ingrid

---

<sup>1</sup> Live Jogos Teatrais 40 anos no Brasil – A Diáspora, transmitida originalmente em 25 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YpPPjUNtYno&t=4705s>. Acesso em: 21 ago. 2021

<sup>2</sup> Trata-se de Jacó Guinsburg (1921-2018), teatrólogo, crítico, professor e fundador da Editora Perspectiva, que é referência na publicação de estudos teatrais e editora na qual Ingrid Koudela publicou seus 14 livros, entre textos originais e traduções. Em 2004, recebeu o Prêmio Jabuti pela tradução da obra *Buchner: na pena e na cena*.

<sup>3</sup> Emerson de Paula é ator, diretor teatral e professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Mestre em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Especialista em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Ministério da Cultura (UFRJ/MINC). Especialista em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

traduziu e foi um divisor de águas para os estudos e práticas da área: *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin, cuja primeira edição aconteceu em 1979. Pouco depois, em 1984, foi publicada sua dissertação de mestrado com o título *Jogos Teatrais*, obra na qual descreve e analisa a prática dos jogos de Viola Spolin, contextualizando-os como procedimentos artísticos e pedagógicos relevantes para a apreensão dos fundamentos do teatro a quem se dispusesse a explorá-los.

A repercussão dessas duas obras já seria suficiente para nomear um legado. Mas Ingrid fez muito mais. Sua autodescrição era a prova de que, mesmo em um evento que visitava as marcas dessa herança no presente, ela permanecia atenta. Ou seja, Ingrid ainda vai fazer muito mais.

## Quadro 2

Trago aqui trechos do artigo “Maria Alice Vergueiro: a acadêmica – Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo”, que Koudela publicou na *Revista Sala Preta*, uma verdadeira homenagem à grande atriz e pioneira do Teatro-Educação, que havia recém-falecido.

Além de destacar a relevância de Maria Alice Vergueiro para a área, Koudela também mostra como suas trajetórias se conectam, pois havia sido aluna de Maria Alice na graduação:

O ano em que inicio este ensaio é 1971. O Setor de Teatro pertencia então ao Departamento de Teatro, Cinema e Rádio e TV da ECA. Éramos herdeiros da tradição da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada pelo Doutor Alfredo Mesquita, que introduziu os estudos de Teatro na USP. Faziam parte do corpo docente Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi, Fausto Fuser. Ilustres convidados vinham completar este quadro, como Flavio Império, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Jorge Andrade e Maria José de Carvalho, que ministraram disciplinas semestrais e anuais no currículo da primeira turma da qual fiz parte, em 1967. Me formei como **Bacharel em Teatro – Crítica e Teoria**. Durante alguns anos escrevi crítica teatral na revista *Palco + Platéia (sic)*. Em 1972, sou licenciada como **Professora de Arte Dramática** pela ECA.

A **Licenciatura em Arte Dramática** foi a primeira licenciatura oferecida pela ECA e seguia a legislação vigente no país. Era então oferecida na Universidade Federal

do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O primeiro encontro, em nível nacional, destas licenciaturas aconteceu em Porto Alegre e participei do segundo, no Rio de Janeiro, ao lado de Maria Alice Vergueiro e Clóvis Garcia. A disciplina que cursei no Setor de Teatro era denominada Teatro Aplicado à Educação, sendo obrigatória a complementação com disciplinas na Faculdade de Educação da USP (FEUSP).

Os termos com os quais designamos uma área de conhecimento estão longe de serem aleatórios! A **Arte Dramática** foi substituída pela **Educação Artística**, por meio da famigerada Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971 (BRASIL, 1971) que reduziu as áreas de conhecimento Arte Dramática, Artes Plásticas e Música a princípios de educação com professores polivalentes, gênios formados por cursos de curta duração, responsáveis pelo ensino das artes a crianças e adolescentes.

Muito tem sido escrito e divulgado sobre a atriz Maria Alice Vergueiro.[...] A acadêmica, docente na USP e pioneira do teatro na educação, é muitas vezes cercada de mitos. Neste artigo pretendo trazer lembranças e prestar homenagem à valiosa contribuição da pedagoga.

Maria Alice Vergueiro foi um exemplo, por seu exercício de magistério na Educação Básica. Sua atuação política pioneira ao abrir esta área no Setor de Teatro trouxe para a universidade uma perspectiva que ainda não fazia parte dos estudos sobre o teatro na academia. É justamente este lado pouco conhecido de Maria Alice que eu quero focalizar, lembrando que ela deu início a uma área que tem hoje um crescimento e relevância enorme no Brasil e no mundo. Retomar o percurso da construção dessa área é valioso, principalmente em nosso tempo, no qual tantas conquistas vão se dissolvendo (...).

Na busca de referências sobre a formação de minha Mestra, encontro que ela participava de um núcleo de estudos em Teatro Aplicado à Educação, coordenado por Joel Martins, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Maria Alice foi convidada por Maria José Garcia Werebe a ministrar aulas de Arte Dramática no Colégio de Aplicação da USP quando cursava Pedagogia na USP. Cria o grupo Movimento Estudantil do Aplicação (Meta), com a participação de Cacá Rosset, então seu aluno no colégio.

[...] A pedagoga Maria Alice Vergueiro deixou um legado. A **Arte Dramática** fazia parte do currículo do Ensino Fundamental em algumas escolas públicas paulistanas experimentais. Não esquecer que a educação naquele momento vinha qualificando o currículo escolar por meio dos **Colégios Vocacionais** e **Escolas Pluricurriculares**. Essa experimentação era repassada para a rede de ensino pública, como na Escola de Aplicação da USP, na qual Maria Alice Vergueiro realizou uma experiência de vanguarda por meio do teatro.

A apreciação da obra de arte, a ser instituída nas escolas de Ensino Básico, por meio da ida ao teatro, é um princípio teórico-prático que carrego comigo como herança decisiva de seu legado. (KOUDELA, 2020, p. 230-232, grifos da autora)

A longa citação apresenta a relação entre Koudela, a estudante, e o momento

em que ela presenciou Maria Alice Vergueiro, a docente universitária, inaugurando uma área de estudos e práticas que conectavam teatro e pedagogia e cujas conseqüências podem ser avaliadas hoje pela existência de licenciaturas em Teatro por todo o Brasil e a representação significativa de estudos em Pedagogia das Artes Cênicas em diversos programas de pós-graduação, seja em Teatro ou em Educação.

Aprendemos ali que Ingrid se formou em Licenciatura em Arte Dramática, passos iniciais desse percurso em processo.

Chama atenção como, desde as origens, as conexões entre criação artística e preocupações com o ensino do teatro estavam presentes. E tais relações são definidoras das mais significativas pesquisas realizadas até hoje na área: prática teatral e teorias pedagógicas não estão separadas ou em desequilíbrio – elas se fundem, interagem, criam desvios e outras possibilidades epistemológicas.

A citação segue comentando a saída de Vergueiro da Universidade de São Paulo e mostrando como Ingrid assume o papel desafiador de se tornar professora na graduação:

A acadêmica e a artista nunca estiveram em contradição. A professora era exigente e a intelectual, contemporânea de seu tempo. Seu desligamento da USP foi por ela decidido.

Sempre elegante, Maria Alice tinha um senso de humor imbatível e uma risada deliciosa. Divertíamo-nos muito! Lembro seu cumprimento carinhoso: “Sua anta! Cara de coerência!”

Éramos cinco alunos na primeira turma do Setor de Teatro. Meus colegas: José Possi Neto, Armando Sérgio da Silva, Miriam Garcia Mendes, Marina Piccoli.

O Prof. Jacó Guinsburg era então coordenador dos **ateliês**. Essa proposta de **Pedagogia de Projetos**, que vinha sendo desenvolvida na Faculdade de Arquitetura da USP (FAU), abriu espaço para exercícios de linguagem (prática teatral) no recém-aberto Curso de Direção Teatral. Até então a formação havia sido teórica.

Com o desligamento de Maria Alice e já contratada pelo Departamento organizei com Jacó o ateliê de Licenciatura. Optamos pela estratégia de chamar professores-convidados. Fúlvia Rosemberg introduziu os alunos à obra de Jean Piaget. Fanny Abramovich, com quem eu havia feito curso de formação em sua escola, foi palestrante.

Com Dona Maria Duschenes, Mestra de todos nós, exercitávamos a improvisação por meio da abordagem sensório-corporal do método Laban, em sua casa no Pacaembu. Joana Lopes é uma referência importante em minha formação na **Escolinha de Arte de São Paulo**, onde tive meus primeiros contatos com Ana Mae Barbosa e Madalena Freire.

É sempre significativa a primeira turma a quem damos aula. Meu exercício como professora foi iniciado com as alunas Maria Lucia Pupo, Karin Mellone (minha irmã), Cláudia Dalla Verde, Karen Müller, Terezita Rubinstein, Elizabeth Lopes, entre outros.

Eu tinha então pouco mais de 20 anos e as alunas estavam numa faixa bem próxima, em sua maioria. Aprendemos umas com as outras e com o teatro na cidade da São Paulo da década de 1970. Entre *Happenings* e *Psicodramas*, entre *Living Theatre* e *Oficina*, entre Educação Artística e Arte-Teatro Educação. (KOUDELA, 2020, p. 233-234, grifos da autora)

São tantos nomes importantes citados nesse trecho... Nomes de pessoas que nutriram um processo de formação, de parcerias que depois seguiram desenvolvendo a Pedagogia do Teatro, em uma relação dinâmica entre referências e propostas para o futuro, sempre perseguindo uma arte que faz sentido no presente e se projeta no amanhã em expansão das Artes Cênicas.

### Quadro 3

Em julho de 2018, por ocasião do VI Congresso de Arte/Educação – *Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existências*, um evento imenso que uniu o Sesc Pernambuco e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Ingrid Koudela é homenageada, ao lado da arte-educadora Rosa Vasconcelos, por suas contribuições à arte e à pedagogia.

Na ocasião, alguns de seus orientandos e orientandas e pessoas parceiras foram convidadas a preparar sua própria contribuição, compartilhando nossa admiração a ela nesse momento público.

Por dias eu vaguei tentando concretizar em palavras o que significa tê-la tão próxima de minha história como pesquisador. Não conseguia, temia uma situação laudatória e que acabaria por revelar mais a pessoa que está homenageando que a própria homenageada. Nesse embate, todo o tempo me vinha à mente a dedicatória que Ingrid escreveu para seus filhos na obra *Brecht: um jogo de aprendizagem* (1991). Reproduzo-a:

Aos meus filhos, Bruno e Maia, que tiveram uma companheira rabugenta quando a redação não progredia e uma ausente, quando ela caminhava bem. (KOUDELA, 1991)

Eu sempre me emociono com essas palavras e penso que não é preciso explicar muito o porquê. Imagino Ingrid, com dois filhos pequenos, erguendo uma área de estudos em um departamento dominado por figuras já importantíssimas da história e da pesquisa em teatro no Brasil, todos homens.

Honremos o matriarcado que funda a Pedagogia das Artes Cênicas em nosso país.

#### Quadro 4

Visito o livro *Ingrid Dormien Koudela: o teatro como Alegoria*, organizado por Igor de Almeida Silva, que foi, assim como eu, orientado por Ingrid no doutorado. A obra fez parte das homenagens prestadas à autora no evento mencionado no quadro anterior, o VI Congresso Internacional SESC de Arte/Educação. Seu lançamento foi realizado em 25 de julho de 2018.

Dividido em duas partes, a primeira denominada *Relatos Estéticos, pedagógicos e afetivos*, e a segunda, *Ensaio sobre e para Ingrid Dormien Koudela*, a obra reúne reverências e memórias de muitas parceiras e parceiros de pesquisa, arte e criação, além de textos que aprofundam e analisam as reverberações da obra de Ingrid para a pesquisa e a cena contemporâneas.

Destaco aqui o que escreveu Maria Lúcia Pupo em homenagem à colega, parceiras na consolidação dessa área no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, pois esse trecho também remete à epígrafe que tanto me emociona e que citei anteriormente:

I.  
Grávida de seu primeiro filho Bruno, Ingrid Dormien Koudela, a jovem professora de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, coordena um processo de aprendizagem em teatro junto a adolescentes, em escola do Bom Retiro. Nós, estudantes universitários da mesma geração que a professora, observamos. Conseguiríamos algum dia manter a mesma serenidade e segurança ao lidar com outros jovens, um vez concluída a faculdade? As instruções propostas são precisas e o olhar da mestra é especialmente atento: um intenso envolvimento com os jovens alunos é revelado pelo tom de voz de Ingrid, ao mesmo tempo pausado e quente.

II.

Segunda gravidez, a da Maia. Acomodados em almofadas esparsas no chão do sótão da casa de Amália Zeitel, nosso pequeno grupo de egressos do bacharelado em Teatro da ECA experimenta os caminhos de aprendizagem do teatro formulados por Viola Spolin em um de seus livros, até aquele momento ainda não traduzido. Enquanto experimentamos, interpretamos os princípios de trabalho da autora, que algum tempo depois seriam publicados em língua portuguesa pela própria Ingrid e se enraizariam pelo Brasil afora. Vestido leve florido, cabelos loiros, Ingrid está conosco na roda. Sorrindo das reiteradas recomendações de prudência de alguns de nós, ela permanece decididamente presente, sem se dobrar a restrições. Deslocamentos, movimentos amplos; objetos construídos ludicamente graças à nossa cumplicidade alerta; borboletas, peixes, densos personagens femininos se dão a conhecer. Excitados, damos nossos primeiros passos em um percurso de descobertas artísticas cujo relevo naquele momento não éramos ainda capazes de estimar. (PUPO, 2018, p. 30-31)

Encontramos nessas imagens carinhosamente descritas a Ingrid docente determinada, a condutora de descobertas artísticas que fascina seus estudantes, a pessoa que construiu uma tradução em processo de jogo e que, por meio desse labor coletivo, deixou marcas profundas nas pessoas com quem ela dividiu processos e aprendizados. Conseguimos visualizar uma relação de convivência entre a intimidade da maternidade e o compromisso com a atuação docente, destacada no texto como incapaz de se subjugar a restrições.

## Quadro 5

Em 2006, Ingrid participou como avaliadora de minha banca de mestrado<sup>4</sup>, orientado por Maria Lúcia Pupo. Naquela ocasião, seu olhar sensível e provocador compreendeu a relação entre o teatro e o universo prisional, foco de minha prática e objeto de meu estudo. Recordo-me de um debate elegante entre ela e o outro professor da banca, que era da área da Sociologia e questionou a produção de ciência em arte. A resposta de Ingrid foi contundente, em defesa da pesquisa e das especificidades do saber produzido em processos artísticos e pedagógicos.

Aquele foi o momento que selou o início de nossa parceria.

---

<sup>4</sup> Publicado pela editora Hucitec em 2008, na Coleção Pedagogia do Teatro, com o título *Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística*.

Ela me convidou para integrar um projeto que coordenaria junto a Universidade de Sorocaba (UNISO), que se chamou *Teia do Saber*. Era um processo de formação continuada para professores de arte da rede estadual de ensino de São Paulo, voltado para os profissionais do interior.

Ingrid, que já estava aposentada das funções como docente de graduação da ECA-USP, seria figura fundamental do curso de licenciatura em Teatro da Uniso, um programa implantado pelo pesquisador e professor José Simões de Almeida Júnior no qual coordenaria as disciplinas de prática de montagem teatral entre os anos de 2006 e 2012, além de projetos como o *Teia do Saber*.

Nesse contexto, Ingrid dirigiu uma série de experimentações e espetáculos que expandiriam ainda mais as táticas de trabalho processual e formativo que sempre lhe interessaram explorar.

Espectáculos como *Nós ainda brincamos como vocês brincavam?* (2006) e *Peixes grandes comem peixes pequenos* (2007) uniram a investigação do *jogo teatral como habilidade de processo* à noção de leitura de imagens como modelo de ação, verticalizando os princípios da peça didática de Brecht e formando processos radicais de pesquisa e criação, sintetizados em uma série de artigos e de investigações que ela orientou junto a artistas, colaboradores e colaboradoras nesses processos.

Destaca-se nesse panorama o livro *Alegoria em Jogo: a encenação como prática pedagógica*, publicado em 2016, fruto do doutorado que Joaquim Cesar Moreira Gama defendeu sob orientação de Ingrid, e cujas reflexões nasceram no contexto da criação dos espetáculos mencionados, além de um terceiro, o *Chamas na penugem* (2008). Gama, que foi diretor assistente e parceiro em todos esses processos, realizou reflexões que elucidam o repertório e as referências que influenciam e consolidam essa investigação artística e pedagógica naquilo que acabou denominado *método histórico-alegórico*.

Foi justamente nesse período que eu ingressei no doutorado, e pude acompanhar de perto essa metodologia que inspirou radicalmente a mudança promovida na proposta inicial de minha pesquisa. Esse percurso já foi narrado em outra ocasião, que retomo aqui:

Em agosto de 2011, em meu exame de qualificação de doutorado, uma mudança de rumos transformou completamente o foco de meus estudos. Não só o foco,

devo admitir: o objeto e a própria natureza da pesquisa foram completamente alterados.

Por sugestão da professora Biange Cabral, uma das membras da banca, e com quem eu havia ministrado a disciplina de “Metodologia do Ensino do Teatro”, o trabalho que eu desenvolvia com as peças didáticas junto a discentes da graduação deveria ser o objeto de minha pesquisa. Segundo ela, o trabalho realizado por mim era diferente da abordagem que ela conhecia das peças didáticas, e considerava um absurdo que eu não explorasse esse universo em meu doutorado, principalmente porque Ingrid Koudela era minha orientadora. Ou seja, Biange tanto fez que nos convenceu a mudar de rota exatamente no meio da viagem, e foi assim que, de uma hora pra outra, um trabalho exploratório que eu realizava a partir de um texto pelo qual sou apaixonado, “A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo”, acabou se transformando em minha tese<sup>5</sup>.

Essa mudança me obrigou a reconstruir o projeto de pesquisa, e foi por essa razão que, de repente, passei a estudar com afinco a trajetória artística e intelectual de minha orientadora. (...).

Ingrid Dormien Koudela, como pesquisadora e encenadora, trouxe para o contexto brasileiro os escritos de Brecht sobre o trabalho com as peças didáticas, através de um trabalho que buscou contatos entre essas peças e o jogo teatral. Em seu livro “Brecht: um jogo de aprendizagem<sup>6</sup>”, a autora analisa os escritos fundamentais de Brecht sobre as peças didáticas, e propõe um sistema de trabalho que vincula o exercício da improvisação à prática com o texto das peças brechtianas.

Tais propostas de improvisação estão fundamentadas na obra de Viola Spolin<sup>7</sup>, diretora e atriz que formulou os *Theater Games*, ou Jogos Teatrais, que são desafios cênicos propostos a artistas-jogadores cuja tarefa seria a de solucioná-los em cena. Desta forma, Koudela associa o jogo a partir do texto com a aprendizagem de elementos da linguagem teatral, uma vez que suas propostas partem de estruturas cênicas, como espaço, ação cênica e personagem<sup>8</sup>. [...]

Resultou dessa proposta que associou peças didáticas e o jogo teatral a valorização do jogo com o texto e o surgimento de possibilidades metodológicas que respondessem de maneira prática às sugestões ou reflexões feitas por Brecht no que diz respeito ao exercício com suas peças didáticas. (CONCILIO, 2018, p. 140-141)

No trecho acima, muitas coisas merecem destaque. Uma delas é que me sinto extremamente privilegiado por tanto aprendizado e convivência com figuras pioneiras e basilares da área: Ingrid Koudela, Maria Lúcia Pupo e Biange Cabral, de quem fui colega no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, entre 2008 e 2015, quando ela se aposentou.

---

<sup>5</sup> CONCILIO, Vicente. **BadenBaden**. Modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

<sup>6</sup> KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>7</sup> SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

<sup>8</sup> Aqui, Koudela também analisa a relação entre o jogo teatral e a concepção de jogo e seu vínculo com o desenvolvimento da inteligência segundo Jean Piaget. Para maior aprofundamento, observar o Capítulo 4 do referido livro.

Também exponho ali como a orientação afetuosa de Ingrid encorajou a transformação de minha pesquisa de doutorado em um trabalho que mesclasse a retomada de suas iniciativas em relação à teoria e prática das peças didáticas de Brecht à luz da encenação contemporânea, sobretudo na perspectiva da *encenação como prática de aprendizagem*.

Por fim, o trecho aponta para a importância do pioneirismo do trabalho de Ingrid na investigação das potencialidades cênicas pedagógicas do trabalho com as peças didáticas de Brecht, material sobre o qual ela se debruça sistematicamente.

O trabalho de Ingrid com as peças didáticas é outra enorme referência, uma pilastra importante trazida por ela para os estudos do teatro e seu ensino. Além de ter traduzido diversos fragmentos teóricos, elaborados de forma esparsa pelo dramaturgo alemão, ela também propõe um processo prático que une ao texto pedagógico de Brecht o contexto improvisacional, oriundo do sistema de Spolin.

## Quadro 6

Do trabalho com as peças didáticas, origina-se e se ramifica uma proposta de trabalho avaliativo e criativo para processos teatrais: os protocolos.

Suas origens remetem ao trabalho desenvolvido por Brecht junto aos estudantes que encenaram e assistiram a uma primeira versão de seu texto *Aquele que diz sim*, em 1929. Como não esteve presente na apresentação, o dramaturgo solicitou que os e as discentes que atuaram e viram a peça enviassem suas impressões por escrito. A partir dessas opiniões, Brecht reescreveu o *Aquele que diz sim* original e criou outro texto, *Aquele que diz não*, pedindo que elas fossem trabalhadas sempre juntas.

Essa narrativa do “nascimento dos protocolos” sempre me soou como uma narrativa mítica, uma história inventada para tornar mais interessante o contexto de elaboração da peça didática e mais saboroso o trabalho com os protocolos.

Certa tarde, em uma reunião de orientação, Ingrid me apresentou uma publicação em alemão que continha todo esse percurso: as versões de *Aquele que diz sim*, os protocolos dos e das estudantes e *Aquele que diz não*.

Eu vibrei como quem encontra um tesouro impossível.

Ingrid traduziu esses protocolos, publicados na Revista *Urdimento* em um artigo que escrevemos em parceria: *Protocolos e a Pedagogia do Teatro – da tradução dos protocolos de estudantes sobre Aquele que diz sim aos protocolos do “trabalho alegre”* (2019).

Eu fui absolutamente ingênuo ao supor que a parte mais valiosa do artigo estaria nos protocolos das crianças. Na verdade, nele Ingrid aproveitou-se do pretexto de publicar as traduções para, em conjunto, sintetizar suas reflexões sobre o procedimento. O trecho a seguir é um deleite.

O jogo teatral exige a radicalização democrática na avaliação, através de um método que busca a teoria da prática e a prática da teoria. Do ponto de vista prático, o protocolo é um registro das impressões dos atores/jogadores sobre o encontro/aula que lhe antecedeu.

No decorrer dos encontros ou oficinas com o “trabalho alegre”, em lugar de apenas um ator escrever o protocolo sobre determinado encontro, todos os participantes do experimento cênico escrevem protocolos sobre todos os encontros. Na roda de leitura e avaliação, normalmente no início do encontro, cada jogador pode ler seu protocolo no momento em que quiser, escolhendo trechos a partir de sua escritura. Não é necessário que seja feita a leitura do protocolo todo, mas sim dos trechos considerados significativos por seus autores. Após esta leitura, é estabelecido mais um tempo adicional para a roda de conversa na qual podem ocorrer novos comentários e reflexões.

Este novo formato não é apenas uma variante para a leitura dos protocolos. A leitura em forma coral na roda de avaliação gera um novo texto, criado coletivamente, a partir dos trechos lidos por cada jogador. O protocolo das vozes individuais é assim inserido no coletivo. A coralidade inerente a esse procedimento gera uma avaliação polifônica que é propulsora para o “trabalho alegre”. A arte cria realidades. O vir a ser é sua mais alta aspiração.

As percepções de cada jogador sobre o processo promovem percepções surpreendentes nos outros parceiros. A alteridade experimentada no plano simbólico do jogo teatral é retomada na forma discursiva através do protocolo. O coletivo coral é maior do que a subjetividade. O *trabalho alegre* do teatro gera um produto cênico que é maior do que as individualidades, sendo as proposições simbólicas dos participantes geradoras de material cênico. Nos documentos que reuni em função de pesquisas realizadas (KOUDELA, 1996), **foi possível identificar que, se por um lado o protocolo instrui os momentos do processo de aprendizagem, fazendo a leitura da história pretérita, por outro lado pode propulsionar a investigação coletiva.** (*grifo nosso*)

Esse caráter propulsor do protocolo pode ser definido pelo conceito de zona de desenvolvimento proximal de Vigotsky, que se refere à diferença entre os níveis de desenvolvimento potencial e real de sujeitos submetidos a processos de aprendizado. Uma das implicações pedagógicas desse conceito e que incide sobre a avaliação é a exigência de um método de avaliação que seja concebido visando a prospecção na

aprendizagem. Não importa mais até onde o aluno chegou, mas o que o aluno poderá vir a ser a partir da intervenção educacional.

A zona de desenvolvimento proximal pode ser provocada por meio do jogo teatral com novas versões do texto original, através das quais nasce a leitura alternativa. A atuação estranhada no jogo teatral propõe multiplicidade de perspectivas.

A avaliação reflexiva traz a experiência física para o plano da consciência. No jogo teatral com o texto, o gesto é interrompido, repetido, variado e narrado, submetendo a atuação a exame.

**As questões que envolvem o protocolo tornam-se mais complexas se considerarmos que ele não aspira ser tão somente uma epistemologia do processo. Enquanto instrumento de avaliação, o protocolo tem sem dúvida a função de registro, assumindo não raramente o caráter de depoimento. Não reside aí, porém, a sua função mais nobre. O aprendizado estético é momento integrador da experiência. A transposição simbólica da experiência assume, no objeto estético, a qualidade de uma nova experiência. As formas simbólicas compartilhadas no trabalho alegre anunciam novas percepções, a partir da construção da forma artística.** (KOUDELA; CONCILIO, 2019, p.254-255, grifos nossos).

## Quadro 7

Enquanto este texto busca dar conta da produção intelectual e artística de Ingrid Dormien Koudela, ela simplesmente acabou de publicar seu mais novo livro, *Guerras Civis. Ilhas de Desordem de Heiner Müller* (2021a), com traduções inéditas do autor alemão e outros textos críticos produzidos por ela.

Heiner Müller também foi um dos autores com os quais Ingrid trabalhou constantemente, e nesse contexto político, social e econômico em que nos encontramos, as ressonâncias produzidas pelas provocações do autor seguem extremamente atuais.

Mesmo produzindo longas descrições de cenas mórbidas, o resultado é que o texto de Müller paradoxalmente gera vitalidade, provoca vontade de seguir encarando as muitas batalhas que se multiplicam.

É com ele que Ingrid dialoga intensamente em seu artigo *O teatro como alegoria* (2021), cujo resumo explicita:

Teatro como alegoria é um sistema pedagógico e de encenação que se insere entre as tendências contemporâneas da Pedagogia das Artes

Cênicas. Seu foco está na relação entre o fazer e apreciar a obra de arte. A alegorização da cena destaca o texto e/ou a imagem, ao abrir espaço de jogo para o imaginário do leitor/atuante ou espectador (KOUDELA, 2021, p.1).

O ano é 2021 e a Ingrid pioneira do teatro-educação, a Ingrid tradutora dos jogos teatrais spolinianos, a Ingrid tradutora das peças didáticas e da obra de Brecht, a Ingrid que dirigiu uma série de espetáculos que tinham como fundamento a *encenação como prática pedagógica*, a Ingrid pesquisadora, que orientou 15 teses de doutorado, 22 dissertações de mestrado, que teve 55 atuações em bancas, que realizou muitas participações em eventos artísticos e científicos, a Ingrid que luta pela defesa da arte nas escolas e na legislação específica para que isso se consolide, a Ingrid que já publicou 14 livros e vai publicar outros, todas essas facetas da mesma Ingrid (entre outras tantas outras) seguem incansáveis.

Mas seria agora um momento de síntese?

Ingrid evidencia um interesse em seguir na busca das imagens alegóricas e sua apropriação pelo teatro como fonte de inspiração viva. Nesse percurso, enxergamos na sua mais recente teorização um passeio que toca em todos esses processos, sistemas e procedimentos que a acompanhamos desenvolver e deslindar.

Ela escreve:

O teatro como alegoria constitui-se como uma forma cênica própria, sob diferentes pontos de vista, favorecendo a alegorização da cena que destaca o texto e/ou imagem e abre espaço de jogo para o imaginário do leitor, atuante ou espectador. A teatralização de figuras alegóricas propõe uma metodologia interessada em processos associativos sugeridos por imagens e/ou textos poéticos, a partir dos quais possa ser criada uma motivação lúdica que articule as camadas represadas e muitas vezes pré-conscientes de quem as contempla. Tal como na pintura do artista, os elementos figurados são des-hierarquizados, sendo que o procedimento narrativo é inerente ao próprio ato de leitura da imagem. Nesse processo, a percepção atua como desencadeador potencial de mecanismos associativos que atualizam a obra de arte. Como método pedagógico e de encenação se insere entre as tendências contemporâneas das artes cênicas. Suas características híbridas apontam para o rompimento com inúmeros cânones do assim chamado teatro tradicional. A alegorização da cena e a construção de *tableaux vivants* (quadros vivos) apresenta grande interesse na encenação como prática pedagógica. Destaca-se que o texto e/ou a imagem deixa de ser uma figuração ilustrativa, tornando-se um espaço de jogo entre a

alegoria e o imaginário do leitor, atuante ou espectador. (KOUDELA, 2021b, p.13).

E mais adiante, as referências e reverências a artistas, autores e filósofos que lhe são caros se avolumam:

De relevância decisiva para o leitor/atuante/encenador são as perguntas a serem formuladas para o modelo, prefigurado na obra de arte, permitindo uma relação dialógica. Os pontos de incerteza demarcam momentos nos quais a ambiguidade e polissemia da alegoria é ressaltada. São exatamente essas incertezas que fornecem sinais de sentido. Assim, é justamente o caráter inconcluso, fragmentário da escritura processual de artistas como Bruegel, Brecht, Benjamin e Müller que oferece o maior interesse para o leitor/atuante/encenador/pedagogo contemporâneo.

Na práxis com a forma artística da alegoria, seu tema é atualizado através de um processo de teatro improvisacional. A combinação entre a parte fixa – imagem e/ou texto - e a parte móvel – teatro improvisacional, permite que o controle sobre a aprendizagem não ocorra de forma fechada ou previsível. Embora as questões suscitadas através da alegoria constituam a moldura, ela é tematizada pela parte móvel.

A percepção sensório-corporal causa um novo olhar frente ao discurso e à ação de falar. Nos jogos improvisacionais, seu significado permanece em aberto. Não procedemos a uma análise buscando uma interpretação. A interação no jogo leva a uma multiplicidade de associações que são experimentadas corporalmente, através da linguagem gestual.

A investigação, no teatro como alegoria, é acentuada pelo princípio do jogo teatral, cuja natureza seja coral. O coro substitui o personagem individual. O ator é um ser coletivo cujo gesto é desligado da interiorização subjetiva. Nascido nos rituais dos povos antigos de várias culturas, o coro, esse coletivo de cantores, dançarinos e atores, privilegia um caleidoscópio de significações, explodindo o diálogo dramático. Assim a coralidade motiva uma reformulação radical do espaço/tempo teatral.

Nesse processo pedagógico, no qual a atuação em coro é radicalizada através do jogo teatral, como princípio a unir o coletivo, a alegoria passa a ser experimentada através de múltiplas variantes, através da experimentação sensório-corporal do gesto. (KOUDELA, 2021, p. 21-22)

Nas últimas citações, enxergamos o movimento da autora em promover esse exercício tão caro da síntese. Ingrid concentra em tão pouco espaço a improvisação, o modelo, a alegorização, a encenação e a aprendizagem em processo de uma forma integrada e cristalina.

Ela menciona os rituais de povos antigos, e eu penso no quanto essa dança já estava lá atrás, nos seus primeiros passos e parcerias, na responsabilidade em assumir

e consolidar uma jovem área de conhecimento conectada com práticas educacionais dentro de um departamento de teatro que primava pela teoria.

O trecho anterior menciona o coro, e não há como não lembrar das muitas pessoas que construíram a coletividade do que hoje reconhecemos como atuantes da Pedagogia das Artes Cênicas. Não é preciso mencionar nomes, o risco de deixar pessoas de fora é altíssimo, mas somos muitos e muitas, e é praticamente impossível que não tenhamos tocado em algum aspecto da área abordado por Ingrid.

A questão é que não é possível imaginar uma grande alegoria do Teatro-Educação e da Pedagogia das Artes Cênicas sem enxergar Ingrid Dormien Koudela em um papel de destaque.

## REFERÊNCIAS

CONCILIO, Vicente. **Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística**. São Paulo: Hucitec, 2008.

CONCILIO, Vicente. **BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

CONCILIO, Vicente. As pesquisas de Ingrid Koudela com as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma trajetória em processo. *In*: SILVA, Igor de Almeida (Org.) **Ingrid Dormien Koudela: o teatro como alegoria**. Recife: SESC Pernambuco, 2018.

GAMA, Joaquim César Moreira **Alegoria em jogo: a encenação como prática pedagógica**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Guerras Civis: ilhas de desordem de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 2021a.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Teatro como alegoria. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.41, p.1-28, 2021b.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Live Jogos Teatrais 40 anos no Brasil – A Diáspora**. YouTube, 25 de junho de 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=YpPPjUNtYno&t=4705s>. Acesso em: 21 ago. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien; CONCILIO, Vicente. **Protocolos e a Pedagogia do Teatro:** da tradução dos protocolos de estudantes sobre Aquele que diz sim aos protocolos do “trabalho alegre”. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.34, p.246-255, 2019.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Maria Alice Vergueiro:** a acadêmica – Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. **Sala Preta**, [S.l.], v.20, n.1, p.229-244, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171538>. Acesso em: 22 ago. 2021.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para compor um mosaico. *In*: SILVA, Igor de Almeida (Org.). **Ingrid Dormien Koudela:** o teatro como alegoria. Recife: SESC - Pernambuco, 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.



**Vicente Concilio** é um homem gay apaixonado por teatro, a obra de Leonilson, Drag Race e educação. Reside em Florianópolis desde 2008, onde é professor na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas, na Udesc - Universidade do Estado de Santa Catarina, desenvolvendo pesquisa e extensão com foco na Pedagogia das Artes Cênicas. Levou 6 anos para concluir sua Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2002) na ECA-USP, onde também fez mestrado (2006) e doutorado (2013), orientado por Maria Lúcia Pupo e Ingrid Koudela, respectivamente. Atualmente, dedica-se a estudar as "Infiltrações das Artes Cênicas em espaços de privação de liberdade", projeto que visa construir práticas teatrais abolicionistas dentro do sistema penal e reunir pessoas que fazem teatro em prisões pelo Brasil e em outros países. E-mail: [viconcilio@gmail.com](mailto:viconcilio@gmail.com)

**Ingrid Dormien Koudela** é uma das professoras pioneiras em Pedagogia do Teatro, sendo iniciadora de pesquisas com este enfoque na Universidade de São Paulo. Suas publicações incluem Jogos teatrais, uma abordagem teórico-prática realizada a partir das propostas de Viola Spolin (Perspectiva, 2011) e Brecht, um jogo de aprendizagem (Perspectiva /EDUSP, 2010). E-mail: [idormien@usp.br](mailto:idormien@usp.br)





***EM TORNO DE UMA  
RELAÇÃO DELICADA:  
ENTREVISTA COM  
MARIA LÚCIA PUPO***

*Verônica Veloso*

Da mesma forma que aquele que remete um presente ou uma carta, o professor sempre está um pouco preocupado para saber se seu presente será aceito, se sua carta será bem recebida e merecerá alguma resposta. Uma vez que só se presenteia o que se ama, o professor gostaria que seu amor fosse também amado por aqueles aos quais ele o remete. E uma vez que uma carta é como uma parte de nós mesmos que remetemos aos que amamos, esperando resposta, o professor gostaria que essa parte de si mesmo, que dá a ler, também despertasse o amor dos que a receberão e suscitasse suas respostas. [...] O professor, o que dá a lição, é também o que se entrega na lição. Primeiro, entrega-se em sua eleição; depois, em sua remessa; em continuação, em sua leitura.

Jorge Larrosa



Maria Lúcia Pupo

Quando surgiu a ideia de entrevistar a professora e pesquisadora Maria Lúcia Pupo<sup>1</sup>, lamentei que estivéssemos em meio a uma pandemia e não pudéssemos nos

---

<sup>1</sup> Maria Lúcia de Souza Barros Pupo é docente titular da Escola de Comunicações e Artes da USP onde atua na Licenciatura em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro. Sua experiência no campo se estende a diferentes contextos no Brasil e também França, Marrocos, México e Bélgica. Seu mais recente livro é Para alimentar o desejo de teatro, editado pela HUCITEC em 2015. Tem se voltado nos últimos anos especialmente para o tema da mediação artística de obras no campo da cena. Os estudos de manifestações cênicas contemporâneas e de políticas públicas em arte compõem também sua esfera de interesses. É bolsista de Produtividade 1C do CNPq. E-mail: malupu2013@gmail.com

encontrar para que esta entrevista se desse presencialmente, em torno de uma mesa, partilhando um belo prato e uma taça de vinho. O diálogo que agora se torna público resulta de uma troca de e-mails, como tantas outras que tivemos ao longo dos anos desde que ingressei na Universidade de São Paulo em 1998. É certo que com o passar do tempo, nossos laços se estreitaram. Dos caminhos trilhados juntas, surgem memórias significativas. Aulas de Jogos Teatrais, uma em especial, na qual uma pena verde me levou a incorporar uma aeromoça esvoaçante, no pátio do CAC. Um primeiro almoço no qual comi um sanduíche de berinjela e conversamos sobre meu desejo de realizar um intercâmbio na França. As reuniões em sua casa para receber retornos sobre meus textos de pesquisa, sempre regadas a água de coco. Encontros não planejados nas plateias dos teatros, seguidos de conversas com olhos brilhando. As suas aulas, nas quais eu observava elaboração prévia, estudo, entrega ao assunto discutido, sua escuta e silêncio, um tempo verdadeiramente dedicado aos outros. Caminhadas risonhas e animadas pelas ruas de Avignon. Visitas à minha casa no nascimento de minhas filhas. Uma festa que invade sua casa porque ela está impossibilitada de se deslocar até nós.

Não pretendia forjar nenhum tipo de sentimentalismo para introduzir esta entrevista, mas também não me contentaria em dizer que Malu foi a maior referência ao longo de minha formação acadêmica, minha orientadora de mestrado e doutorado e minha grande parceira atualmente no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Escrevendo desse modo, evidencio a formação que extravasa o acadêmico, que se revela como formação humana, relacionada aos princípios, ao cumprimento dos deveres, à ética nas ações mais cotidianas.

Não seria demais afirmar que o meu prazer em entrevistá-la é carregado de uma herança simbólica e sem testamentos, como diria o professor José Sérgio Fonseca de Carvalho. Fui tomada por uma imensa responsabilidade ao tornar pública esta entrevista, como se abrisse aos leitores, que porventura se interessarem em nos ler, uma de minhas consultas a essa professora-farol. Nela, busco deixar registrados os princípios que norteiam suas orientações, tão conhecidas por permitirem que cada pesquisador, por mais inexperiente que seja, alce seus próprios voos. Essa coragem de deixar o outro ser ou tornar-se aquilo que deseja vem acompanhada de

um real interesse pelo olhar do outro, uma tranquilidade em deixar que cada um escolha suas referências e uma leitura precisa e cuidadosa de cada texto compartilhado.

Nas páginas que se seguem, vocês poderão conhecer um pouco da história da linha de pesquisa em Pedagogia do Teatro e as muitas vertentes que a compõem. Poderão identificar fatores ou combinações que levam uma orientadora a interessar-se por determinado projeto, nesse encontro intenso e delicado entre orientadora e orientanda. E, por fim, poderão vislumbrar processos de aprendizagem que não cessam de ser delineados mesmo depois de tantos anos de experiência, uma “fonte contínua de descobertas inspiradoras”. O encontro que se dá em torno de cada pesquisa envolve incertezas, angústias, flexibilidade, abertura ao diálogo e negociação, como se de cada uma dessas combinações entre orientação e pesquisa emergisse uma alquimia própria.

Não sou a única, nem a última professora a se orgulhar de contar com a presença de Maria Lúcia Pupo em sua trajetória. Escrevo em primeira pessoa ciente de que falo em nome de muitos e muitas que tiveram a graça de ouvi-la, de partilhar dos banquetes de suas aulas e de receber suas cartas, na forma de textos, de aprendizados, de bagagens e de condutas que talvez ela nem imagine que captamos do seu modo de agir no mundo.

**Verônica Veloso: Em 2021, o PPGAC completa 40 anos. Como você contaria a história da linha de pesquisa em Pedagogia do Teatro – que em breve se tornará Pedagogia das Artes Cênicas – desde o momento de sua criação? Seria interessante falar sobre os princípios que regeram essa linha de pesquisa e os professores que traçaram esse percurso ao seu lado.**

*Maria Lúcia Pupo:* Ao longo desses 40 anos do PPGAC sempre fomos poucos: os professores Ingrid Koudela, Flávio Desgranges e eu. E a demanda de orientação sempre foi muitíssimo superior às nossas possibilidades de assumir as pesquisas postuladas, daí a intensa competição instaurada a cada processo seletivo. Uma agravante se acrescenta a esse quadro. Durante os últimos anos, a relação entre a licenciatura oferecida no Departamento de Artes Cênicas e a pós-graduação em Pedagogia do Teatro recaiu exclusivamente em minhas mãos, e apenas nelas. Isso

porque a Profa. Ingrid, desde o final dos anos 1990, assim como o Prof. Flávio, mais recentemente em razão de sua mudança para a UDESC [Universidade do Estado de Santa Catarina], passaram a se dedicar apenas ao curso de pós-graduação, perdendo o contato com os estudantes da licenciatura. Ingrid e eu temos um histórico de ex-alunas da ECA e Flávio vinha de um mestrado e doutorado em Educação. Sempre considerei de primordial importância a criação de fluxos entre a graduação e a pós-graduação, como, por exemplo, o Projeto de Aperfeiçoamento do Ensino, PAE. Nos últimos anos, em que temos enfatizado a formação em pesquisa desde a graduação, esses fluxos se tornaram ainda mais valorizados e vêm sendo capitais na trajetória dos estudantes. Nossa linha de pesquisa se expandiu – como não poderia deixar de ser – a partir da diversidade de nossas investigações; estas, por sua vez, têm influenciado mais ou menos diretamente a formação dos futuros docentes. A relação entre as Artes da Cena e as Ciências da Educação, fundamento da linha de pesquisa, vem dando lugar a capilaridades e bifurcações: a influência das artes relacionais, ou seja, da dimensão do encontro e da troca entre os participantes; a formulação de relações outras com a figura do espectador; os vínculos entre arte e ativismo em contínuo dinamismo; e o relevo atribuído aos estudos antropológicos são apenas alguns dos fatores que vêm abrindo férteis vertentes originais em nossa linha de pesquisa, sobretudo na área da educação não formal. Decorre dessa expansão nossa perspectiva de que a linha de pesquisa, de modo coerente com o seu alargamento, seja transformada o mais breve possível em Pedagogia das Artes Cênicas.

**Ao longo de sua trajetória, você orientou mestrados e doutorados sobre temas bastante diversos, que perpassam os diferentes contextos nos quais se reconhecem processos de ensino e aprendizagem relacionados às artes cênicas. Quando observamos o conjunto das pesquisas orientadas por você, quais seriam os traços comuns que as conectam? Ou os blocos temáticos nos quais elas poderiam ser agrupadas?**

Inicialmente marcados pelas práticas teatrais, sobretudo em ambientes escolares, pouco a pouco os estudos se expandiram para a exploração de vínculos entre modalidades cênicas de caráter lúdico e textos de diferente natureza – com especial

destaque às peças didáticas de Brecht e a textos narrativos. Expandiram-se também para o exame de tessituras entre encenação e pedagogia, em direção à ação cultural nos mais variados contextos, e ao desenvolvimento da leitura da cena. Destacam-se entre os assuntos tratados a formação de docentes, tema de interesse primordial, assim como o teatro dirigido à infância – ou incluindo essa categoria. A relação entre teatro e cinema, teatro e música, teatro e processos de escrita à luz de preocupações pedagógicas é outra vertente emergente. Dois outros temas cabem ser salientados pela originalidade à época em que foram abordados pela primeira vez: práticas teatrais em prisões e o teatro documentário como fonte de aprendizagem. Nos primeiros tempos, crianças e jovens eram as faixas privilegiadas; hoje, adultos fazem parte de boa parcela das investigações. Políticas públicas de caráter artístico, assim como experiências no âmbito da performance vêm sendo objeto de investigações inovadoras e por vezes instigantes. Por outro lado, iniciativas de grupos, associações e coletivos da América Latina vêm ganhando crescente interesse por parte dos nossos estudantes.

**Sabemos que a análise de um projeto em seu estado inicial – seja ele de mestrado ou doutorado – envolve muitas camadas, desde a qualidade da escrita até a precisão do recorte a ser investigado, passando pela adequação da escolha dos autores com os quais o “jovem” pesquisador pretende dialogar. Há ainda camadas mais subjetivas que conduzem a leitura e análise de um projeto. No entanto, seria possível elencar algumas características que a levam a se interessar por orientar determinada pesquisa em detrimento de outra?**

Uma série de fatores está contida nessa decisão. À medida que as condições de trabalho em nossa área se tornam mais e mais precárias, ganha contorno um fenômeno curioso que poderíamos chamar de “naturalização” da continuidade dos estudos. Em outras palavras, a tentativa de inserção no mestrado e doutorado por vezes é vista como caminho “natural” de estudantes recém-formados que não vislumbram de imediato perspectivas de inserção profissional, aliás, cada vez mais competitivas. Ocorre que essa continuidade dificulta que o estudante se distancie dos muros protegidos da universidade e mergulhe na vida “lá fora”, de modo a se

deter em perguntas formuladas a partir da familiaridade com diferentes contextos. Esse dado me leva a ter também como critério – além daqueles evidentes, como relevância, pertinência e qualidade da argumentação – a implicação do futuro pesquisador em relação ao tema, seu grau de mobilização, os vetores que levaram ao equacionamento da pergunta central. Haverá quem diga que esses parâmetros são de avaliação imprecisa. Anos de experiência, no entanto, têm comprovado que eles são essenciais na construção do conhecimento em arte. Os vínculos entre o projeto e meus campos de pesquisa constituem certamente um critério de relevo, porém considero desafiante apostar em temas que, embora pouco familiares na minha trajetória, sejam propostos de modo justificado e coerente e venham a ser oportunidade de um aprendizado recíproco. Essa abertura sempre me pareceu primordial, pois os projetos resultam, antes de mais nada, de motivações dos estudantes paulatinamente buriladas pela ótica da experiência docente.

**Diante das inúmeras dissertações e teses que você orientou ao longo desses anos, como percebe o exercício da orientação? Trata-se de uma via de mão dupla, dependendo do encontro entre quem orienta e quem é orientado, ou é o orientador quem estabelece a dinâmica do trabalho? Ainda nesse sentido, o que você não faria como orientadora e que fazia quando iniciou suas atividades na pós-graduação? Seu modo de orientar se transformou com o tempo?**

Essa pergunta incide sobre uma constatação minha já antiga. A complexa relação entre orientador e estudante não vem sendo, até onde eu saiba, objeto das reflexões que pode vir a comportar. Durante os anos de mestrado ou doutorado, uma convivência sistemática entre ambos vai balizar as incertezas, dificuldades e alegrias do trabalho intelectual, em meio a um pano de fundo de altas expectativas mútuas. Assumir a autoria de uma dissertação ou tese resulta de intrincada alquimia entre a exploração de um espaço de invenção, aprendizado do rigor e estabelecimento de confiança de parte a parte. Pouco se discute, por exemplo, sobre como os orientadores lidam com as expectativas em torno dos trabalhos em processo. Quando elas são parcialmente frustradas, passa a ser tão delicado quanto desejável avaliar o seu próprio grau de responsabilidade diante do fato, superando o ímpeto

inicial de atribuir exclusivamente ao estudante as razões de sua insatisfação. Trata-se de via de mão dupla, como você aponta. Ao examinar minhas atitudes como orientadora, observo que poucas são as constantes e múltiplas as variações ao longo dessas décadas. Entre as constantes cito os acordos básicos, como formulação de calendários ao longo do processo, ajustes sobre formas de comunicação etc. Todo o resto varia em função das personalidades em contato, da natureza do tema, da experiência com ele de ambas as partes e assim por diante. Há situações em que o diálogo se dá predominantemente a partir de textos escritos pelos pós-graduandos, e outras em que trocas minuciosas antecedem a escrita. A periodicidade dos encontros é outro fator variável; determinados alunos solicitam modalidades de retorno com mais frequência, enquanto outros se sentem mais à vontade com a definição de períodos mais amplos de trabalho pessoal. Cabe lembrar que o enfrentamento da escrita pode ser, por si só, uma questão intrincada. Anos de experiências escolares desinteressantes ou normativas não são vividos impunemente pelos estudantes brasileiros, mesmo após o término da graduação. É comum que a angústia da página em branco se faça presente, carecendo de atenção específica para ser dissolvida, ao menos em alguma medida. Problemas de ordem pessoal não raro vazam para a esfera da pesquisa, demandando escuta atenta, abertura ao diálogo, negociação de prazos e por aí afora. Fronteiras entre as esferas privada e acadêmica em nosso meio tendem a uma crescente porosidade, e não raro aparecem situações em que toda a sensibilidade do professor é convocada para abordá-las. Há um aspecto da pesquisa que muito se transformou nesses trinta anos de vida do nosso programa de pós. Falo da progressiva facilidade com a qual hoje se obtêm informações, em comparação com o laborioso trabalho exigido dos alunos no passado. Hoje eles já sabem efetuar levantamento de dados ao entrar no curso, o que torna a familiarização com a biblioteca e diferentes arquivos, por exemplo, muito mais fluida do que em décadas anteriores.

Não há receita para “bem orientar”, evidentemente, mas há dois requisitos provavelmente incontornáveis: apreciar a função e dispor de grande flexibilidade para realizá-la. A cada novo orientando uma nova relação vai sendo tecida, com seus acordos progressivamente estabelecidos. Não há rotina, não há procedimentos modelares. Há o prazer de contribuir para o crescimento do outro e do próprio

conhecimento, o compartilhamento do percurso e, não raro, a cumplicidade com o estudante. Tenho grande prazer no exercício dessa faceta da atuação universitária, fonte contínua de descobertas inspiradoras. Não por acaso aprecio que certas relações de orientação vividas no PPGAC tenham evoluído posteriormente para sólidas amizades.

**Como você observa os caminhos percorridos por seus orientandos depois de concluídas as pesquisas? Qual o impacto que a continuidade dos estudos na pós-graduação tem em suas trajetórias?**

Como se sabe, parcela significativa dos egressos de nossos cursos ingressam como docentes no ensino superior público e, às vezes, também privado. Outros, em menor número, passam a atuar de modo pontual na formulação de políticas públicas vinculadas à cultura e às artes, cada vez mais escassas. O que chama a atenção no tocante aos impactos do PPGAC é o quanto experiências acumuladas de debate, de decisões tomadas de modo colegiado, de abertura para outras áreas do conhecimento e do exercício do pensamento crítico são reconhecidas como significativas pelos ex-alunos. Aliás, o fenômeno da valorização a posteriori dos méritos dessa escolaridade pode ser observado inclusive entre os egressos da graduação. Essa pequena enumeração de grandes conquistas, em última análise, traz à tona aquilo que de melhor podemos engendrar juntos na universidade brasileira hoje.



**Verônica Veloso:** Verônica Gonçalves Veloso é professora e pesquisadora na Licenciatura em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP e, recentemente, na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutora em Artes pela ECA-USP, realizou parte de sua pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, analisando ações teatrais e performativas fundadas no caminhar. Mestre em Artes pela mesma universidade. Integra o Coletivo Teatro Dodecafônico desde sua fundação em 2008, tendo dirigido algumas encenações e feito pesquisa sobre intervenção urbana. Acadêmica e artisticamente, tem desenvolvido reflexões sobre a arte contemporânea, seu potencial pedagógico e os desafios recentes apresentados ao espectador de ações performativas e relacionais. E-mail: veronicaveloso@usp.br





***SÍLVIA FERNANDES,  
UMA PESQUISADORA***

*Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa*

Silvia Fernandes da Silva Telesi, ou Silvia Fernandes, é uma pesquisadora, professora e alma inquieta que talvez não precise de apresentações. Ela fez a graduação, o mestrado e o doutorado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); tem três pós-doutoramentos: na USP, na Paris 8 (Saint Dennis) e na Faculdade de Letras de Lisboa. Atualmente, é bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Dentre seus artigos, destacamos os que abordam temas trabalhados por ela no Brasil: teatralidade, performatividade e teatros do real. Livros? São 14 publicados, dos quais não se pode viver sem: *Teatralidades contemporâneas* (Perspectiva, 2010), *Grupos teatrais anos 70* (UNICAMP, 2000) e *Teatro da Vertigem* (Cobogó, 2018).

Apesar de estar aposentada, Silvia Fernandes não para. Ela continua ministrando disciplinas e orientando projetos de mestrado, doutorado e pós-doutoramentos. Logo, fica clara a sua vitalidade e interesse por tudo que tangencia o universo teatral ou das artes cênicas.

Agora venha conosco e desfrute do prazer de conhecer quem é o que pensa esta mulher excepcional!



Sílvia Fernandes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sílvia Fernandes é professora titular sênior do PPGAC-ECA-USP e pesquisadora do CNPq. É autora dos livros *Teatralidades contemporâneas*, *Grupos teatrais: anos 70*, *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* e organizadora de *O Pós-dramático. Um conceito operativo* (com J. Guinsburg), *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs* (com Yannick Butel), *Antonio Araújo et le Teatro da Vertigem*, *Teatro da Vertigem* e *O teatro como experiência pública* (com Óscar Cornago e Júlia Guimarães), entre outros. Foi coeditora do periódico *Sala Preta* durante vinte anos e da revista *Cartografias* mitsp por sete anos. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, pesquisadora do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas) e dramaturgista de alguns espetáculos do Teatro da Vertigem. E-mail: [silvia.fernands@terra.com.br](mailto:silvia.fernands@terra.com.br)

**Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa: Você faz parte de uma geração que teve contato direto com nomes fundantes e fundamentais da pós-graduação em artes cênicas na USP, entre os quais podemos citar Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Clóvis Garcia, Renata Pallottini, Elza Cunha de Vincenzo e Célia Berrettini, entre outros. Naquela época, havia um enfoque mais acentuado na teoria. Você pode falar sobre isso?**

*Sílvia Fernandes:* De fato, quando entrei na Escola de Comunicações e Artes, no princípio da década de 1970, e optei pela habilitação em Artes Cênicas, tive o privilégio de ser aluna de três dos professores que vocês mencionaram, todos da área teórica – Jacó Guinsburg, Elza Cunha de Vincenzo e Clóvis Garcia. As aulas do professor Clóvis eram de “história do teatro ocidental, nome da disciplina na época. Tratava-se de um estudo historiográfico das artes cênicas no Ocidente, interessante especialmente pela abordagem detalhada das manifestações teatrais e pelo uso de farta iconografia para ilustração dos diferentes períodos, organizados em linha cronológica. Nessa lógica, a proposta do curso se distanciava consideravelmente de uma reflexão teórica. Eu já manifestava, na fase da juventude, uma clara inclinação pela teoria do teatro, no sentido de uma prática reflexiva dirigida ao estudo das diferentes teatralidades construídas em cena pelo olhar do espectador. E encontrei essa reflexão nas aulas de estética do professor Jacó Guinsburg, que foi posteriormente meu orientador de mestrado e doutorado, e meu mestre por toda a vida. As hipóteses sobre o funcionamento da encenação e a análise detalhada do que então se definia como escritura cênica, de autoria de encenadores, era garantida nas abordagens do professor, feitas a partir da teoria de produção e recepção do teatro, com descrição e definição dos sistemas de construção do sentido. E também com base na semiologia teatral, que teve larga influência nos anos 1970 e 1980, com representantes da estatura de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld e Marco de Marinis. Dedicada à definição dos signos espetaculares, enfocava a passagem do texto à cena centrando-se na compreensão do teatro como escritura espetacular.

Foi graças ao professor Jacó que conheci, pouco mais tarde, a teoria da encenação de Pavis, que descreve o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador. Também foi nas aulas de estética que estudei os encenadores das primeiras décadas do século

passado, como Craig, Appia e Meierhold, pioneiros no esforço de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático. Nosso professor considerava-os modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral e responsáveis por uma verdadeira mutação de paradigma do teatro, com o deslocamento do ator e do dramaturgo do núcleo central de criação da cena. O movimento do início do século XX que ficou conhecido como *Reteatralização* do teatro foi apresentado por Jacó como caudatário da emergência do encenador, que passava a reunir as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico da “obra de arte total” que se apresentava em cena. Foi ainda nessas aulas que entrei em contato, pela primeira vez, com os conceitos de teatralização e teatralidade de Meierhold, que desenvolvi mais tarde em pesquisa apoiada pelo CNPq.

Quanto à disciplina que cursei com a professora Elza, primeiro módulo de dramaturgia, foi um estudo das tragédias gregas do período clássico, com leitura refinada de diversos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas. Com análise da produção dos autores e reflexões teóricas sobre o trágico, a excelente professora também foi responsável por me apresentar os primeiros escritos de Nicole Loraux, que me levaram, mais tarde, a ler *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Na verdade, Elza foi precursora dos estudos feministas na universidade e, pouco tempo depois, publicaria o livro *Um teatro da mulher*. Para concluir a questão da teoria, um dos focos da sua pergunta, posso dizer que as disciplinas de estética e dramaturgia representaram, na minha formação, o que de melhor se oferecia no curso. E, sem dúvida, funcionaram como eixo organizador do ensino das artes cênicas da ECA no período.

**Com a entrada de professores-pesquisadores a partir da sua geração, a prática adquire espaço relevante. Como você se situa nessa passagem?**

Quando me tornei professora do curso de Artes Cênicas da ECA, a partir dos anos 2000, haviam ingressado no departamento outros professores-pesquisadores que se dedicavam ao ensino da teoria, da dramaturgia e da crítica teatral. No meu caso, a pesquisa e a análise das práticas cênicas contemporâneas vinham de longa data e haviam começado com meu trabalho no Idart, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, ligado à Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo. A

equipe técnica de artes cênicas incluía pesquisadores de excelência, como Mariângela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas, Mauro Meiches e Luiz Fernando Ramos que atuaram como supervisores do trabalho coletivo. A documentação incluía o registro fotográfico e sonoro dos espetáculos em cartaz, a discussão coletiva sobre eles e, em certos casos, o acompanhamento e o estudo dos processos de criação, além da realização de entrevistas com os artistas.

Quando cheguei à universidade, trouxe para a pesquisa acadêmica alguns princípios desse trabalho feito rente à prática teatral e que havia aprendido lá. E acredito que, nesse período, o diferencial para a pesquisa em artes cênicas no Programa [de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, PPGAC/ECA-USP] foi o fato de a reflexão teórica já não preceder a prática, mas sucedê-la. As teorias definidas *a priori*, como espécies de enquadramentos do objeto a ser investigado, bastante comuns na academia, cederam espaço a pesquisas que tenho acompanhado no decorrer dos anos como orientadora na área e, em certo sentido, refletem meu próprio percurso. Faz parte desse reconhecimento metodológico *a posteriori* a descoberta recente de que vários pesquisadores de teatro contemporâneo brasileiro na universidade, inclusive eu mesma, trabalham a partir de pressupostos da crítica genética, dos quais, até pouco tempo, não se tinha consciência precisa. É claro que as metodologias nunca são puras e parecem nutrir-se, ao menos no caso do teatro, de um inevitável hibridismo decorrente da natureza expandida do objeto. Mas acredito que esse traço se acentua no teatro contemporâneo, por se tratar de uma arte performativa da presença, da efemeridade e da coletivização gestadas nas várias etapas do processo criativo. Além do mais, a crítica genética desconstrói o modelo da obra acabada, partindo do pressuposto de que o *work in progress* é o princípio de um trabalho que se refaz à medida que se cria.

Talvez o grande diferencial da crítica genética aplicada à cena teatral seja a preocupação em aliar a análise teórica aos processos criativos e à prática do teatro, fazendo desse trânsito o principal foco de atuação. É o que faz, de forma precursora, a pesquisadora Josette Féral quando inicia suas investigações focadas nos procedimentos criativos do *Théâtre du Soleil*, por exemplo, renunciando o que seria um dos marcos de análise do teatro contemporâneo. Naquele momento, meados dos anos 1990, a ensaísta já priorizava as etapas que precedem a apresentação de um

trabalho teatral. O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo por meio do estudo detalhado de cadernos de direção, anotações de atores e esboços de cenografia passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele. Foi nessa etapa dos estudos teatrais que o trabalho em processo começou a ser levado em conta no mesmo nível que as questões ligadas ao espetáculo.

Hoje percebo que os estudos de Féral são pioneiros na breve trajetória da crítica genética aplicada ao teatro, que se estabelece com força nos anos 1990. Nessa linha de pesquisa, posso mencionar as diversas documentações produzidas no Idart, bem como os vários volumes da série *Voies de la création théâtrale*, editados pelo CNRS [Centro Nacional de Pesquisa Científica] a partir de 1972, com reconstituição de espetáculos e processos criativos de encenadores da importância de Peter Brook, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Patrice Chéreau e Claude Régy. A esse respeito, é importante lembrar que os *Voies* foram fonte de inspiração para os vários dossiês de espetáculos que editamos na revista *Sala Preta* durante os vinte anos de existência do periódico do Programa. No longo percurso da revista, foram publicados estudos de espetáculos do Teatro Oficina, do Teatro da Vertigem e da Companhia Brasileira de Teatro, para mencionar apenas alguns, sempre com apoio de ampla documentação fotográfica. Respondendo a outra pergunta, acho que a imagem fotográfica é um registro valioso da performance, por constituir um documento que registra uma ação, um espaço e até mesmo uma poética. Nessa vertente de pesquisas, também é possível incluir os estudos sobre encenadores e grupos que realizei, e que se somam às pesquisas de Antônio Araújo sobre o Teatro da Vertigem, de Leonardo Moreira sobre a Companhia Hiato e de Janaína Leite sobre seu próprio trabalho, para citar poucos entre os muitos doutorados desenvolvidos no Programa.

Mais recentemente, têm aparecido estudos de atores, diretores e dramaturgistas sobre o próprio trabalho, como os que Miriam Rinaldi, Verônica Veloso e Antonio Durán realizaram, e que menciono por conhecer melhor, já que tive o prazer de examinar ou orientar. Esses trabalhos privilegiam os processos de criação da cena e da atuação, e são desenvolvidos especialmente a partir da etnografia dos ensaios, já que

a observação genética das etapas do processo é capaz de indicar o trânsito entre diversas práticas da cena, em particular aquelas produzidas em grupo. Por meio do procedimento, é possível verificar de que modo o espaço, a luz, a atuação e a música associam-se para a construção de uma dramaturgia cênica, performativa e textual coletiva, mais ou menos estável, como acontece nos processos colaborativos.

Além da observação e da notação de ensaios, documentos de criação como os manuscritos dos atores, os cadernos de direção, os esboços espaciais de cenógrafos e iluminadores auxiliam o mapeamento dos estágios do trabalho em andamento. As gravações em vídeo, agora também realizadas pelos próprios criadores, são outro modo privilegiado de indicação dos passos da criação. Um bom exemplo desse tipo de registro são os documentários do cineasta Evaldo Mocarzel sobre o trabalho de diversos grupos paulistas, que fizeram parte de seu doutoramento no Programa.

Mas é importante destacar que, a despeito do mergulho na prática do teatro, as pesquisas que aproximei da crítica genética nunca relegaram a segundo plano as preocupações teóricas. Como vocês apontaram, elas se adequam a uma das principais características do PPGAC, que diz respeito à conexão entre a teoria e a prática. Sem dúvida, essa relação contribui para a singularidade do Programa, já que a vivência da criação levou diversos pesquisadores a prospectar, com maior acuidade, os conceitos que se adequavam aos percursos artísticos que experimentavam ou testemunhavam. Na leitura de muitas das pesquisas realizadas, para mim ficou mais evidente que a aproximação entre a teoria e a prática do teatro auxiliava não apenas pesquisadores e teóricos, mas os próprios artistas no exercício da criação. Nesse sentido, posso dizer que as muitas pesquisas sobre a prática teatral contemporânea realizadas em programas de pós-graduação brasileiros contribuíram para desmontar a tradicional desconfiança dos artistas de teatro em relação aos estudos teóricos. Na verdade, hoje os investigadores percebem que a abordagem das artes da cena na via da teoria, da história, da antropologia, da sociologia e da filosofia figura entre as muitas possibilidades de condução da pesquisa na área e funciona como estratégia de investigação dos muitos modos de acesso ao fenômeno teatral. De uma forma ou de outra, esses trabalhos reafirmam a necessidade de refletir sobre as práticas da cena.

**Você realizou uma significativa pesquisa sobre grupos de teatro, tomando como objeto de análise o panorama do final dos anos 1970 e a década de 1980. Percebe-se no trajeto do PPGAC que uma parcela significativa dos professores-pesquisadores articula investigação artística em coletivos, sob sua coordenação/direção e a produção acadêmica. Como você vê essa questão em nosso Programa? Há uma irrigação que potencializa e nos caracteriza na produção de conhecimento em artes?**

De fato, minha dissertação de mestrado foi sobre alguns grupos teatrais dos anos 1970 que trabalhavam a partir de criações coletivas. Pesquisei equipes importantes como o Pod Minoga, o Mambembe, o Pessoal do Victor, o Pessoal do Despertar e o Teatro do Ornitorrinco, que compartilhavam propostas alternativas de produção e criação. Muitos outros, no mesmo período, optaram pelo trabalho teatral na periferia e foram chamados “independentes”, também adotando processos coletivos de criação no contato com os moradores de comunidades locais. Mas acredito que o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone foi um dos maiores representantes da tendência.

O Asdrúbal apresentou a criação coletiva *Trate-me Leão* no Rio de Janeiro em 1977, em plena ditadura militar, um ano antes da estreia de *Macunaíma*, criação do grupo Pau Brasil dirigida por Antunes Filho. Enquanto *Trate-me Leão* foi criado e escrito coletivamente pelos atores, com Hamilton Vaz Pereira funcionando como organizador do material das improvisações, na encenação de Antunes, ainda que os atores trabalhassem a partir de *workshops*, a marca do diretor era extremamente visível, especialmente no desenho sintético da cena e das atuações. Alguns diretores do teatro de grupo dos anos 1990, como Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho e Cibele Forjaz reconhecem em Antunes a paternidade da metodologia dos *workshops*, que vieram a adotar mais tarde, não apenas em seus grupos, mas também como método de ensino na universidade. Não por acaso, à semelhança de Antunes, esses artistas são encenadores-pedagogos e representam uma tendência forte de ligação entre a pesquisa cênica e o ensino do teatro, que aparece claramente no PPGAC, onde os três são professores, pesquisadores e orientadores, conseguindo articular a investigação artística em seus coletivos ao ensino e à produção acadêmica, como você aponta com precisão. No caso do Antônio Araújo a ligação é mais imediata, pois ele é um dos inventores dos processos colaborativos no teatro de grupo dos anos 1990 e 2000. Para

mim, é evidente que as equipes cooperativadas do período têm raízes nas criações coletivas dos anos 1970. Como nelas, vêm sustentadas por procedimentos de trabalho que mantêm as improvisações dos atores, agora chamadas de *workshops*, como mecanismo preferencial de criação de texto e cena. No entanto, caminham paralelas à centralização em áreas específicas, coordenadas por profissionais especializados em determinados setores. É verdade que o diretor, o ator, o dramaturgo, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista e o músico compartilham modos de criação, materiais e concepções e se alimentam da matéria teatral produzida em conjunto. Mas é perceptível que os materiais levantados em grupo são submetidos a um procedimento de filtragem e edição, que os faz aparecer em cena com uma formalização definida e particularizada. É como se cada criador não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto, o que leva os envolvidos a construir dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem estrar em fricção. Nesse sentido, posso dizer que os grupos dos anos 1990 inauguram o que se poderia chamar de encenação colaborativa, herdeira do ímpeto coletivista dos 1970, mas muito mais pragmática na divisão de tarefas e na gestão interna das propostas. Em sua tese de doutoramento, realizada no Programa com orientação de Jacó Guinsburg, Antônio Araújo faz uma reflexão abrangente sobre os processos colaborativos de criação no teatro brasileiro a partir da década de 1990. Na definição do papel e do campo de ação do encenador no trabalho conjunto, define categorias adequadas à nova realidade do teatro de grupo. Uma das mais potentes é a de encenação performativa, que transforma o espetáculo em apresentação em ato do próprio processo de composição. É sintomático que a prática colaborativa de encenação irrigue o ensino da direção no Departamento e no Programa, envolvendo alunos/pesquisadores, professores/artistas e outros colaboradores na experimentação de princípios pedagógicos moldados na prática coletiva do teatro.

**Tanto em relação às formas da cena quanto aos procedimentos em criação artística e em pesquisa, há questões às quais você vem se dedicando há algum tempo como pesquisadora da cena contemporânea. Tal é o caso, por exemplo,**

### **da teatralidade, da performatividade e da nominada irrupção do real. Poderia falar sobre isso?**

Fui motivada a fazer essas pesquisas por constatar que, principalmente a partir dos anos 1990, algumas experiências de teatro contemporâneo, brasileiro e mundial, passaram a partilhar uma crise de identidade com a dança, as artes plásticas, o cinema, a música, o vídeo e a performance. Notei que, cada vez mais, assistia a experimentos cênicos em que a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos parecia uma constante. Em resposta a essa situação, vários teóricos do teatro e da performance, que admiro bastante, tentaram organizar vetores de leitura dessas formas contemporâneas de teatro total que pareciam estar de volta, e se situavam em territórios híbridos. Percebi que, de modo geral, os aparatos conceituais que enfrentavam essas experiências heterogêneas, de caráter eminentemente cênico, se valiam dos conceitos de teatralidade e performatividade como instrumentos de operação teórica. Também notei que, ao mesmo tempo em que os dois conceitos definiam campos de pesquisa específicos, em alguns estudos eles chegavam a confundir-se ou até mesmo sobrepor-se, dependendo da filiação do ensaísta a uma ou outra tendência. De qualquer forma, usadas metaforicamente ou como conceito operativo, essas noções eram recorrentes não apenas na teoria teatral, mas em disciplinas como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia. Desde então, achei que seria possível averiguar em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade davam uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*. A hipótese que levantei é que esses conceitos podiam funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira criada não apenas por uma parcela significativa do teatro contemporâneo mundial, mas também por artistas brasileiros.

A partir dessa intenção, passei a pesquisar o conceito de teatralidade com base nos estudos de Patrice Pavis e, especialmente, de Josette Féral. Como se sabe, para a ensaísta a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade que pertence exclusivamente ao teatro, mas a consequência de um processo de teatralização produzido pelo olhar. Ela observa que esse processo construtivo é resultado de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator,

encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador, cuja visada cria a separação espacial necessária à sua ocorrência. Já em relação à performatividade, dei preferência às análises voltadas especificamente para a arte da performance, desenvolvidas inicialmente por RoseLee Goldberg e Jorge Glusberg, e no Brasil, de forma pioneira por Renato Cohen. A opção se deveu ao fato de a *performance art* manter-se na esfera artística e não poder se separar das práticas estéticas que se desenvolveram em vários cantos do mundo a partir dos anos 1960 e 1970, como o *happening*, a *action painting*, a *live art*, a arte conceitual e a *body art*, interessadas na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, que desestabilizavam o cotidiano por meio de transgressões e rupturas. Além do mais, a perspectiva ligada à arte da performance me parecia mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois diversos traços performativos permeavam a linguagem do teatro contemporâneo a que eu assistia. Ao entrar em contato com os textos da teórica alemã Érika Fischer-Lichte, confirmei essa impressão, pois ela considera a performance uma extensão natural do campo do teatro. Seguindo a linha europeia de abordagem do tema, centraliza suas análises no trabalho de encenadores e performers como Frank Castorf, Einar Schleeff, Romeo Castellucci, Marina Abramovic e Schlingensief. Segundo Fischer-Lichte, o teatro sofreu um desvio performativo por volta dos anos 1960 e, a partir daí, não pode mais ser concebido como representação de um mundo ficcional que o público observava, interpretava e compreendia. Para ela, o diferencial do evento performativo é que ele envolve o espectador na materialidade das ações e o aproxima da corporeidade dos *performers*, criando uma atmosfera compartilhada e o espaço comum de uma experiência que, em certos aspectos, vai além do simbólico. Lendo Fischer-Lichte eu me lembrava de Féral, que também associava a performatividade à recusa de códigos rígidos e estruturas simbólicas, preferindo ligá-la a fluxos energéticos atualizados em cena, o que implicava criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação.

A afirmação dessa processualidade me fez pensar em algumas práticas cênicas que me interessavam e iam além da criação de um espetáculo ou do que se pode considerar um produto teatral acabado. Era o que acontecia com alguns grupos de teatro dos anos 1990 que, por exemplo, ao optar por modos colaborativos de criação, acabavam se envolvendo em longos processos de pesquisa em que se produzia uma série de

eventos pontuais. Imaginei que talvez se pudesse caracterizar essas criações breves, apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos, como teatralidades contaminadas de *performatividade*, cujo caráter instável se explicitava na recusa à formalização. Essas experiências em geral se processavam em uma relação corpo a corpo com o real, que eu entendia, na época, como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país. Para mim, era evidente que essas intervenções performativas invadiam territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que deixavam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, os próprios processos se desdobravam em modos de atuação direta na realidade, e os criadores adotavam práticas pouco ortodoxas de trabalho, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tendia a superar a experimentação estética. O que me lembrava alguns escritos de Jacques Rancière, para quem a dimensão política dos coletivos contemporâneos se evidencia em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se a formas de vida e os artistas criam condições para que uma experiência comunitária se exteriorize. O Teatro da Vertigem, que venho pesquisando há vários anos, era um bom exemplo dessa prática, pois o que aparecia em primeiro plano nos trabalhos era a vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em confronto direto com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. Para aprofundar a abordagem dessas práticas que chamei de “teatros do real”, decidi evitar definições precisas do que entendia por “real”, pois demandariam aportes filosóficos que eu estava longe de sustentar. Assim, procurei fazer uma espécie de mapeamento de algumas manifestações teatrais e performativas que variavam de intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, a modos renovados de teatro documentário, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cena, o que projetava um leque diversificado de experimentos ligados a transgressões da representação. Para desenvolver a pesquisa recorri, entre outras fontes, ao livro de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, em que a professora de filosofia da Universidade Paris X aponta uma dimensão crítica diferencial em determinadas práticas do teatro contemporâneo, em

que determinados artistas colocam o espectador em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de um suposto acesso imediato ao “real”. O que ela apontava eu percebia em algumas experiências teatrais feitas entre nós e que colocavam a ênfase na concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, do representado com aquilo que representa. Apenas para complementar a resposta à sua pergunta, queria esclarecer que o termo “irrupções do real” foi usado por Hans-Thies Lehmann no livro sobre o pós-dramático. Ele afirma que foi apenas o teatro pós-dramático que explicitou o campo do real como coatuante em cena, principalmente por meio da indecidibilidade entre o tecido simbólico da representação e a realidade empírica da apresentação. Para concluir, queria lembrar que os textos que escrevi sobre o assunto foram recebidos com muitas críticas, especialmente pelos problemas conceituais que a questão do real levanta no teatro. Alguns pesquisadores pontuaram que as tentativas de detectar irrupções do real em cena não passavam de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação. Hoje percebo com mais clareza que essas críticas, fundamentadas especialmente nas reflexões de Jacques Derrida e, com relação ao teatro, em Philip Auslander e Herbert Blau, já eram indícios de uma nova direção dos estudos teatrais ligada à performance cultural, que recusou diversos pressupostos da arte da performance e se fortaleceu nos anos seguintes.

### **Qual a diferença entre a *performance art* à qual se dedicava Marina Abramovic e a performance de hoje?**

Acho que Abramovic ainda está ligada à fase “heroica” da arte da performance, pois o trabalho dela se inclui na linhagem da antiarte e da crítica à representação. Apesar dos *reenactments* recentes, como a remontagem de *Seven easy pieces*. Mas nas performances dos anos 1980, por exemplo, era evidente a valorização da experiência ao vivo, sem mediação nem repetição, realizada no presente. Não apenas ela, mas Vito Acconci, Gina Pane e Chris Burden defendiam a efemeridade e a independência da atuação em relação à reprodução para se contrapor a dispositivos institucionais como museus e mercado de arte. Eles valorizavam a troca entre *performers* e espectadores,

feita em tempo real, o risco da situação de exposição explícita, o desafio aos limites do corpo, além de acreditarem que o evento performativo era uma experiência efêmera e irrecuperável, que supunha a impossibilidade da repetição. Uma das pesquisadoras de teatro que mais analisou essa tendência foi Peggy Phelan, que defende a performance como uma prática artística específica, exatamente por seu caráter irrepitível, impermanente, que não pode ser reproduzido nem gravado.

A virada aconteceu principalmente quando os estudos culturais, iniciados com a equipe de Richard Schechner na Universidade de Nova York, se consolidaram em vários países do mundo, mais ligados à antropologia e à sociologia do que à arte. Acredito que a performance cultural é a tendência dominante hoje, na prática e nos estudos teóricos, e abarca um campo de estudos bastante ampliado. Porque ao defini-la como ação e repetição, Schechner abre um campo muito expandido, que inclui rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, os modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em vários setores de atuação. Baseado nas pesquisas antropológicas de Victor Turner, ele defende o comportamento restaurado como a noção básica dessa linha de estudos, e é taxativo ao dizer que todos os eventos são citações de atos que aconteceram anteriormente. Como vocês veem, é uma concepção diametralmente oposta à de Phelan, que afirmava o caráter irrepitível e impermanente da arte da performance. Para Schechner, ao contrário, ela se confunde com comportamentos comunicativos sempre repetidos acho que uma das pesquisadoras mais interessantes dessa linha é Rebecca Schneider, sem dúvida uma das responsáveis por reinscrever os estudos dessa linhagem em uma cultura da repetição. Ela trabalha com base nas práticas de *reenactment*, recorrentes desde o princípio do século XXI, quando diversos artistas passaram a reproduzir seus trabalhos anteriores a partir da documentação das apresentações ao vivo, como é o caso da própria Abramovic. Em suas análises, Schneider evita as antinomias presença/ausência para assumir o pressuposto de que toda performance é não-original e citacional. E, mais ainda, que é possível relacioná-la a um novo modo de arquivo, que se opõe às formas tradicionais de preservação da memória. Para Schneider, a constituição memorial por meio de documentos materiais é necessariamente falha, pois desconsidera os povos colonizados que se amparam em práticas performativas como a oralidade, a recitação ao vivo, o gesto repetido e o

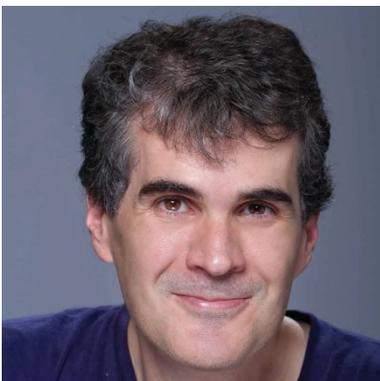
ritual. Por isso, ela faz questão de valorizar modos de arquivo que habitam corpos, lembrando que são sítios em que o passado e o presente negociam a transmissão da memória. Acho que é uma posição política que dialoga bastante com o teatro contemporâneo. Como discípula de Michel Foucault, ela vê as incorporações da memória presentes em atos, testemunhos e encontros como modos capazes de performar ao vivo arquivos contra-hegemônicos.

**Como você observa o desenvolvimento da pesquisa em artes cênicas na atualidade, que envolve aportes étnicos, sexuais, identitários etc. Busca-se certo distanciamento quanto a uma perspectiva eurocentrada, em favor de paradigmas que revelam o nosso olhar. Como você dialoga com essas questões?**

Eu dialogo com essas questões com certa dificuldade, porque minha formação é outra. Mas tenho a sorte de ter orientandos que me atualizam com suas pesquisas, muitas delas envolvendo os aportes que vocês mencionam. É o caso, por exemplo, do Conrado Dess, que acaba de finalizar sua dissertação de mestrado sobre questões de representação e representatividade, refletindo, entre outras coisas, sobre o movimento chamado de “teatros negros”, que é apenas um dos muitos eixos de mobilização em torno da presença de grupos sociais minoritários na cena dos últimos anos, não apenas teatral mas também política e social. São manifestações de um processo de radicalização da vida cultural que vem do acirramento de contradições históricas da sociedade brasileira, cuja desagregação e crise geral é muito mais visível hoje, com a destruição de direitos civis, a despolitização dos embates, a precarização do trabalho e, principalmente, a prática autoritária da violência e da censura pelo Estado, que se exime da atuação em políticas públicas. Em um texto recente, o José Fernando Azevedo chama isso de desmanche e conclui que o teatro dos anos 2.000 é consequência e resposta ao processo que desencadeou um novo ciclo de politização do teatro no Brasil. E o teatro negro tem sido a frente avançada dessa luta, que dá voz e corpo a sujeitos que sempre foram silenciados. Conrado localiza esse movimento na virada dos anos 2000 e menciona o trabalho de diversas companhias, como Olodum, Cia. dos Comuns, Os Crespos, Coletivo Negro, Capulanas e Coletivo Legítima Defesa, para lembrar apenas alguns. Como você deixou claro na pergunta, esse movimento não se restringe a perspectivas étnico-raciais, mas engloba demandas de outras

minorias que lutam por representatividade, como o movimento LGBTQI+. O que essas manifestações sugerem é que a cena contemporânea tem priorizado perspectivas éticas e políticas, muitas vezes em detrimento da estética. Mas o que interessa de fato é que os grupos subalternizados hoje se manifestam contra o modo como sempre foram mostrados em cena, e começam a construir outros tipos de representação.

*A entrevista foi concedida por e-mail. Enviamos as perguntas e ela nos enviou as respostas no dia 30 de agosto de 2021.*



**Fausto Viana** é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folguedo*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.  
E-mail: [faustoviana@usp.br](mailto:faustoviana@usp.br)

**Felisberto Sabino da Costa:** Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Trabalha com os temas: dramaturgia e atuação com objetos. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/ECA/USP. Realizou estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III em 2011. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.  
E-mail: [felisberto@usp.br](mailto:felisberto@usp.br)





***AS VISUALIDADES NA  
PERFORMANCE:  
UMA ENTREVISTA COM  
FERDINANDO MARTINS***

*Fausto Viana*

No dia 7 de julho de 2021 consegui, finalmente, entrevistar Ferdinando Martins, por Google Meet, para tratar de visualidades da/na performance. Era de esperar que fosse uma conversa agradável, pois somos colegas no Departamento de Artes Cênicas e a conversa vinha sendo preparada há algum tempo. Na verdade, meu interesse crescente pelo tema da entrevista já era grande quando ele foi atuar como professor visitante no Hemispheric Institute for Performance and Politics da Universidade de Nova York, em 2019. Dentre as muitas áreas de pesquisa de Ferdinando, nos interessaram particularmente aquelas sobre estudos da performance, teoria *queer* e gênero. A entrevista se revelou uma importante fonte de informações não só sobre aspectos visuais, mas sobre performance em si – e penso que, de fato, deveria ser expandida para uma publicação maior e anda mais informativa para aqueles que buscam entender mais a respeito de sobre performance e visualidades.



Ferdinando Martins<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ferdinando Martins é Professor Doutor do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP e do PPGAC-ECA/USP. Coordenador do Centro de Documentação Teatral e do Laboratório de Práticas Performativas da ECA/USP. Líder da linha Estudos da performance e processos de subjetivação do Grupo de Pesquisa Alteridade, subjetividades, estudos de gênero e performances nas Comunicações e Artes. É jurado do Prêmio Shell de Teatro. Foi pesquisador visitante no Hemispheric Institute for Performance and Politics/Universidade de Nova York (2019), com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP. Foi diretor e vice-diretor do Teatro da USP. Foi coordenador geral e curador da Bienal Internacional de Teatro da USP (2012-2018). Foi coordenador do Programa USP Diversidade/Núcleo de Direitos da PRCEU (2011-2015). Coordenou, também, o Convênio de Cooperação Cultural entre a USP e a Universidade Nacional Autônoma do México (2012-2015). Realizou pesquisa sobre teatro e censura com financiamento da FAPESP. Possui mestrado e doutorado em Sociologia pela USP. E-mail: [ferdinando.martins@usp.br](mailto:ferdinando.martins@usp.br)

**Fausto Viana:** *Ferdinando, trago questões (risos). Questões recorrentes que não são só minhas, são de alunos e colegas também. Vamos passar por coisas óbvias, mas que vão nos ajudar a refletir sobre visualidade e performance. Começo citando a introdução do livro da Diana Taylor, *Estudos avançados da performance*: “Na América Latina, o uso da palavra *performance*, embora para alguns represente um novo colonialismo, conta com uma comunidade ampla de pessoas que encontram na amplitude do termo possibilidades que estão ausentes em sua tradução como ‘execução’ ou ‘atuação’.” Então, o que é para nós a “performance” e o que é para os norte-americanos e para os europeus, por exemplo? E como ela difere ou não da *performance art*?*

*Ferdinando Martins:* A gente tem que pensar primeiro no contexto norte-americano e depois no da América Latina. A ideia de performance é muito mais antiga do que a denominação de *performance art*, especificamente. Quando você pega os historiadores da performance, vários vão dizer que ela surge no Black Mountain College, ou nas experiências da Bauhaus – também aparece ali como referência. Mas o Black Mountain College foi fundado em 1937! E se pensarmos aqui no Brasil, em 1931 o Flávio de Carvalho fez o Claraboia número 1. Em 1931! Aquilo se encaixa no que hoje se denomina performance. Quando chegam os anos 1960, surgem manifestações que – por falta de uma denominação específica, na esteira dos happenings e de outras rupturas daquela década – começaram a ser chamadas de performance. Só que em inglês a palavra *performance* é de uso comum no sentido de *desempenho*.

**Certo.**

Ao pensarmos em alguém como o Schechner, que vai refletir sobre a performance em geral e a *performance art*, em específico, aparece o art do lado para diferenciar que aquela não é uma performance em geral. Esse problema, que a Diana Taylor aponta nesse prefácio, é que na América a gente não usava a palavra performance: hoje ela se tornou um termo comum. Quer dizer, falamos da performance de um carro, de um funcionário...

**Sim.**

Da performance de um ator e tal. Mas essa palavra não era comum nos anos 1960. Então, não precisava ser acompanhada do *art*.

**Entendi.**

Mas passou a ser quando a indústria cultural e outros lugares passaram a usar. Hoje temos a questão dos coaches, que falam assim: “a sua performance”...

**Pois é.**

“O seu desempenho”, não é? Essa confusão é terminológica. Vamos pensar, por exemplo, a partir do Schechner, que é o grande nome das pesquisas em performance e inaugura esses estudos. Isso foi tão forte que o departamento no qual Schechner trabalhava na Tisch School of the Arts, o Drama Studies, se tornou Performance Studies. Então, a gente vê que essa mudança do nome – trocar drama por performance – mostra o peso que ela adquiriu nas artes cênicas; inicialmente na NYU [New York University], mas que depois se espalha pela América.

Aí começam as interlocuções, inclusive com outros estudiosos como Josette Féral; de pessoas que não são ligadas aos *performance studies*, mas que dialogam com eles. Ou até mesmo o pós-estruturalismo de Judith Butler, que tem uma base comum com o Schechner e vai trabalhar com os conceitos de performance e performatividade.

**Essa é outra questão sempre presente e que gera confusão. O que é performance de gênero? Porque essa é uma confusão frequente.**

Chegaremos lá. É uma confusão muito constante. Vários alunos e alunas me procuram achando que performance de gênero é uma performance artística que fala sobre gênero. Vamos pegar os nomes principais que representaram mudanças no pensamento sobre a performance. Schechner, por exemplo, era uma pessoa do teatro, um diretor de teatro. Ele fez um espetáculo que teve bastante repercussão nos anos 1970, o *Dionysus 70*. Também era pesquisador e professor na área que a gente chamaria de “drama”. Mas ele percebe que

em Nova Iorque começa a haver uma efervescência das performances artísticas, das manifestações chamadas performance. E surgem lugares específicos para concentração desses artistas.

### **Certo.**

Ao mesmo tempo, tanto em Nova York como na Califórnia, principalmente nesses dois polos, despontam nomes como Marina Abramović, Chris Burden... E Chris Burden fazendo coisas inimagináveis, desde *Shoot* – esse foi seu trabalho de conclusão de uma disciplina de teoria da escultura. Chris diz que a bala, desde que sai do cano do revólver até entrar em seu ombro, era uma escultura perfeita.

Também temos em outras áreas coisas que ficam no limite entre performance e outras linguagens. Vamos pensar, por exemplo, em Trisha Brown, quando ela coloca o homem descendo o prédio, e que é uma performance. Primeiro ela faz estudos com os bailarinos para tentar subverter a força da gravidade: dentro do estúdio, eles subiam nas paredes, iam andando... Claro não é – bailarinos dançam! e, de repente, davam uns pulos. Andavam na parede e caíam! O título, em inglês, era *Man Walking Down the Side of a Building*. Um bailarino que descia andando pela parede de um prédio. Aquilo exigia um esforço físico sobrenatural. Mas ele tem toda uma teatralidade, desce como se estivesse andando mesmo de lado. Trisha Brown é uma das crias da Judson Church, uma Igreja Batista, no Village, ela ensaiava nessa igreja. A Judson Church funciona até hoje, e acaba sendo um centro comunitário, porque os artistas podem ensaiar e também se apresentar toda quarta-feira, quando há um grande lanche. Muitas vezes, a comunidade vai interessada na comida, mas o espaço se tornou centro de concentração.

Outro que vem de lá é o Merce Cunningham. Aí o Schechner olha para tudo isso e pensa: “Tá bom, então vamos buscar uma definição do que é performance”. Daí se encontra com o Victor Turner, um antropólogo da Universidade de Chicago e que, de certo modo, era influenciado – eu não gosto da palavra influenciado, porque acho muito forte –, por Erving Goffman, um sociólogo da mesma universidade, da Escola Sociológica de Chicago. E eu faço essa diferenciação porque aqui no Brasil comenta-se que o Ministro da Economia, o Guedes, é da Escola de Chicago, mas ele é da Escola Econômica de Chicago. Assim, nos anos 1950, Goffman escreve *Representação do eu na vida cotidiana*, um livro em que ele fala da vida em

sociedade como um teatro. Só que vai a fundo nisso, usa termos de teatro, como “coxia”, “fala”, “deixa”, todo nosso vocabulário, para dar explicação da atuação do eu como um ator.

### **Em sociedade...**

Sim. Isso nos anos 1950, e é um livro que repercute. Quando eu fiz Ciências Sociais na USP, a gente estudava o Goffman. O Turner vai nessa esteira, mas ele primeiro estuda rituais e, junto com o Schechner, forma uma parceria criativa muito intensa. Eles eram bem próximos, escreveram e investigaram bastante. Nesse contato, os dois passam a pensar que tudo é performance. Então o Turner antropólogo, e a antropologia tem uma questão central que é “quando nós nos tornamos humanos? Em que momento a gente pode dizer que nós somos humanos?” E o Turner e o Schechner vão responder: é a performance que nos torna humanos, é o aprendizado de performances. A partir disso, eles desenvolvem um conceito de performance. Tudo é performance no sentido em que todos os nossos comportamentos são repetidos. Portanto, em um sentido amplo, performance é um comportamento reiterado.

### **Ok, perfeito.**

Que a Butler vai dizer que é um comportamento reiterado e sempre é uma citação.

### **Uma citação...?**

Porque são performances que já existiram.

### **De algo que já aconteceu.**

Que já aconteceu e sempre vai ser uma memória, vai sempre carregar uma história, a gente vai sempre trazer essa performance ancestral. Claro, o debate sobre isso é muito rico e interessante. Eu tenho um grupo dentro dos estudos de performance e, às vezes, a gente entra e... ultrapassamos muito o tempo que tínhamos previsto para terminar, porque nos empolgamos. O Schechner vai dizer que, na verdade, estamos falando de um

comportamento restaurado, mas é a restauração de algo que não existiu, porque não teve alguém que inventou a performance dizendo 'vai ser assim', não teve um marco zero. Mas existe uma série de fatores sociais, de dominação ou de estruturas que fazem com que isso se canalize, se manifeste em uma corporeidade, em uma visualidade.

**A gente pode dizer então, Ferdinando, que a performance vem de uma ancestralidade que não é necessariamente algo que você vivenciou diretamente.**

Ou que a humanidade vivenciou, não é?

**É, faz parte de algo que foi vivenciado por alguém e que você recebe por ser humano.**

Pois é. É difícil, às vezes, pegarmos, por exemplo, um movimento como o negro que fala muito da ancestralidade. A ancestralidade é imaginária, ela não é uma essência. É uma construção que a gente faz, não que isso não seja importante, mas é uma construção. E aí a gente vai ter, pensando nessa questão dos negros, por exemplo, nos Estados Unidos, o Joseph Roth, que é quem cria a ideia da oralitura utilizada por Leda Martins aqui no Brasil e que vai falar no porquê de pensarmos a civilização somente em termos de letramento. Povos não letrados, que não têm a escrita, possuem outras formas de transmissão e de preservação da cultura e que vão passar pelo corpo e pelas visualidades. Pelo corpo, pelos gestos. Ao mesmo tempo, temos que combater a outra ideia que vem junto: "Ah, mas se tudo é criado, a gente vai acabar com tudo". Não vai, não dá. Então, quando a Butler fala da performance de gênero, ela está se referindo a todas as performances que possuímos. E são duas: a do masculino e a do feminino. Temos as performances de professor, de aluno, de pai e mãe, de namorado... A gente aprendeu tudo isso.

**Mas, Ferdinando, é isso que a gente chamaria de papel social?**

O papel social é a sua responsabilidade, então não é um papel social. Porque o papel tem uma responsabilidade. Você sabe que, como professor, precisa assumir certos comportamentos, e este é o seu papel. A performance ultrapassa isso, porque ela se torna

automática e não temos muito como fugir. Então, por exemplo, aprender a comer é o aprendizado de uma performance.

**Está bem.**

Nós automatizamos isso, não é um papel social. Colocar roupa é uma performance, mas a gente não pensa se vai ou não vestir a roupa.

**Não, mas quando a gente pensa, por exemplo, “eu vou dar uma aula na Reitoria”, a gente escolhe uma roupa que acha adequada. Isso também é performático ou é uma consciência do seu papel social?**

São as duas coisas. Você está pegando a performance adequada para o seu papel.

**A performance adequada para o seu papel, ok. E o traje dentro disso é importantíssimo, claro.**

Totalmente, totalmente! Porque é isso: a gente sabe que se vai em uma reunião na Reitoria de camiseta, a chance de acharem que o que estamos dizendo não é “sério”, é grande.

**É grande. Mas retomando nosso tema. Você falou que o traje é uma coisa importantíssima. Quando alguém questiona “Ah, não, mas eu quero ir vestido como eu quiser”...**

Isso não existe.

**Não existe porque você certamente se sentirá deslocado, a sua performance vai ser feita no lugar equivocado, é isso?**

Sim, vamos pensar no *stiletto*, o sapato de salto. Ele está na performance do feminino.

**Está.**

Ok, nós sabemos que há homens usando. E que, inclusive, eles dão aulas de *stiletto* hoje em dia para ensinar a andar de salto alto. Mas, para nós, o item está no baú das performances do feminino. A gente não vai dissociar. Hoje, pelo menos, ainda não conseguimos dissociar o salto alto do feminino.

**E no caso famoso do alemão Mark Bryan (figura 1), um homem que só usa saia e salto alto? Você já viu?**

Sim, eu vi.

Figura 1 – Mark Bryan



Disponível em: <https://kottke.org/21/05/the-fashionable-mark-bryan>. Acesso em: 23 out. 2021.

**No cotidiano. Essa é a performance que algumas pessoas chamam de performance do cotidiano? Como é isso e como isso se relaciona com arte? E como se relaciona com o cotidiano mesmo?**

Dá até para ligar com o Schechner, porque na sua definição – tudo é performance –, ele pergunta: “Ok, mas então o que é *performance art*?”. Ele vai responder que é quando você subverte as outras performances. É uma performance que subverte a citação, que é o que Mark Bryan está fazendo ao usar saia e salto alto. Mas, ao subverter, indica a construção dessa norma. Porque veja, vamos pensar, não é qualquer saia e qualquer salto que ele usa.

**Não.**

A saia usada são saias do feminino.

**Sim.**

E são diferentes daquelas que estão sendo vendidas como saias para homens.

**Certo. Não, e o Mark Bryan, especificamente, escolhe modelos que valorizam os quadris dele e deixam as coxas expostas. Ele diz que é isso que tem de bonito para mostrar. E aí, não é mais confuso ainda?**

Sim. Eu acho confuso, mas fascinante. Quando começaram a vender saias para homens, achavam que era uma coisa revolucionária. Mas o que são as saias para homens? São muito parecidas com as bermudas, sem a divisão das pernas, né? Então é uma saia, mas não aquela do feminino, que mostra as coxas, tem fendas e valoriza os quadris. E as que Mark usa são essas, a verdadeira revolução que ele mostra está nisso.

**Ou seja, ele é um performer? De acordo com as nossas definições, ele é um performer.** Ele é um performer, e um performer artístico porque está subvertendo a performance esperada de um homem.

Figura 2 - Cartaz do filme *Eu não sou um homem fácil*



Fonte: divulgação

### **Incrível.**

Lembra daquele filme *Eu não sou um homem fácil* (figura 2)? É uma comédia francesa na qual um cara leva uma pancada na cabeça e acorda num mundo em que os papéis estão todos invertidos. E aí, assim, os homens é que são maltratados, são eles que ganham menos. Tem uma cena engraçada em que uma mulher vai fazer sexo com ele e, ao abrir a camisa dele, vê saltarem os pelos e diz: “Que nojo, você não se depilou!”. E aí ele vai procurar emprego colocando uma minissaia justamente para deixar as pernas de fora. Para você ver, o traje não é um elemento da performance, o traje é a própria performance.

### **O traje é a própria performance.**

E não há como você falar: “Não, mas eu não vou seguir convenções”... Não tem como.

**Nós vamos voltar a esse assunto, mas você estava em uma linha de raciocínio, que era a performance de gênero.**

Tanto a Butler quanto o Schechner têm uma base comum que é a filosofia da linguagem norte-americana, em especial dois autores: o Searle e o Austin. O Searle escreveu *Atos de fala – Speech Acts*, e o Austin, *Como fazer coisas com as palavras*. Eles classificam o que denominam atos de fala, e uma das classificações é o que chamam de atos de fala performativos – quando a palavra altera um estado de coisas. O grande exemplo é o casamento, o “Eu vos declaro marido e mulher” é um ato de fala, mas que você muda uma realidade. Você passa a ter outras expectativas, outros papéis a partir dessa declaração. Com os alunos, eu atualizo dizendo: você está ficando com a pessoa e, de repente, vem aquilo: “Mas estamos namorando?”. É um ato de fala, “estamos namorando” modifica uma realidade dessa sua relação, porque o ficar é de uma natureza e o namorar é de outra. O Searle e o Austin estão na base tanto do Schechner como da Butler, são referências de pensar que vivemos imersos nesse universo de performances. E a Butler cria a ideia da performance de gênero, que são aquelas esperadas do masculino e do feminino. Ela vai mais a fundo nessa discussão, porque dentro do feminismo, e não só dentro dele, mas nos estudos sobre sexualidade desde o final do século XIX, as primeiras teorias e ideias são o que denominamos de essencialistas. De você acreditar que há uma natureza masculina e uma natureza feminina. E que seriam inatas e, portanto, determinadas pela anatomia. Como Freud dizia, “anatomia é destino”. Butler dá um exemplo: quando a pessoa está grávida e vai fazer o exame de ultrassom, olha-se para um detalhe anatômico e sela-se o destino.

**Entendi.**

Porque é a anatomia que prediz certas performances. No essencialismo, elas são consideradas inatas. Assim, o homem é mais agressivo, a mulher, mais cuidadosa. Isso é do essencialismo, e a Butler diz não, que isso são performances que se aprendem e são justamente as de gênero. A grande confusão...

### **Não precisei nem perguntar, ainda bem que você já vai falar.**

A grande confusão. Primeiro é que na hora em que você diz ter essa performance, você cai em um espaço de abrir possibilidades. Só que tem gente que não consegue viver com essa angústia de pensar que são possibilidades e escolhas e acabam confundindo tudo. Por exemplo, quando Fulana (*o nome da pessoa foi omitido para evitar polêmicas inúteis*) diz: “Eu sou uma mulher trans não binária”. Não existe mulher trans não binária, porque, se é mulher, ela está na lógica binária. Tem bastante gente, inclusive pessoas trans, que questionam a transição de Fulana, dizendo que foi um oportunismo e que ela não é uma pessoa trans.

### **Talvez ela seja um homem gay.**

É. Já me falaram que talvez seja um homem gay que queria fama de algum jeito e se lançou dessa forma. O que é estranho, o que as travestis questionam, é que ela é desleixada com a transição de não se depilar, de não tomar hormônios, coisas que são muito caras às transexuais e às travestis, e ela não faz. Uma aluna me contou que tentou conversar sobre isso e ela teve uma reação muito agressiva, do tipo “Não vou falar disso”. Assim, é uma perda de gênero, mas é porque está perdida entre as performances.

### **Entendi.**

Claro que daí o fato de estar no campo acadêmico e no campo teatral, em que as pessoas são mais abertas e gostam das novidades, então ela consegue ter um capital social que se amplia por conta disso. Mas, de fato, você vê que temos esse embaralhamento que não é o embaralhamento de pensar, por exemplo, como o cara da Alemanha, o Mark Bryan, que percebemos ter uma consciência da performance.

**Mas é engraçado porque ele faz a performance de gênero, mas a orientação dele é heterossexual e tudo bem, ele joga com isso numa ótima. Isso também é muito interessante de pensar. Eu quero mostrar algumas imagens para embasar as próximas questões. Na figura 3, uma performance de Regina José Galindo chamada *Recorte ao***

*Longo da Linha*, na qual um cirurgião plástico da Venezuela marcou em seu no corpo tudo o que ela precisaria retirar para virar uma mulher perfeita. A imagem 4 é a que mostra Marina Abramovic em *Ritmo 0*, no qual ela deixou uma porção de objetos e depois declarou: “Foi das poucas performances na vida em que tive medo de morrer”. Por que um homem pegou a arma carregada e ameaçou matá-la. Disse também que não foi violentada fisicamente porque havia outras mulheres na galeria. E porque a galeria interveio também, não é?

**Figura 3** – Recorte pela linha, performance de Regina José Galindo



Disponível em: <http://sichanellevantaralacabeza.blogspot.com/2016/02/recorte-por-la-linea-una-visita-al-ccb.html>. Acesso em: 23 out. 2021.

**Figura 4** – Marina Abramovic em *Ritmo 0*



Disponível em: <https://lesbohemea.wordpress.com/2013/07/16/marina-abramovic-rhythm-0-1974/>. Acesso em: 23 out. 2021.

É, porque senão ela seria estuprada literalmente. Na figura 5, Berna Reale na performance *Quando todos calam*, no Mercado Ver-o-peso. Ela ficava deitada com esse monte de tripas que os urubus vinham comer. Do ponto de vista da visualidade, a imagem fotográfica é um registro válido de uma performance no sentido de documento que registra a ação?

Quantas horas a gente tem para responder a essa pergunta? Porque essa questão do registro da performance é uma coisa importante. Primeiro, a necessidade de registrar e depois de diferenciar o que é registro e o que é a própria performance. Muitas vezes, a própria fotografia ou o vídeo, a própria imagem é a performance, e aí não há intermediação. Muitas vezes, é só o registro, mas muitas vezes é como performance. Como a performance como arte é um campo novo – tem 50 anos, um pouco mais –, os próprios artistas e as discussões acabam mudando rapidamente porque as pessoas estão refletindo.



**Figura 5** – Berna Reale na performance *Quando todos calam* Disponível em: <https://sxpolitics.org/ptbr/mulheres-artistas-berna-reale/6426/quando-todos-calam-2009-registro-fotografico-de-performance-100-x-150-cm>. Acesso em: 23 out. 2021.

### **Claro.**

Então, vamos pensar no Brasil. O Renato Cohen foi superimportante, mas muita coisa que ele escreveu hoje está ultrapassada. Não por culpa do Cohen, mas porque as coisas mudaram. Ele continua sendo uma referência, mas a gente precisa atualizar. Falo isso porque a Laurie Anderson defendia, lá nos anos de 1970, no início da sua carreira, que para ser performance não deveria ter registro. Aconteceu, aconteceu. Acabou, deixa isso para lá. Só que daí as pessoas vinham falar de performances que ela supostamente teria feito que não existiram.

### **Ah... que não existiram.**

Ela fala do cachorro laranja. Uma pessoa chegou para ela e disse: "Você é aquela que fez a performance do cachorro laranja!" e ela fala "Que cachorro laranja? Eu nunca fiz uma performance com um cachorro laranja". Não existia isso e nada próximo disso. Então, foi a partir disso que ela começou primeiro a calcular o registro, depois a pensar que não era mais um registro, mas que a própria foto era a performance.

### **Entendi.**

Que é o caso da Berna Reale. A gente olha e vê que houve uma performance, mas aquela foto também é a performance. Diferentemente da Regina José Galindo, porque várias performances dela são em vídeo, porque são pensadas para serem em vídeo. Aquela que colocam fogo como se ela fosse uma feiticeira... Tem outra interessante, e eu acho que só fez sentido de fato no vídeo, o *Perra*, no qual ela levanta a saia e corta a perna. Por que para mim aquilo só faz muito sentido no vídeo? Porque o importante não foi ela cortar a perna, mas o final, em que ela abaixa a saia e a saia esconde o "Perra", e ela volta para a vernissage como se nada tivesse acontecido. Que é esse ocultamento, esse silenciamento da violência contra as mulheres. Então você pega lá o João de Deus... Mas como assim, 300 casos de estupro e ninguém nunca tinha falado nada, não é? É porque tem um silenciamento que é orquestrado.

**Figura 6** – Pilar Albarracín na performance *¡Viva España!*



Disponível em: [http://triennale.at/presse/mirador/long\\_live\\_spain.jpg](http://triennale.at/presse/mirador/long_live_spain.jpg). Acesso em: 23 out. 2021.

### **Claro.**

E a Regina está denunciando esse silenciamento. Ela está lá com a perna sangrando, mas está no vernissage tomando espumante. Isso faz sentido quando a gente vê essa narrativa. Ou quando temos o caso da vídeo-performance ou da foto-performance, que aquilo não foi para registrar, aquilo é a performance. Então, o que eu digo, não é intermediação. Vamos pensar... A Pilar Albarracín tem a performance *¡Viva España!*. Você deveria pesquisar a Pilar, porque eu acho que há muitas coisas interessantes, ela trabalha com os trajes do flamenco.

### **Não conheço, vou pesquisar.**

Ela é de Sevilha, onde a cultura do flamenco é forte. Lunares é uma linda performance: Pilar entra no tablado, os músicos tocam flamenco, e ela toda paramentada, com vestido, sapato, penteado e postura de flamenco – é o conjunto que precisa estar presente. E ela entra muito altiva, como uma dançarina mesmo. A gestualidade faz parte da performance da visualidade que é construída. Não adianta você estar com o traje de flamenco se não tiver aquela postura, aquele corpo para construir a visualidade. Só que na hora de tirar a castanhola, ela tira uma agulha e, no ritmo da música, vai furando o próprio corpo.

### **Uau.**

Aí você imagina como isso é interessante, porque o vestido é inteiro branco e quando termina a performance, ele está todo vermelho, parece um *tie dye*. Voltando ao registro, quando Pilar fez o *¡Viva España!*, ela sai na rua – e eu acho que o traje é muito importante – vestida de milionária, em um visual meio Sophia Loren, com o cabelo bem feito, óculos grandes e um casacão, um sobretudo amarelo. Atrás dela vai uma bandinha de velhinhos tocando música. Ela começa a dar um sorrisinho e vê que não consegue se livrar deles, e é desesperador isso. Porque assim, ela atravessa a rua e eles vão atrás. Ela tenta fugir e os músicos se jogam na frente. Claro, tem uma alusão ao assédio, não é? De pensar assim: “Ah, te chamar de gostosa não é uma ofensa, é um elogio”. Mas ela está mostrando que não é um elogio. Quer dizer, uma coisa inocente como uma banda de velhinhos se tornou uma violência.

### **Mas isso era a ação combinada da performance?**

Era vídeo performance.

### **A ação era segui-la em qualquer circunstância?**

Sim, em qualquer circunstância e não a deixavam escapar.

### **Entendi.**

E aí o curioso, o que é importante: é uma vídeo-performance. A gente não está vendo o registro – claro que tem o registro, mas o produto artístico é o próprio vídeo, não o vestígio que ficou. Por isso, é preciso diferenciar a fotografia, porque ela pode ser um registro ou a própria performance.

### **Perfeito.**

Aliás, precisa diferenciar outra coisa, porque às vezes pode ser o registro ou o resto que ficou. Por exemplo, as performances que eu tenho da Karen Finley, a maioria delas não é registro, é vestígio. Alguém que cismou de filmar e agora colocou na rede, no YouTube. Não foi pensado como registro.

**Um vestígio, aquilo que sobrou da performance. Ferdinando, nessa linha do “temos quatro horas para conversar”, pergunto: o que significava ser uma artista mulher no contexto da *performance art* dos anos 1970 e o que significa hoje? Qual a diferença daquela *performance art* da Marina Abramović – estou pensando nos tempos do Ulay – e a de agora?**

Então, a gente tem um pioneirismo e uma certa coragem maior naqueles anos 1970, hoje podemos pensar em duas respostas. De um lado, você tem quem pegou tudo aquilo que foi rompido nas décadas de 1960 e 1980 e está retrabalhando isso hoje. Do outro, tem aquelas pessoas que estão repetindo os 1960, 1970 e 1980, mas que, ao repetir, não percebem que já perdeu a força. Vamos pensar. Por exemplo: tirar coisas da vagina não é mais revolucionário.

### **Não é mais.**

Quando a Karen Finley fez isso nos anos 1970, ela ganhou um processo que foi parar na Suprema Corte dos Estados Unidos, um processo que eu analiso. A Karen Finley é a única artista que foi, de fato, censurada na história daquele país. Mas ela estava fazendo aquilo em uma época, questionando o machismo que não era um tema no qual se falava. E

abordando maternidade! Nessa performance, ela pega um ursinho de pelúcia – ela era mãe, então tinha toda aquela coisa dos símbolos serem infantis – e erotiza aquilo tudo. Naquele contexto, havia uma carga simbólica e subversiva que hoje não existe mais. Você vai ter performances nas quais a pessoa adora enfiar e tirar as coisas. Mas daí você fala: “Está bem... mas... assim...”

### Para quê?

Para quê hoje, não é? Não é puritanismo, é o fato de não ser mais subversivo. Você não vai mais parar na Suprema Corte por fazer isso. Enquanto você tem as *performers* que trabalham com essas questões. Por exemplo, a Regina José Galindo e a Pilar Albarracín, mas com uma sofisticação maior, levantando outras questões. No México, a Violeta Luna traz o luto das mulheres que foram mortas. Essas denúncias falam sobre o corpo, sobre o uso e abuso desse corpo. O que a Janaína Leite também está fazendo.

**Figura 7** – A performance *Lobo*, de Carolina Bianchi



Disponível em: <http://flertai.com.br/2019/08/mitsp-abre-convocatoria-para-mitbr-plataforma-brasil-2020/>. Acesso em: 23 out. 2021.

### **Vamos chegar nela.**

A Carolina Bianchi tem uma coisa muito interessante e que as pessoas, às vezes, não percebem. Você assistiu *Lobo*? Acho que tem vídeo dele... Ela, há anos, foi aluna da EAD. São 30, 40 homens nus e ela com roupa. Você percebe que parece bobagem, mas Carolina subverte tudo porque, enquanto as outras ainda continuam naquela "Eu tenho que abrir, tenho que expor, tenho que mostrar", é a única vestida. E é interessante olhar para seu traje, porque ora está vestida como caçadora, ora como heroína romântica, mas são todos bem fechados, com certo decoro até.

### **Maravilhoso.**

E é ela quem domina os homens, os homens é que estão pelados!

**Que coisa. Mas, então, Ferdinando, qual é o papel do corpo? É uma questão muito complexa, mas é uma curiosidade que eu tenho. Qual é o papel do corpo no processo criativo? Eu entendo que um cenógrafo e uma figurinista não precisam ter o trabalho corporal de um ator, mas eu defendo que eles têm que passar por aulas de improvisação, de dança, de canto, de voz... Mas aí, na performance, qual é o papel desse corpo?**

Então, vamos pensar primeiro na questão do traje, do figurino e da construção desse corpo e dessas silhuetas, e depois a gente volta para o corpo.

### **Para o performer.**

É... Não o corpo relacionado ao gesto. Porque isso é importante, a maneira que o traje, que o figurino vai construir essa silhueta corporal, esses outros corpos. Ao mesmo tempo, você depende também do gesto para construir a visualidade. Porque a visualidade também vai circunscrita na combinação desses elementos físicos com os gestos.

**Claro.**

Vamos falar primeiro dessa visualidade. Se a gente for pensar se é performance, tem *performer* que demora a... Tem *performer* que vai para a academia querer estudar, não está alheio a tudo isso. Mas tem aquele que nega qualquer coisa que pareça teatro, que torce o nariz para o teatro. Só que não existe performance sem teatralidade. Precisamos olhar para aquilo e entender, saber que é performance, senão aquilo não existe.

**Claro.**

Porque se tudo é performance, e a performance e a arte se diferenciam pela subversão, se eu não olhar para aquilo e reconhecer ali a subversão, aquilo se mistura com as outras performances e aquilo não é nada.

**Dilui-se.**

Sim. Então, não dá para ter performance realista.

**Não dá.**

Aí tem gente – a Verônica Veloso já me disse isso – “Ah... e uma performance invisível?” – e eu falei: “Se você não tem uma etiqueta depois, uma memória, um registro, uma declaração, o que quer que seja sobre aquilo, aquilo não virou nada”. Porque temos que olhar para aquilo e pensar teatralmente no enquadramento de pensar e se reconhecer, essa teatralidade se enquadra para pensarmos performance. E é nesse sentido que o traje é um elemento fundamental. E não apenas no sentido de ser importante. Ele é fundamental no sentido de que não dá para se pensar sem. Inclusive se tem a nudez.

**Claro.**

A nudez é o traje visto pela negativa, não é? É a ausência do traje que evidencia o traje.

**A nudez é um traje com uma potência indescritível.**

Pois é... e a pessoa não percebe que ela não está tirando a roupa, na verdade está se vestindo da nudez.

**É, e tirar a roupa e desnudar é diferente de estar nu. Quer dizer, tem um significado muito forte. Quando eu me desnudo em cena para chegar à nudez é uma coisa. Quando eu já entro em cena nu é outra completamente distinta. A leitura disso é muito diferente.**

Sim. E isso evidencia e, como faz diferença no que a gente coloca sobre o corpo, não é uma questão menor. Uma coisa me vem à cabeça agora: lembra das roupas que um professor nosso usava? Totalmente descombinadas, mas era como se ele falasse assim: "Eu não quero me encaixar!", não é?

**Os trajes que ele usava no cotidiano, você fala?**

É. Ele colocava uma calça xadrez com uma camisa social. Um moletom por cima. Era como se ele dissesse "eu não me importo", mas na verdade ele estava se encaixando na categoria dos "eu não me importo", mas que se importam muito.

**Na verdade, tinha um recado ali, não é? É engraçado você ter citado justamente essa *persona*, porque chegou a um ponto de ruptura. Ele teve que ir embora porque não deu a leitura que ele queria. É muito doido isso.**

É muito doido isso. O traje é importante porque ele vai dar essa moldura de teatralidade nesse corpo. Aí a gente pode pensar naquilo que as pessoas falam muito, das performances abjetas, né? O que é essa abjeção? Na performance, essa abjeção sempre vai ser ambígua. Por quê? Ela vai ter um potencial de repelir, mas também de atrair. Ela vai lidar com uma questão de desejo mais profunda, porque revela algo da nossa subjetividade que nos escapa. Assim, como é que eu me sinto atraído por algo tão nojento? É o caso do *The solar anus*, do Ron Athey. O Paul Preciado escreveu um capítulo inteiro no Manifesto Contrassexual só sobre essa performance de 1999. O Ron Athey é HIV positivo, então ele faz

uma série de performances nas quais manipula o próprio sangue, mas ele tem uma preocupação muito grande com a visualidade.

### **Gigantesca.**

Gigantesca. Em sua performance *São Sebastião*, ele manipula o sangue, é atravessado por agulhas, com a iconografia de São Sebastião, mas com o corpo dele. E o sangue escorre de fato. Então, tem essa coisa de por onde o vírus entrou é de onde sai o colar de pérolas. É a sujeira que entra na ostra e se transforma na pérola, e é a performance dele que está transformando essa situação do corpo, de um corpo marcado pela contaminação, em obras, em performances.

Um pouco como a Janaína faz ao pegar o trauma da violência sexual que ela sofreu e transformar no *Conversas com Meu Pai* e no *Stabat Mater*. Ron Athey faz esse embaralhamento dos gêneros com a questão da maquiagem, do salto alto. Como eu te falei, o salto alto é da performance do feminino, a gente não vai se livrar disso. Ao mesmo tempo, ele subverte esse salto alto em um objeto de prazer para ele. E a questão da coroa, que é a ideia artaudiana do autocoroamento. Ele está soberano e consciente de todos esses signos que está manipulando. É algo que fica nesse limbo, ainda mais abjeto quando você lembra a origem de um corpo contaminado, mas também ele é altamente... ele tem uma intenção de provocar desejo. Teve uma manhã que eu peguei um Uber para ir à USP. Como estava trânsito, no caminho fui terminando de preparar a aula, revisando as coisas e tal e eu estava vendo os vídeos que tinha separado, inclusive esse. O motorista perguntou o que eu estava fazendo, acabou vendo essa performance e ficou louco. Pediu para mandar o link para ele, despertou um desejo ali. Aquilo que apareceria como abjeto despertou desejo. Mas é preciso saber cuidar dessa visualidade, porque se esse corpo se torna abjeto sem conseguir construir uma visualidade que vá trabalhar nessa ambiguidade do desejo e da repulsa, ele vai se tornar só a repulsa.

**Claro. Mas aí você vê, você deu um exemplo perfeito com essa performance, porque o Ron Athey tem um corpo perfeito. O corpo parece uma construção grega, até o próprio ânus é trabalhado ali de uma forma... com a tinta e tudo mais, é plasticamente**

**trabalhado. Então, quão determinante é esse corpo? E se isso fosse feito com um corpo fora de padrão, ele teria a mesma recepção, talvez?**

Eu acho que não. Porque a nossa visualidade é muito condicionada. Então, vamos pensar a questão dos corpos trans. Por que a gente tem dentro do movimento das atrizes transexuais essa reivindicação de que os papéis trans sejam representados por mulheres trans? Por atrizes trans. A fala da Renata Carvalho é muito contundente, porque ela afirma que ninguém está negando o trabalho do ator, que o trabalho da atriz é um trabalho de construção, que é um trabalho de imaginação e que qualquer ator e qualquer atriz podem fazer qualquer papel. Ninguém está discordando disso. Ela fala, mas primeiro tem uma questão de oportunidade de emprego, porque o ator que não é trans fazendo papel trans retira a possibilidade de uma atriz pegar o trabalho que ele poderia encontrar em outros lugares e que é muito mais difícil para as trans. Segundo ela, quando é o ator ou a atriz cis que faz o papel trans, não é um corpo abjeto que está sendo representado. Porque o corpo trans ainda é um corpo abjeto.

**Entendi.**

A reivindicação é que os corpos trans estejam mais presentes no teatro, no cinema e na televisão para que eles deixem de ser vistos como abjetos.

**Para que eles parem de ser vistos como abjetos. Mas a representação desses papéis por mulheres trans não reforçariam um preconceito contra esse corpo? Você está me dizendo o contrário.**

A reivindicação é que a gente tenha que mudar o nosso olhar.

**Para que seja considerado um corpo normal como qualquer outro.**

Mas aí quando você fala do corpo do Ron Athey como se fosse fora do padrão cis é difícil, porque a gente não muda a nossa visualidade por decreto.

**Pois é, por exemplo, se você pegasse um homem, sei lá, um ator muito obeso cheio de dobras corporais que também são corpos normais, mas, do seu ponto de vista, eles também são corpos abjetos, não são?**

Sim.

**O impacto seria outro porque a associação com aquilo que é repulsivo seria muito maior.**

Não, e é difícil a gente falar disso, porque as pessoas podem pensar que é preconceito. Sim, há um preconceito no momento em que não conseguimos olhar para esses corpos com naturalidade. Aprendemos também que isso não é regra. Mas, se analisarmos a história da arte, vemos como o nosso olhar é muito condicionado historicamente. Vamos pensar, por exemplo, o Baxandall quando vai falar sobre *O Olhar Renascente*, no qual ele diz que olhamos para o mundo hoje como se a perspectiva fosse natural. E ele falou que não é natural, a gente aprendeu a olhar em perspectiva.

**Claro.**

A mesma coisa com esses corpos. É possível que haja mudança? Sim! Mas não é decretando que você vai achar esse corpo atraente. Vamos pegar meu corpo, que é fora do padrão. O que eu acho é que acabamos desenvolvendo estratégias de sedução. Nós fazemos o nosso corpo se tornar atraente ou que a atração passe envolvendo o corpo, mas para além do próprio corpo. Eu nunca tive dificuldades com parceiro algum, mas eu sei que meu corpo é um corpo fora do padrão. Eu sou estrábico, estou acima do peso, mas é diferente de querer obrigar e dizer "gostem disso, gostem disso". O que acontece é você descobrir que a sensualidade, a atração e o desejo passam por outros condicionantes. E aí é que eu acho interessante a gente pensar, por exemplo, na Virginie Despentes, do *Teoria King Kong*. Ela começa o livro dizendo que era uma adolescente extremamente magra e que gostava de se vestir com roupas masculinas. E que, mesmo assim, ela foi estuprada. Então quer dizer que essa questão do traje e da roupa atrair ou não atrair não passa por aí, é a condição de mulher que passa. Depois, em outro momento da vida, é uma cineasta em início de carreira dela, com 20 e poucos anos, que não tinha dinheiro para produzir os vídeos e então se

prostituía. Ela fala – e é isso que eu acho muito interessante – que era uma pessoa com um corpo extremamente magro, portanto, não era um corpo atraente para o mercado do sexo. Mas conseguia manipular os signos e se tornar uma pessoa de sucesso nesse meio. Então, é a roupa, é o gesto, é a maneira que você usa. Porque não adianta colocar o vestido de fenda, você tem que saber usar a fenda.

### **Claro.**

Ela diz que não é só a meia arrastão, mas é a meia arrastão e a maneira que você dobra a perna.

### **É e a sua atitude.**

Pois é, por isso eu falo que é o gesto e o traje. E a gente tem que pensar a Cacilda Becker, porque ela não era uma mulher bonita fisicamente. Ela pesava 45 quilos, mas você olha para as fotografias e tem aquela foto dela chegando no DOPS com um casaco de pele e aquele cabelo e ela está linda. Você tem a construção desse corpo e, como eu disse, esse corpo junto com esse gesto. Só que daí, nesse ponto que eu queria chegar, mesmo esse gesto é algo que nos trai. Tem um trabalho de uma diretora de teatro da Suécia, Liv Elf Karlén, que veio para a Mostra Internacional de Teatro (MIT) e deu uma oficina chamada *Desnormalização dos Corpos*. A organização da MIT me convidou para acompanhar, não para participar, mas para assistir a oficina e depois fazer uma reflexão. E a gente fez um debate, uma conversa bem interessante. Mas o curioso é que, obviamente, o tema atraiu três pessoas trans para a oficina. E ela foi fazendo vários jogos, e de imediato ela já dizia que não era uma postura essencialista, que não acreditava que há uma performance de quem nasce homem e de quem nasce mulher, mas queria mostrar que era algo tão forte que estaria impregnado em nossos corpos. E o que acontecia? Ela trabalhava com a composição binária masculino e feminino, revelava como haviam coisas em nossos gestos e que foram performances aprendidas, começando pela mais óbvia de olhar e ser olhado. Você via um padrão feminino e um masculino de olhar e ser olhado. Mas ela fazia coisas como receber uma ordem – a ordem, no caso, era abrir a cortina – e de que maneira os homens abriam a cortina e de que maneira as mulheres abriam a cortina. É interessantíssimo manipular um

objeto que é seu e manipular um objeto que é do outro, que não é seu, que não te pertence. Isso fez com que duas pessoas trans largassem a oficina, porque ela mostrava assim: mesmo corpos de pessoas trans que assumem uma performance do feminino muito forte e marcada, quando iam para essas microperformances, performavam com o masculino.

### **Entendi.**

Foi algo difícil para essas pessoas perceberem. Porque uma das que partiu tem uma visão essencialista, diz que “se nasce” travesti, então foi muito difícil para ela enxergar que em todos os exercícios, essas coisas minúsculas do tipo “estou mexendo num objeto que não é meu”, ela performava com a performance do masculino e não com a do feminino.

### **Que louco.**

E isso era louco, e é o que eu te falo, porque a diferença do papel é que a gente assume. Essas performances, a gente está vivendo e passando por elas sem... não temos consciência de todas elas, não é?

**Entendi. Claro, Ferdinando, a gente já tratou um pouco desse assunto, mas assim: nudez e performance? Nudez e performance estão de mãos dadas desde a mais tenra idade. Como você vê aquela nudez de protesto dos anos 1960 e 1970? A gente já tateou um pouco isso, e o corpo desnudo naquele contexto e hoje? Aquelas perspectivas continuam ou são diferentes?**

Eu acho que hoje essa nudez perdeu a potência subversiva.

### **Tanto masculina quanto feminina?**

Sim, tanto masculina quanto feminina. Se a gente pega essas performances homoeróticas, muitas vezes elas são feitas mais pelo erótico do que pela performance.

### **Quer dar um exemplo?**

Eu penso, por exemplo, nos trabalhos do Rafael Guerche, como *Meninos também amam*. Está bem, é artístico, então tem a liberdade desse corpo, mas no fundo é um Alair Gomes, é um...

### **E o Alair Gomes foi super significativo.**

Naquela época foi... Foi sim, nossa, super. Por isso eu digo que a gente tem que pensar a potência dessa subversão.

**Hoje.**

Hoje.

### **Talvez seja justamente o contrário.**

A gente pode fazer um paralelo com o grafite, né? O grafite era subversivo, hoje não é mais.

### **Hoje, você está pagando as pessoas para decorarem espaços comerciais com grafite.**

Total. Marc Jacobs fazendo vitrines e contratando grafiteiros. Então, a nudez também vai ter isso. Não que ela deva ser banida, tem contextos plenamente justificáveis.

**Claro.**

É o caso que eu falei da Carolina Bianchi, que é um coro de homens nus e ela a única que domina, mas ela é vestida.

### **Mas ela é subversiva, como você disse.**

Por vestir.



**Figura 8** – Painel central do tríptico *A crucificação com a Virgem, São João, São Jerônimo e Santa Maria Madalena*, de Pietro Perugino (1448-1523), 1482. National Gallery de Washington, óleo sobre tela, 101cmX56cm.

Fonte:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat\\_Mater#/media/File:Pietro\\_Perugino%20040.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater#/media/File:Pietro_Perugino%20040.jpg)

Exatamente. É muito doido. Deixa eu mostrar outras imagens para perguntar a partir delas. Escolhi uma medieval, ali do finalzinho da Idade Média por conta dessa representação crística, isso é um tríptico (figura 8). Depois separei coisas como essas... Essa é a Regina, não é?



**Figuras 9 e 10** – Regina Galindo em *El peso de la sangre / O peso do sangue* (2004)

*Sentada sob uma estrutura, Regina tem derramado sobre sua cabeça um litro de sangue humano, gota a gota, por 15 minutos, em protesto contra a violência terrível na Guatemala. Ela usa trajes brancos e disse, em entrevista a Fausto Viana, que “escolheu branco para que o sangue pudesse ficar evidente”.*





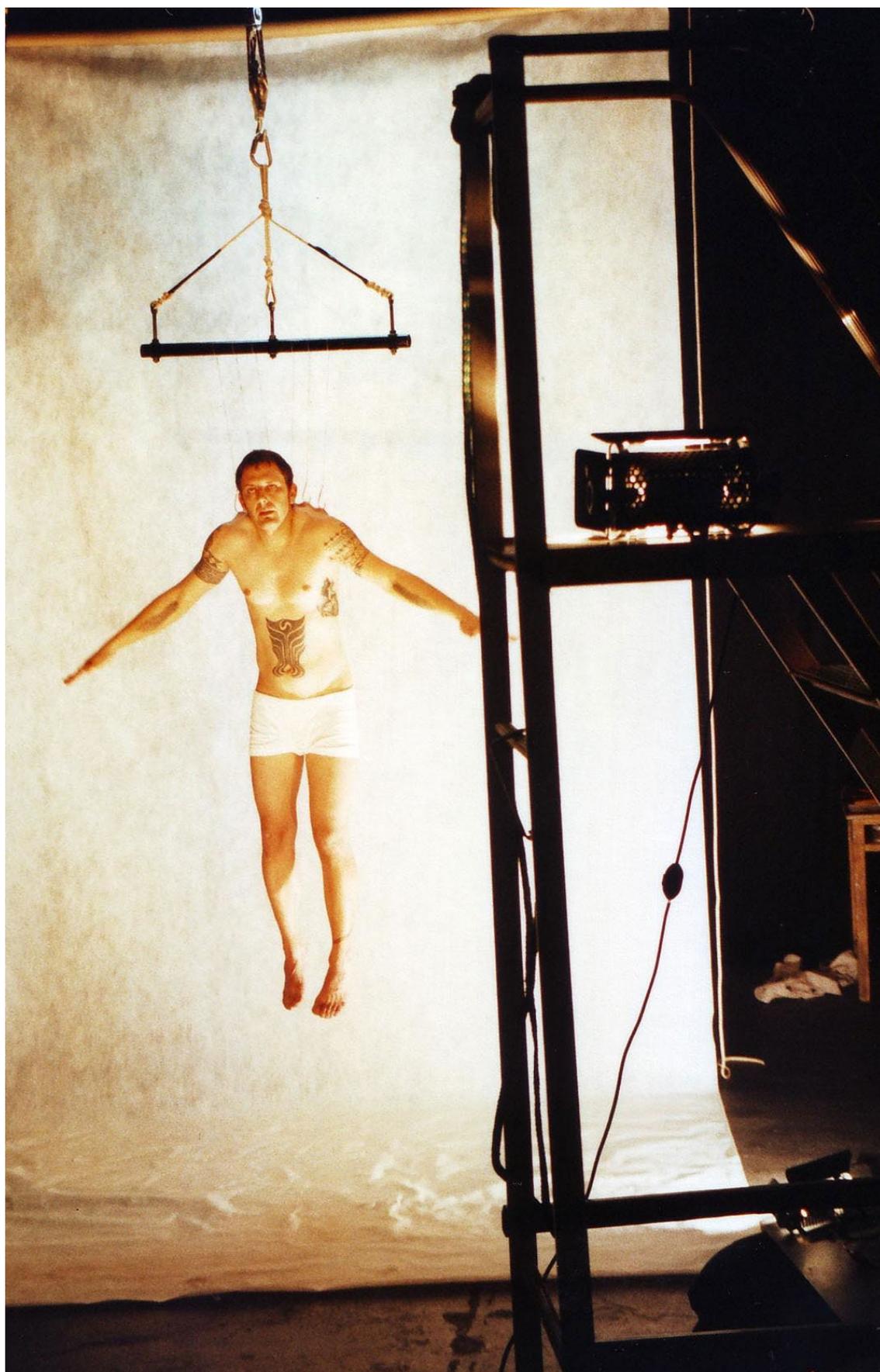
**Figura 11** – Performer T. Angel em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. Festa Cupido no Inferno, São Paulo, 2011.

Foto: Juliana Coringa



**Figura 12** – Momento da suspensão do performer T. Angel em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. O corpo ficava suspenso no ar por 20 a 30 minutos, por meio de ganchos de açougue. Festa Cupido no Inferno, São Paulo, 2011.

Foto: Juliana Coringa.



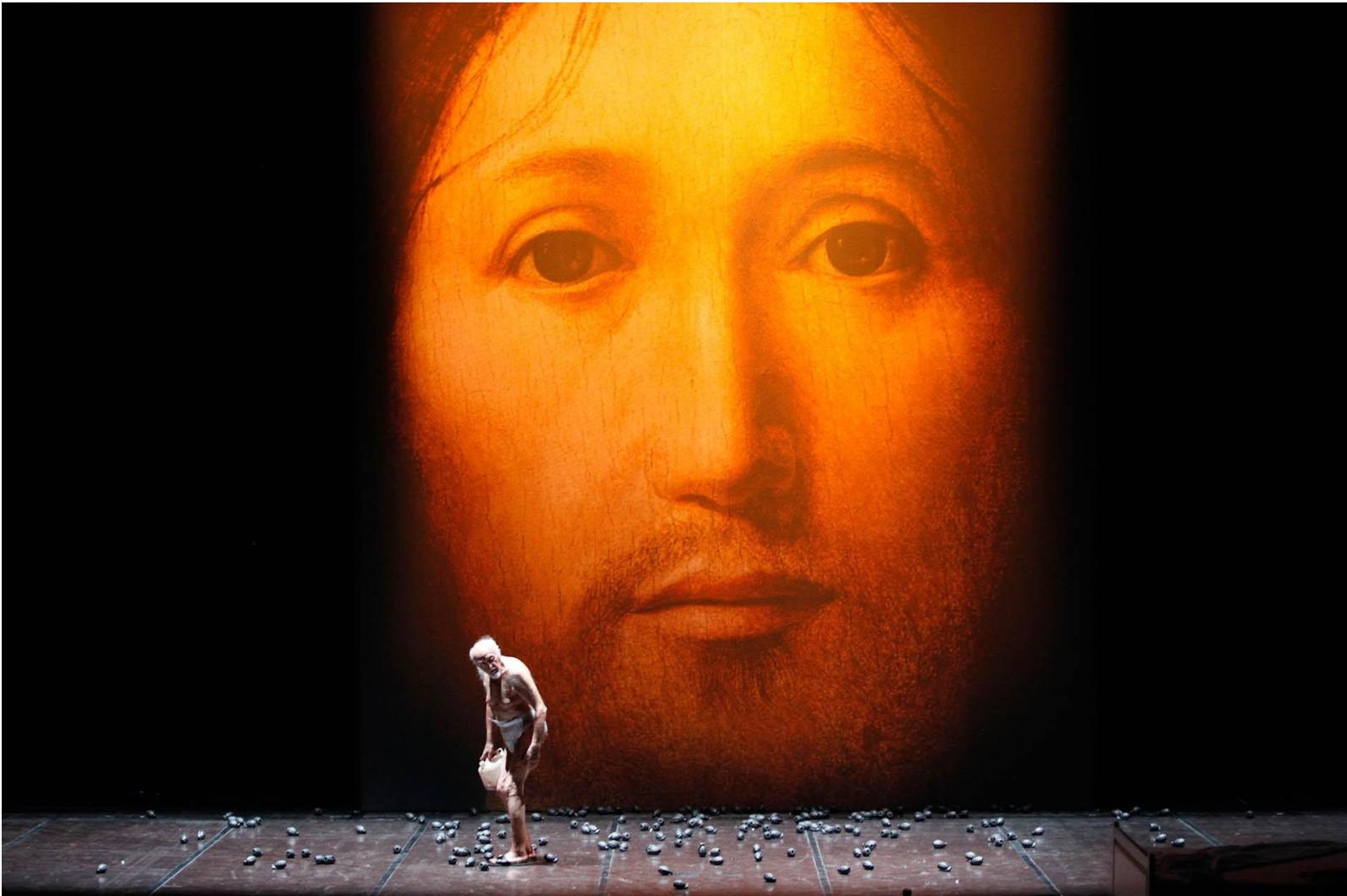
**Figura 13** – Fábio Lucchiari em uma suspensão. Campinas, 2010  
Foto: Beatriz Pires.  
Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/articula/view/5648/4108>. Acesso em: 23 out. 2021.



**Figura 14** – O ator Bernardo Arias Porras em *Édipo, o Tirano*, de Sófocles, tradução de Friedrich Hölderlin. Direção, cenografia e figurino: Romeo Castellucci.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Link para artigo sobre o trabalho: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/paganchristian-admixture-in-romeo-castelluccis-oedipus-the-tyrant/DB1FB42C5BB587DEC8A138E09E8F7E29>. Mais fotos disponíveis em: <http://www.rosabelhuguet.com/premiere-oedipus-the-tyrant-by-romeo-castellucci/>. Acesso em: 23 out. 2021.

**Figura 15** – *Sul concetto di volto nel figlio di Dio / Sobre o conceito da face no filho de Deus*, de Romeo Castelucci, 2011.



Disponível em: <https://contemporaryperformance.com/avignon-festival-2011-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/>. Acesso em: 23 out. 2021.

Isso, em *O Peso do Sangue* (figuras 9 e 10). Essa é uma performance do T. Angel, em uma festa chamada *Cupido no Inferno* (figura 11), e a suspensão dele (figura 12). Esta foto é da Beatriz Pires, que fotografou um rapaz chamado Fábio Lucchiari, de Campinas (figura 13). Nessa aqui, o *Édipo* do Castellucci (figura 14), e *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* (figura 15), do mesmo Castellucci. A perspectiva da religiosidade ou o ataque frontal à religiosidade, o protesto, a crítica ou a denúncia social são uma constante na performance – e tudo bem, eu acho mesmo que associações como a Igreja Católica e movimentos neopentecostais oferecem material farto para as artes explorarem. Todas essas imagens têm a ver com uma representação muito crística, muito ligada ao Cristo. A simbologia de uma suspensão dentro de uma festa pornô e aí você veste uma roupa crística. Por que não usar uma roupa azul e sim uma branca? Então, eu te pergunto, quando criticamos a religião, a gente reforça esses mitos? E a performance e o teatro, nesse caso, eles têm um fetiche pela cristandade? O que é isso?

Tem! Na verdade, eles estão querendo forçar uma abjeção. Porque eles sabem que independentemente da gente... Não é uma questão de acreditar, de ter fé ou não, mas há uma sacralidade nesses símbolos que está além da religião. E essa profanação é muitas vezes estratégia para provocar essa abjeção, de provocar e querer se colocar simbolicamente como esse corpo abjeto. Mas existem diferenças. Vamos pensar o caso do Castellucci – tem uma questão da representação, porque é uma imagem representando o Cristo, mas é esta imagem que está sendo profanada. As crianças, no final da peça, vão lá e começam a jogar pedras nessa imagem. A ideia da pureza da criança diante dessa imagem, essa criança que é pura fazendo esse ato que vai parecer um ato de profanação. O T. Angel, o que eu acho que o que pega mais não é a nudez, mas sim a dor que ele supostamente estaria controlando; ele apresenta seu próprio corpo como o corpo sagrado, que é o corpo que transcendeu a dor. E que, na verdade, ele faz uma preparação que é demoradíssima. Não é só o momento da suspensão, em que ele chega, enfia os ganchos e é levantado. Ele demora horas para conseguir fazer aquilo. Mas a imagem que aparece é a de um humano que transcendeu a dor. Então, é ele se colocando como divino, como espiritual. Um corpo que ascendeu para outro plano.

É engraçado. A Regina Galindo já usou sangue de animais, já usou outros sangues e tudo. Quando ela faz a performance *O Peso do Sangue*, escolhe uma roupa branca. E eu perguntei: “Por que você escolheu uma roupa branca?” E ela falou: “Para dar contraste”.

Pensei nisso também.

**Porque a resposta de *performer*, normalmente, quando você pergunta: “Por que você escolheu esta roupa?” é “Foi a primeira que eu achei no guarda-roupa.”**

Não é não, é para dar contraste! A Pilar Albarracín usa vestido branco. Eu lembro que, quando trabalhei no Teatro Oficina, em uma peça na qual fiz a direção de produção, o diretor de arte colocou um edredom branco. Havia uma cena em que o José Celso derrubava vinho nesse edredom. Era lindo, Fausto. Você olhava de cima e via aquele mapa se formando com sangue. A questão é que eu fazia a direção de produção e tinha outras preocupações, como se tínhamos orçamento para usar um edredom novo por apresentação! Porque mancha de vinho em edredom branco, e eu fiz pesquisa em diferentes lavanderias, não tem como tirar, a mancha não sai.

**É, vai ficar marcado.**

Teria que ter um edredom por apresentação. Daí foi trocado por um edredom vermelho em que a mancha ficava disfarçada, lavando ficava de um jeito que não aparecia tanto. Então, essas escolhas passam muitas vezes, assim como ela diz, para dar o contraste. Agora, tem um fato interessante sobre sangue, e dela utilizar sangue humano. A Ana Helena Curti (da Arte3 produtora de exposições, da família do Paulo Mendes da Rocha, que produz exposições gigantescas) me contou de uma obra, eu não sei o nome da artista, mas sua obra era um banco de cimento. Só que esse banco... o cimento tinha que ser misturado com água para funcionar, só que a água usada era a que havia lavado mortos! A Ana contou que a artista conseguiu que no IML dessem essa água. E o que acontecia? Era um banco em que as pessoas se sentavam e, na hora em que viam a plaquinha dizendo que o banco havia sido produzido com água de mortos... Inevitavelmente, elas se levantavam. Na verdade, para você ver, Fausto, como que é essa abjeção. Enquanto não sabe o que é aquilo, a pessoa se

senta normalmente. Mas, momento em que lê, pensa “nossa, isso é feito com água de mortos!” E como que isso é do simbólico, não? No caso da Regina, faz diferença ser sangue humano.

**Claro.**

Visualmente ser ou não sangue humano, não faz diferença. Mas para a performance faz, para a declaração, esse contato com o real, nessa presença do real.

**Ela pode até mentir dizendo que é sangue humano, mas que na verdade não é.**

Mas eu não sei se ela mentisse se conseguiria performar.

**É, pois é... tem isso também. Ferdinando, eu estava outro dia com uma senhora e ela me perguntou assim: “Por que é que vocês...”, e é claro que esse “vocês” já tem aí um julgamento “gostam tanto de performances com sangue? Não existem performances divertidas?”**

Existem. Na verdade, eu acho que não é só com sangue, eu acho que são com os dejetos todos. Tem performance com sangue, tem performance...

**Com urina.... fezes...**

A Regina tem o *Pedra* que é com urina.

**Que é monumental, literalmente monumental. Por que, Ferdinando? Por que esse interesse por esse tipo de dejetos?**

Eu acho que o dejetos quebra as intermediações. A nossa relação com o mundo passa pelo simbólico e pelo imaginário. A gente não tem uma relação direta, mas o simbólico e o imaginário estabelecem uma distância desse real, só que o dejetos nos aproxima desse real.

### **Então esse seria o principal objetivo...**

Mas, veja, Fausto esse dejetto, só vai funcionar na performance se estiver dentro de uma visualidade. Necessariamente é algo a ser trabalhado. Não dá para você pensar e simplesmente estar ali e fazer aquela coisa que não tenha um planejamento e uma organização visual.

### **Continua valendo a regra, em arte nada é de graça.**

Nada é de graça. E é isso que tem muitas coisas que artistas mais jovens e alunos, às vezes, não percebem. Que eles vão na crueza daquilo, e a crueza é algo que a gente repudia. É inevitável. A Josette Féral fala que o real é forte demais, se a arte não fornece meios de a gente atenuar esse real, não conseguimos chegar. E esse atenuamento do real não é o enfraquecimento, mas é o que permite a arte se tornar política. Porque só conseguimos olhar para o real se ele vier atenuado.

### **Entendi.**

Ela dá o exemplo em uma peça na França que se chamava *Ruanda 94*, sobre a Guerra Civil em Ruanda. E a guerra civil na Ruanda foi feita com facas, não é? No meio da peça, eles colocaram o vídeo de uma cena real desse conflito, com um cara enfiando a faca em outro, um assassinato real que foi filmado. E ela diz que as pessoas iam embora da peça porque...

### **Era demais para aguentar.**

Era o real forte demais. Ela conta que uma vez foi apresentar isso em aula e obteve teve mesma reação, dos alunos saindo da sala porque não queriam ver essa cena. Então é isso, essa abjeção, usar os dejetos de uma determinada maneira, sim, mas tem que ter este atenuamento.

**Nós estamos a duas perguntas de acabar. Pensando em espetáculos ou performances como *Stabat Mater*, da Janaina Leite, ou quase todas do Abel Azcona, também há uma forte presença religiosa. Para você, qual é o limite do performático e do pornográfico em espetáculos ou performances?**

Então, se a gente for na Janaína, ela percebeu que não tem um limite, né?

**Não tem?**

É, por isso a Janaína hoje reivindica que a pornografia seja considerada uma arte cênica.

**Isso é maravilhoso de se pensar.**

É, que é esse projeto da escopofilia. *Estudos Escopofílicos para uma História do Olho*. É um projeto da Janaína com vários trabalhos dentro dele. Ela pega *A História do Olho*, que é o livro pornográfico do Bataille... que fica no limite entre a pornografia e a literatura. E ela chama de estudos escopofílicos porque é isso, porque é essa atração pelo visual. De que maneira esse visual se torna objeto de desejo, e como não é um objeto de desejo que vai conduzir para sexo real, é o desejo se realiza na visualidade.

**Ele acaba ali?**

Sim, ele se encerra ali. E aí ela tem várias performances e trabalhos dentro desse projeto. Uma é *O Armário Normando*, um capítulo do livro do Bataille em que uma adolescente virgem se esconde no armário normando e fica ouvindo as pessoas em uma orgia. Não, ela fica ouvindo e vendo pela fresta as pessoas nessa orgia. Ela faz isso com uma câmera. Eu vi algumas vezes porque o trabalho foi mudando. A primeira vez teve transmissão de uma parte pelo YouTube e de outra pelo Cam4, que é um site de vídeos pornográficos ao vivo. E você tinha que assistir à peça com as duas janelas abertas, a do YouTube com o que era possível mostrar, e a do Cam4, porque senão o YouTube derrubaria. Depois, eu pedi para assistir ao vivo, eu fui e tem a cena que acontece em dois momentos. Tem uma coisa interessante, a ideia inicial de *Stabat* foi pensada com a cena de sexo ao vivo. Só que daí ela foi refletindo e pensando que – o que ela fala, não é? –, que estaria repetindo a violência

que sofreu. Tem uma questão também daquilo ser real demais, eu penso que seria esse real forte demais. E por isso que se transforma em um vídeo. Em que isso é mostrado de uma forma que escurece, mas é bem visível. Ser um vídeo apresentado no espetáculo diminui essa intensidade, e a gente consegue pensar melhor nessas questões todas. Mas o que a Janaina está pensando agora é na pornografia como arte cênica, e por isso ela fala que é uma escopofilia.

### **Incrível.**

É a produção cênica de um objeto, de uma visualidade, que provoque e satisfaça um desejo.

**Ferdinando, Castellucci disse: “A montagem tradicional de um texto talvez tenda muito a repetir, a ilustrar. O modo tradicional, eu acredito, é uma ilustração do texto de Shakespeare ou de qualquer outro autor. É um modo de renunciar a potência do teatro, assim, prende-se o texto à literatura e se torna uma literatura ilustrada. É uma outra coisa, não é teatro. Desculpa, não é teatro”. A pergunta para você é: futurologia. A gente nunca mais vai ver um Hamlet em trajes históricos, uma versão de espetáculo com o texto integral do Molière? Será que a ópera é o refúgio dos saudosistas dos grandes espetáculos? O teatro morreu?**

Não, porque é assim, eu acho que essas coisas têm que acontecer ao mesmo tempo, né? Eu estou lembrando do mestrado do Jorge Erwin, que não é acadêmico mas tem uma trajetória bem interessante, porque ele estudou e foi ator durante nove anos do Royal Shakespeare Company do Globe Theater. E fazia os espetáculos shakespeareanos clássicos.

### **Nossa...**

O Jorge (Nota: Jorge Erwin, ator mexicano que está sendo orientado pelo Ferdinando no PPPGAC USP) mesmo diz que o curso feito por ele em Londres é de formação de ator elisabetano. Ou isabelino, como eles falam em espanhol. E o Globe Theatre de Londres mantém programação até hoje, mas o que sempre está em cartaz é uma representação à lá Shakespeare elisabetana e uma versão contemporânea. No mestrado do Jorge, ele defende

que a chamada apresentação elisabetana é uma ilusão, porque é impossível hoje se fazer o teatro do Shakespeare como Shakespeare fazia. Ele falou por uma série de coisas, mas inclusive porque a nossa estrutura cognitiva é outra, o nosso funcionamento neural é outro.

### **Maravilhoso.**

Porque tem um pessoal, a Andreia Nur está indo pra isso, de estudar a relação da arte com a neurociência. O nosso cérebro funciona diferente, então o ator não vai conseguir ser o ator elisabetano. Por outro lado, eu penso o seguinte: a gente tem parte de uma geração e de certos grupos que vão repelir totalmente qualquer apresentação, digamos, clássica. Ontem eu estava falando isso com os alunos. Muito *performer* torce o nariz para tudo que é teatro, sobretudo para o épico. Tem gente que fala “Ai...Brecht...” mas eu digo que não teríamos performance se o Brecht não tivesse falado de estranhamento. Aí, se a gente observar o Sérgio de Carvalho, que vai dizer que não haveria Brecht se não tivesse naturalismo, podemos pensar que a gente não teria performance se não tivesse naturalismo – e se não tivesse o realismo antes dele.

### **Claro.**

A gente pode achar muito tradicional tudo aquilo que o Tapa faz, aquele realismo que o Grupo Tapa mantém, mas é algo que a gente tem que conviver. Conviver no sentido de que não dá para eliminar e pensar “isso está morto”, porque tem quem faça.

### **E tem quem veja.**

E tem quem veja, você tem interesse.

**Tem quem veja e quem goste disso. Porque, ao mesmo tempo que há gente da performance que repudia o teatro, a recíproca é verdadeira. Muita gente que faz teatro odeia performance.**

O Dubatti não vê performance.

### **O Dubatti, o professor argentino?**

É, o professor argentino. Somos amigos, eu e o Dubatti. Ele não vê performance.

#### **E por quê? Ele explicou para você?**

Porque ele gosta de teatro. A última vez que eu fui pra Argentina – como eu morei lá, sempre tento voltar para rever amigos, e gosto muito de Buenos Aires – foi em 2018, porque em 2019 fiz o pós-doc em Nova York e depois quarentena e tal. Fiquei um pouco mais de três semanas e assisti 42 peças, 38 delas com o Dubatti. Ele até brincava que eu o estava traindo, quando eu chegava e falava de tal peça que havia assistido. Estava acontecendo uma Bienal de Performance, e eu o convidei “vamos?”, e ele respondeu: “não gosto”.

#### **Não gosto e não vou.**

“Não gosto e não foi”, e as pessoas têm essa dificuldade. Outro dia eu estava dando aula para uma turma e um aluno falou assim: “Professor, agora que a gente está na era do teatro performático...” e eu disse: “Não só do teatro performático; o teatro épico continua firme e forte, assim como o teatro tradicional, assim como o comercial”. Falando do Dubatti, tem uma coisa que eu acho interessante, ele tem uma categoria que na Argentina funciona muito bem, mas aqui a gente tem também, pensando no Alexandre Heineck. É o comercial de arte. Porque não dá para você jogar tudo e falar “ah, isso é teatro comercial, vou torcer o nariz”. Ele falou “você tem coisas boas no comercial”. Então, a gente pega por exemplo na Argentina, o Daniel Veronesi, o Javier Daulte, que são diretores de teatro independente, mas que fazem trabalhos no circuito comercial também. E quando eles vão fazer algo no circuito comercial, obviamente que não fazem aquele comercial ruim, que é só comédia e tudo. Agora, voltando para outra parte da pergunta, se a performance não pode ser engraçada. No Brasil ela não é, mas isso é uma coisa que eu acho, que é um preconceito do brasileiro achar que para ser arte tem que ser sério. E isso extrapola até a performance. O Vassiliev quando conheceu um pouco de teatro brasileiro disse que não conseguiu entender por que as peças do Brecht no Brasil eram tão sérias. E o Vassiliev conviveu, com uma diferença de idade entre eles, obviamente, mas teve um momento que ele conviveu com o Brecht. Ou seja, ele viu as encenações dirigidas pelo próprio Brecht. Ele fala que eram engraçadas, o

Brecht tinha humor. O último congresso presencial do Hemispheric, que foi o de 2019 mesmo, o tema era performance e humor. Você tem *performers* dos Estados Unidos que trabalham com humor. Mas no Brasil a gente não tem, mas é um certo preconceito, achar que para ser sério, que para ser arte, não pode dar risada.

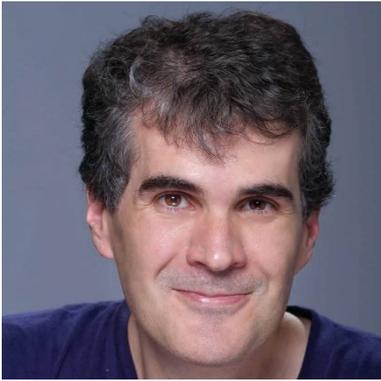
**Que coisa, não. Mas como você pensaria, por exemplo, na Eleonora Fabião?**

A Eleonora tem umas coisas engraçadas, mas ela está muito atendida com essa abertura maior. A Tânia Alice tem umas coisas engraçadas. Tem uma em que ela vai na rua e pergunta para várias pessoas: “o que faz um artista?” As pessoas dão as respostas mais estapafúrdias. Aí ela vai lendo as respostas e performando o que as pessoas disseram, e fica engraçadíssimo. A gente vê as besteiras que as pessoas falam. E me deixa ver no Brasil quem mais tem e não é reconhecida... No Nordeste, por exemplo, há várias. As próprias performances das travestis, não é? Em São Paulo, a Silvetti Montilla... mas eu fico pensando no Nordeste, porque tem uma construção. E a personagem que a Silvetti Montilla criou se confunde muito com ela mesma. Mas no Nordeste há algumas cênicas, mas eu preciso pesquisar, porque são coisas que eu vi há tempos. Tem coisas que são engraçadas, mas nesse circuito legitimador maior em que estamos imersos existe essa questão de pensar que o engraçado não pode ser sério.

**Onde mais as pessoas podem ouvir o que você pensa sobre performance? Nas suas aulas da USP?**

Eu tenho um grupo de estudos que é o Estudos Avançados de Performance. Forma de contato pelo Instagram @ferdinando.martins, e vídeos pelo Canal no Youtube.

Ferdinando, muito obrigado!



**Fausto Viana** é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folguedo*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros. E-mail: [faustoviana@usp.br](mailto:faustoviana@usp.br)



**ARQUITETURAS DO CORPO E  
CORALIDADES NAS PESQUISAS  
ARTÍSTICAS E ACADÊMICAS  
DO LABORATÓRIO DE PRÁTICAS  
PERFORMATIVAS**

*Marcos Bulhões e membros do  
Laboratório de Práticas Performativas<sup>1</sup>*

Como pensar os processos de criação, a aprendizagem e o ativismo das práticas performativas no Brasil? Como o corpo, em suas diversas manifestações e por meio das coletividades, atua nessas práticas? Como os contextos políticos atravessam e são atravessados por elas? Essas questões permeiam as investigações do Laboratório de Práticas Performativas (LPP), espaço de experimentação artística e acadêmica no âmbito da extensão, graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), que abordam os cruzamentos entre diferentes linguagens, como performance, teatro, artes visuais, artes digitais, dança, música e audiovisual. Desde 2010, o Laboratório mantém uma pesquisa continuada por meio de disciplinas, cursos e workshops, além de participações em eventos acadêmicos e artísticos nacionais e internacionais, promovendo o diálogo entre diversas áreas do conhecimento, como Artes, Ciências Sociais, Comunicação, Filosofia e Antropologia.

A partir da investigação da performatividade realizada por vários autores<sup>2</sup>, o LPP tem se debruçado sobre as práticas performativas contra-hegemônicas no Brasil que instauram, dentro e fora do sistema de arte, ilhas de desordem poéticas e críticas. Para investigar a presença e a potência dos corpos em suas manifestações e transformações no país, o Laboratório analisa e propõe ações artísticas que tomam o corpo como veículo baseadas em dois conceitos operadores, *arquiteturas do corpo* e *coralidades performativas*, e seus diversos desdobramentos.

Buscando um modo coletivizado de realização não apenas das práticas, mas também da escrita, este texto foi elaborado por 12 dos atuais integrantes do grupo de pesquisa, com orientação de Marcos Bulhões Martins, membro do PPGAC desde 2011. A proposta é celebrar os dez anos de existência do Laboratório, apresentando, a partir de uma constelação de conceitos e pesquisas, um percurso construído em parceria com diferentes coletivos artísticos, estudantes da graduação e da pós-graduação, sociedade civil e instituições culturais. As páginas a seguir também são uma homenagem ao professor Marcelo Denny que, em parceria com Bulhões, coordenou o Laboratório até agosto de 2020, quando faleceu. Para isso, tomamos como referência o relatório de pós-doutorado de Denny na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e seus estudos como pesquisador visitante no Instituto Hemisférico de

---

<sup>1</sup> Este texto foi escrito coletivamente por Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, membros do Laboratório de Práticas Performativas, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.

<sup>2</sup> Por exemplo, Richard Schechner, Josette Féral, Fischer-Lichte, Ileana Diéguez, Diana Taylor, Claire Bishop, José Sánchez, Eleonora Fabião, Tania Alice, Judith Butler e Paul Preciado, entre outros.

Performance e Política da Universidade de Nova York em 2019, material que ainda não foi publicado.

## ARQUITETURAS, CORALIDADES E POTÊNCIAS DO CORPO

Qual é o lugar do corpo nas artes performativas? Como o corpo é expandido, recriado e simbolizado? Como criar formas poéticas de presentificação do corpo em suas diferentes possibilidades? Esses questionamentos refletem as práticas artísticas do LPP, em que Marcelo Denny teceu uma espécie de panorama das *arquiteturas do corpo*, descritas por ele como diretrizes de análise das artes performativas sob o viés do corpo, que se expande por meio de construções, visualidades, pinturas, ornamentos, próteses e aparatos relacionais, rituais e tecnológicos.

Ao identificar uma “intensificação de fusões, associações, misturas que acabam por borrar os limites e retemperar princípios, expandindo possibilidades e projetando novas formas de fazer, saber e ver”<sup>3</sup>, a compreensão dos corpos contemporâneos atravessados por diferentes questões “possibilita o surgimento de novos territórios bem como requer um novo instrumental teórico para lidar com um hibridismo sem fim que percebe a arte hoje como um dinâmico e caótico caleidoscópio”<sup>4</sup>, afirma o pesquisador. Organizadas como categorias proeminentes nas artes performativas a partir do século XX – Corpo sagrado, Corpo ritual, Corpo social, Corpo expandido, Corpo relacional, Corpo ativista e Corpo tecnológico –, essas *arquiteturas* refletem diferentes qualidades e constroem campos sensíveis de expressão a partir das afetações do corpo no campo da arte. “Entre objeto e presença, entre corpo e sujeito, entre corpo e metáfora, essas *arquiteturas* evocam e ampliam a dimensão corpórea, bem como a sua comunicação”<sup>5</sup>.

Para Denny, o conceito de *arquiteturas* compreende desde as antigas formas de *constructos* corporais, em uma dimensão sagrada ancestral, recuperando a figura do xamã – termo que significa, de modo geral, “aquele que vê além”, “pajé, bruxo, feiticeiro ou mago”<sup>6</sup>, podendo ser designado como o *performer* do corpo (proto-teatro)<sup>7</sup> –, até as produções contemporâneas de

<sup>3</sup> LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Arquiteturas do corpo**: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea. Relatório de pesquisa de pós-doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2019a. p. 49.

<sup>4</sup> Ibid., p. 49.

<sup>5</sup> Ibid., p. 34.

<sup>6</sup> Ibid., p. 9.

<sup>7</sup> Segundo Denny, “o xamã anuncia e incorpora divindades em seu corpo na forma de construções corporais, responsáveis, por meio dele, por religar os planos terreno e sagrado de seu povo, fazendo uso desses acessórios, por de uma série de ritos, sempre com base no seu corpo e no corpo coletivo do seu grupo” (Ibid. p. 9).

diferentes origens, que investem na potência do corpo a partir de novas tecnologias relacionais. Em geral, essas construções se tornam “materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais, espirituais do ser humano, como uma espécie de tradução da materialidade no corpo em aspectos abstratos, sensações, crenças e outros processos imperceptíveis na vida, que se configuram como uma constelação de signos e texturas”<sup>8</sup>.

Denny, no artigo escrito em parceria com Freitas (2020), analisa que o “papel duplo do artista, tanto de sujeito quanto de objeto, acabou com a fronteira entre ele e o espectador, bem como entre criação e recepção”<sup>9</sup>. Nesses processos, o corpo metamorfoseado passa a atuar em “narrativas anteriormente reprimidas, como, por exemplo, as da sexualidade, dos fluidos e das morfologias, ou seja, na dimensão da diferença”<sup>10</sup>, em composições com forte identificação em sua mitologia pessoal, que articulam diferentes temas, marcas e conflitos na produção de subjetividade.

Assim, as práticas performativas congregam uma “multiplicidade ou mesmo uma mestiçagem de perspectivas”<sup>11</sup>, que se articulam de modos diversos. Ainda, segundo Denny, o termo “mestiçagem em arte se endereça melhor às produções das artes do corpo, em especial nos tempos atuais, em que as novas geografias, miscigenações, nomadismos e ligações entre culturas, línguas, tecnologias globalizadas interagem no tempo hiperconectado”, em que o corpo, ao se abrir para campos expandidos, “refaz sua força e possibilita ser uma plataforma para apontar para nossas incompletudes”<sup>12</sup>.

É essa abordagem do corpo e suas potências nas artes que fundamentam a expressão *arquiteturas do corpo* elaborada por Denny, e constitui um dos pontos de intersecção do LPP, refletido nas pesquisas resultantes das disciplinas e das práticas dentro e fora da universidade. Suas elaborações conceituais em torno do corpo performativo provocaram reflexões e resultados estéticos produzidos em colaboração com alunes e parceiros, incluindo também o debate sobre a pedagogia da arte da performance. Os desdobramentos dessa pesquisa têm sido investigados por outros pesquisadores, dando continuidade aos estímulos provocados pelo artista-pesquisador que nos deixou um legado fundamental sobre o ensino, a história e a invenção da performance brasileira.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 11.

<sup>9</sup> FREITAS, Eduardo Bruno Fernandes; LEITE, Marcelo Denny de Toledo. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. *Rebento*, São Paulo, n. 12, p. 269-279, jan./jun. 2020.

<sup>10</sup> Ibid., p. 275.

<sup>11</sup> LEITE, op. cit., p. 61.

<sup>12</sup> Ibid.

**FIGURAS 1, 2 E 3 (DA ESQUERDA PARA A DIREITA) – ARQUITETURAS NA DISCIPLINA PRÁTICAS PERFORMATIVAS: CORALIDADES E ARQUITETURAS DO CORPO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (FOTOS 1 E 2); E ARQUITETURAS NA GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (FOTO 3).**



Fonte: Fotos 1, 2 e 3 - Chico Castro (2018), disponíveis em: [https://www.instagram.com/lab\\_prat\\_performativasusp/](https://www.instagram.com/lab_prat_performativasusp/). Acesso em: 27 out. 2021.

Outro eixo teórico e metodológico fundamental do LPP é a noção de *coralidades performativas*, conceito que, segundo Marcos Bulhões Martins (2018), nomeia as práticas artísticas que não expressam a subjetividade, a elaboração poética ou o posicionamento sociopolítico de uma única pessoa, mas configuram ações engendradas por um conjunto de corporalidades, no campo da arte da performance, nos núcleos que dão seguimento às práticas performativas da tradição de um grupo social (performances culturais), assim como nas ações que unem ativismo e arte, criando imagens subversivas, transgressoras, contra-hegemônicas, que questionam os estereótipos de comportamento, gênero, classe e raça, criticam as relações de poder ou inventam novas relações e partilhas entre artistas e público. Nessa visada, enfocamos “práticas performativas, rituais e imagens cênicas que dizem respeito às coletividades”<sup>13</sup>.

Nessa perspectiva, o termo não se aplica às diversas modalidades do coro teatral que, ao longo da história e em diferentes culturas, serviram como forma cênica complementar às ações dialogadas e aos monólogos para desenvolver as narrativas ficcionais. As formas cênicas corais ocidentais nasceram do ditirambo grego que misturava, em uma mesma ação, canto, dança, poesia declamada e uso de máscaras. Essa manifestação deu origem ao coro das tragédias clássicas, que exercia o papel de comentar as atitudes dos protagonistas, espelhando o senso comum. Ao longo dos séculos, as formas corais desenvolveram-se, passando dos “quadros vivos” montados em palcos simultâneos nas praça públicas, durante a Idade Média, às funções

<sup>13</sup> MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. Coralidades performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. In: LEAL, Dodi; LEITE, Marcelo Denny T. (orgs.). *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018, p. 343-376. p. 349.

dramatúrgicas que foram revolucionadas na proposta brechtiana, que se desdobraram nos “efeitos de coralidade” da teatro contemporâneo<sup>14</sup>.

As *coralidades performativas* diferem das coralidades teatrais porque são modos de ocupação de corpos em potência nos espaços que instauram imagens, sonoridades e ações poéticas que não estão necessariamente a serviço de narrativas pessoais ou do esclarecimento de acontecimentos históricos ao público. O confronto do espectador com a presença de corpos que não mimetizam as ações do cotidiano e são ampliados por *arquiteturas* visuais da ordem do extraordinário, revelando imagens com força simbólica para operar o estranhamento crítico do real. O efeito de coralidade se materializa de forma *uníssona*, quando a mesma imagem ou ação é replicada em vários corpos, ou *polifônica*, quando a diversidade das figuras e ações que ocupam o mesmo tempo e espaço forma um corpo coletivo que revela estados psíquicos, situações sociais, ações poéticas e posicionamentos políticos que dizem respeito a um determinado grupo social.

Como desenvolvimento do conceito de *coralidades performativas*, destaca-se a pesquisa, ainda em andamento, do mestrado de Francisco Dal Col a partir da questão do comum proposta por alguns pensadores da filosofia e da sociologia, como Dardot e Laval (2017). No laboratório, interessa-nos como o agir comum é produzido por um certo sujeito ao mesmo tempo que produz esse mesmo sujeito, e como ele pode operar nas relações entre as partes de um grupo, pois é essa a matéria que compõe a presença de uma coralidade e, mais especificamente, uma *coralidade performativa*, que se organiza a partir da ação. “O comum é ao mesmo tempo uma qualidade do agir e aquilo que é instituído por esse mesmo agir”<sup>15</sup>. Esse sujeito coletivo, que produz ao mesmo tempo que é produzido, é a coralidade performativa. Observamos, portanto, que é no engajamento de todos que interagem na construção do grupo que ocorre a produção do próprio grupo. A subjetividade coletiva surge de uma dinâmica de singularidade e partilha, ou seja, a coralidade é um processo do comum.

Além de Dal Col, outros pesquisadores e pesquisadoras do laboratório partem de suas experiências como artistas para tecer novas perspectivas para essa abordagem metodológica de criação, ensino e reflexão teórica que conectam os conceitos de *arquiteturas do corpo* e *coralidades performativas*.

---

<sup>14</sup> Coralidade. In: SARRAZAC; Jean Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

<sup>15</sup> DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 297.

## Práticas performativas na graduação e na pós-graduação

Qual é o espinho de peixe atravessado na sua garganta? O que atravessa a sua existência? Qual tema, questão ou experiência tira o seu sono? Essas são as questões que provocam as subjetividades dos estudantes no início dos processos de aprendizagem e criação das práticas performativas desenvolvidos no Laboratório por Marcelo Denny e Marcos Bulhões desde 2010, nos cursos de extensão, nas disciplinas que foram propostas pelo LPP no âmbito da graduação (Práticas Performativas 2; Performance Gênero e Artivismo), da pós-graduação (Práticas Performativas: Coralidades e Arquiteturas do Corpo) ou oferecida em várias versões do PPGAC/USP e também em uma versão especial do curso no Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em parceria com a Profa. Dra. Tânia Alice. Nessas práticas pedagógicas, que articulam exercícios de criação e reflexão teórica, Denny e Bulhões desenvolveram uma abordagem centrada nos conceitos de *arquiteturas do corpo* e *coralidades performativas* que articula a prática artística em sala de aula, derivas e ações performativas na cidade, com a ampliação do repertório artístico, configurando uma espécie de “acupuntura poética” que antecede as criações dos alunos. O conteúdo apresentado nas aulas, “é transformado em procedimentos pedagógicos que culminam em uma sistemática de construção poética, envolvendo mais de 300 alunos nos últimos cinco anos”<sup>16</sup>, formando um panorama extenso de artistas e complementado pela leitura de textos teóricos.

No decorrer desses dez anos, diferentes experimentos de aprendizagem e criação foram desenvolvidos explorando as relações entre os corpos e suas subjetividades, entre si e *em situação*, atuando em diferentes contextos. Os cursos articularam proposições relacionadas tanto à dimensão pessoal, nos exercícios de arquitetura dos corpos desenvolvidos por Denny para a elaboração de fotoperformances individuais, como a exploração de coralidades em sala de aula e em diferentes locais da cidade, que resultaram no planejamento e na execução coletivos de intervenções urbanas. No âmbito da pós-graduação, as relações entre o estudo teórico e a experimentação se aprofundaram, com a produção de hipertextos que articulam conceitos e referências artísticas.

Diversas *coralidades performativas* urbanas foram desenvolvidas por discentes do PPGAC/USP, que tiveram acontecimentos políticos como disparadores de criação. A intervenção urbana *Muro* (2016), por exemplo, surgiu a partir das discussões sobre o processo em curso de impeachment da presidente Dilma Rousseff e o posicionamento dos cidadãos diante da situação

---

<sup>16</sup> LEITE, op. cit., p. 84.

sociopolítica do país. Assim, foi criada uma imensa divisória de 75 metros de comprimento, feita com lona plástica e sarrafos de madeira, carregada pelo grupo em um percurso desde o MASP, na Avenida Paulista, até a Praça Roosevelt, na capital paulista. Ao se deslocar entre calçadas, ruas e praças em diferentes composições formais, o "muro" separava transeuntes de um lado e de outro, provocando questionamentos sobre essa divisão, associada àquele momento histórico.

Outro exemplo é a ocupação performática realizada na Praça da Sé em junho de 2018, no monumento marco zero da cidade de São Paulo, composta por diferentes corralidades. Uma das ações consistia em instigar as pessoas a lerem, com um megafone, trechos da Constituição Federal brasileira e/ou cantar uma música, enquanto, paralelamente, acontecia *in loco* a confecção das máscaras<sup>17</sup> e o mascaramento das diversas pessoas que se propuseram à participação, em ação direta e performativa, participativa e urbana. Essas provocações em plena praça pública estimulavam a reflexão sobre a presença do corpo adornado no confronto poético do fazer artístico com o material, a cidade, a comunidade e seus fluxos.

**FIGURAS 4, 5 E 6 – AÇÃO NO MARCO ZERO (FOTOS 4 E 6) E MURO (FOTO 5).**



Fonte: Fotos 4 e 6 - Caio Richard (2018) disponíveis em: <https://www.instagram.com/figurinoemacao> Acesso em: 27 out. 2021; Foto 5 - Marcelo Denny (2017), acervo Marcelo Denny.

A intervenção urbana *Est[ação] Marielle*<sup>18</sup>, realizada no metrô de São Paulo, foi criada a partir do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes em março de 2018, durante o transcorrer do curso. Com o intuito de romper momentaneamente com o automatismo diário dos usuários do transporte público, foi realizada uma ação coletiva com a participação de cerca de 25 pessoas, que consistia em reproduzir, dentro dos vagões, por meio de caixas de som portáteis escondidas, os áudios previamente gravados: em vez de "Próxima

<sup>17</sup> As máscaras eram inscritas com palavras de reivindicações e desejos e integram a pesquisa de Arianne Vitale Cardoso.

<sup>18</sup> Trecho da ação registrada em áudio binaural, para ser escutado por meio de fones de ouvido. Disponível em: <https://soundcloud.com/renatonavarro/estacao-marielle>. Acesso em: 16 ago. 2021.

estação/Next station: Fradique Coutinho”, escutava-se “Próxima estação/Next station: Quem matou Marielle Franco?/Who killed Marielle Franco?”. A semelhança da sonoridade dos áudios da ação com a dos avisos do metro provocava, nos passageiros, estranhamento e a dúvida se, de fato, o sistema de som do metro havia sido hackeado, se desdobrando em diálogos sobre o caso de Marielle e Anderson. Dessa forma, a partir de uma coralidade performativa sonora, os dispositivos sonoros de controle do sistema de som do metro eram profanados em uma forma de *hackeamento poético*, ampliando a escuta dos usuários para as questões políticas dentro do espaço público<sup>19</sup>.

## RELAÇÕES ENTRE O LABORATÓRIO E PARCEIROS ARTÍSTICOS

O LPP é integrado por artistas-pesquisadores que articulam seus estudos e práticas com ações artísticas ligadas a diversos coletivos artísticos da cidade de São Paulo<sup>20</sup> e de vários lugares do mundo onde intervêm. O fazer compartilhado na prática artística coletiva e o exercício do pensamento em torno do corpo na performance “estimulam os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão”<sup>21</sup> e seguem a premissa de desmistificar a tendência de separação entre teoria e prática.

O projeto *Corpos pintados*, criado por Marcelo Denny em parceria com o Coletivo URUBUS<sup>22</sup> em 2006, por exemplo, consiste em rituais performativos e relacionais instaurados em espaços públicos, onde o corpo livre, em transe e potente é celebrado, invocado, experimentado e manifesto na presença e na ebulição de corpos pintados que interagem espontaneamente com as pessoas, os fluxos, os espaços e os acontecimentos.

Na pesquisa de Carol Pinzan (2014)<sup>23</sup>, os “corpos pintados” tornam-se plataformas experienciais de subversão do corpo normativo e constroem derivas e intervenções urbanas de

---

<sup>19</sup> NAVARRO, Renato Martins. *[CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea*. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>20</sup> Diversas parcerias foram realizadas em outras cidades do Estado, como a com a Cia. do Trailer, em São José dos Campos, e com a Cia. Silvia que te ama tanto, de Bauru.

<sup>21</sup> LEITE, op. cit., p. 83.

<sup>22</sup> O Projeto Árvore teve a parceria de Marcelo Denny como cocriador e *arquiteto corporal* no desenvolvimento do programa artista processual com ações em árvores urbanas do Coletivo URUBUS. Disponível em: [www.projetoarvore.com.br](http://www.projetoarvore.com.br). Acesso em: 4 set. 2021.

<sup>23</sup> SOUZA, Carolina Pinzan Dias. *Árvore em derivações: abordagens relacionais entre a prática e o pensamento artístico contemporâneo*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

deleite, afetação, potência, integração e empoderamento. *Arquiteturas* pintadas em corpos nus que invadem o espaço público e encarnam liberdade e transgressão – pessoal e comunitária – em corralidades iniciáticas que consagram o instante presente potente e a relação humana libertária.

**FIGURAS 7, 8 E 9 - CORPOS PINTADOS**



Fonte: Foto 7 - Luciano Chalita (2008) (SOUZA, 2014); Foto 8 - Gustavo Mendes (2008), acervo do Coletivo URUBUS; Foto 9 - Marcos Camargo (2006), acervo do Coletivo URUBUS.

## TEATRO DA POMBAGIRA

O projeto de uma cena performativa homoerótica, de Marcelo Denny em parceria com Marcelo D'Avilla no coletivo Teatro da Pombagira (TDP), posiciona-se de forma radical ao “investigar as vísceras desse instigante cruzamento entre corpo e arte”<sup>24</sup>. Baseado no hibridismo de linguagens, como dança, performance, teatro e audiovisual, algumas de suas obras são desenvolvidas a partir das *arquiteturas do corpo*, como na performance *Narciso* e nas videoartes *A fome da carne* e *Pele digital*. Em 2015, o TDP inicia a pesquisa *Homo Eros*, na qual realiza uma investigação crítica e poética de temas que atravessam a experiência gay nos dias atuais, sobretudo no contexto urbano. Em *Anatomia do fauno*, espetáculo do mesmo ano, a figura mítica do fauno é transportada para a cidade fria e ruidosa de São Paulo. A dramaturgia cênica performativa é construída a partir das verdades e dos traumas de cada envolvido, incluindo pessoas de fora da atividade cênica. Com mais de 20 performers em cena, o erotismo é materializado a partir de pautas sensíveis aos performers, como poligamia, violência, homofobia, rotina, solidão e depressão. Esses temas são articulados em corralidades que “configuram uma

<sup>24</sup> LEITE, op. cit., p. 85.

orgia transgressora, seguindo a tradição das cenas orgiásticas de grupos como Living Theatre, Teatro Oficina, dentre outros”<sup>25</sup>.

Em sua dissertação, Navarro (2021) aponta uma particularidade que se estabelece no trabalho: a criação de uma *coralidade performativa* participativa com os espectadores. Em uma das cenas, que aborda a solidão das relações mediadas por aplicativos de mensagem e de relacionamento, imagens e mensagens dos performers chegam a um grupo de Whatsapp que inclui os espectadores. O áudio de um dos performers cantando o trecho de uma ópera é encaminhado ao público, que o reproduz em seus dispositivos sonoros, soando pelo espaço como uma coralidade eletrônica. Nas horas seguintes ao espetáculo, o grupo de Whatsapp permanece ativo, promovendo outras possibilidades de encontros entre o elenco e a plateia.

Dando sequência à pesquisa *Homo Eros*, o TDP apresenta, em 2017, *Demônios*, espetáculo performativo e sonoramente imersivo, no qual a escuta da trilha sonora pelo espectador é mediada por fones de ouvido. Dividido em três atos identificados por cores, o espetáculo aborda a potência artificial na lógica do consumo e do descarte de bens de consumo, corpos e relações (vermelho); a falência do corpo e do desejo, a melancolia, a depressão, a solidão e o suicídio (preto); e a expansão do conservadorismo, do autoritarismo e do processo de higienização das cidades por meio da eliminação de corpos desviantes (branco).

**FIGURAS 10, 11 E 12 (DA ESQUERDA PARA A DIREITA) - DEMÔNIOS, ANATOMIA DO FAUNO E SOMBRA.**



Foto 10 - Chico Castro (2018); Foto 11 - Chico Castro (2016); Foto 12 - Lucas Evangelista (2019), Todas do acervo do Teatro da Pombagira.

Já no fim de 2018, o TDP desenvolve a performance *Sombra* como integrante da exposição *A biblioteca à noite*, do grupo Ex-Machina, de Robert Lepage. A criação de *Sombra* parte de episódios na história em que textos homoeróticos foram proibidos ou ficaram inacessíveis nas prateleiras mais altas das bibliotecas, e dos desdobramentos desse tipo de censura em diferentes

<sup>25</sup> MARTINS, 2018, p. 361.

períodos e lugares. O trabalho materializa os efeitos da censura nos corpos dos performers e bailarinos em sobreposição aos modos de violência contra homossexuais e sua exclusão da narrativa normativa e do imaginário construído e aceito. Em paralelo às imagens dos corpos e à música no espaço da biblioteca, outra camada é acessada apenas por uma parcela do público que recebe fones de ouvido antes do início da apresentação: a leitura de uma série de textos censurados, proibidos de serem ditos em voz alta em público, além de decretos de leis, reportagens e manifestos ligados a favor e contra a censura. Gravadas como se ditas quase sussurradas por um grupo de estudos dentro de uma biblioteca, as leituras estabelecem uma coralidade de vozes que subverte o silenciamento<sup>26</sup>.

## DESVIO COLETIVO

Outro grupo que se tornou importante no desenvolvimento de ações artísticas e estudos de conceitos centrais do LPP é o Desvio Coletivo<sup>27</sup>. Sua criação, em 2011 – a partir dos cursos de extensão desenvolvidos em parceria entre o Laboratório e o Grupo de Estudos em Performance e Pedagogia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) –, foi fundamental para reflexões acerca das *coralidades performativas* e as *arquiteturas do corpo* por meio de pesquisas em processos de teatro performativo relacional (*Pulsão*), *coralidades performativas urbanas* (*Cegos* e *Matrimônios*) e coralidades ativistas (*Máfia* e *Interditados*).

Do repertório criado pelo grupo, o espetáculo *Pulsão* foi o primeiro acontecimento performativo participativo, procedente da experimentação entre os artistas criadores, destacando-se pelas relações entre arte e vida, performance e teatro. Sua dramaturgia foi colaborativa e híbrida, mesclando ações artísticas que buscaram instaurar coralidades e a participação do espectador como performer e cocriador do discurso cênico. A construção do coro se desenvolve na prática, por meio de *coralidades performativas* participativas, distribuídas em vários momentos. Como discorre a crítica teatral Beth Néspoli, no dossiê sobre o espetáculo publicado na revista *Sala Preta*:

Na primeira parte de *Pulsão*, um terço dos espectadores vive uma experiência de olhos vendados. Conduzido por um dos 18 médicos, o espectador que decide viver o papel de paciente, é tocado fisicamente, escuta textos nos ouvidos, e se desloca por diferentes espaços, vivendo diferentes situações, manipulando objetos e materiais diversos. Depois

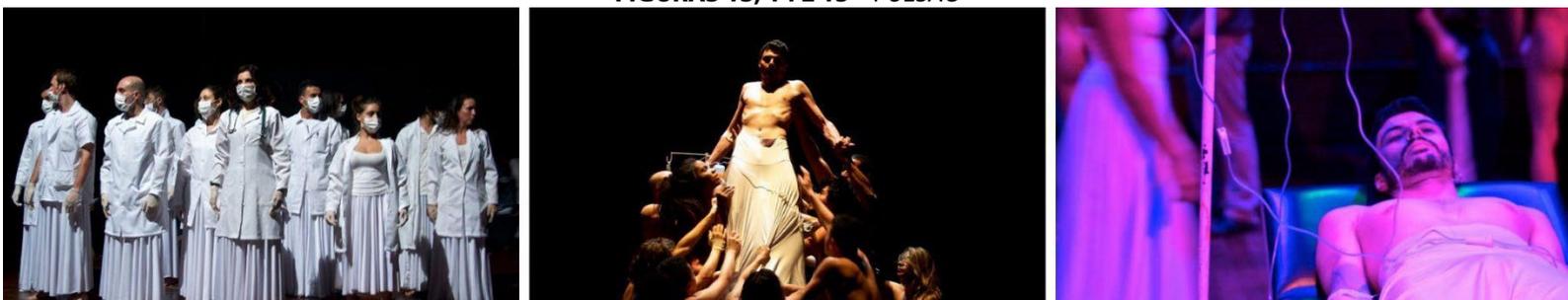
---

<sup>26</sup> NAVARRO, 2021.

<sup>27</sup> Para mais informações sobre o grupo, ver: [www.desviocoletivo.com.br](http://www.desviocoletivo.com.br).

disto, desvendado, cada espectador/paciente interage verbalmente em uma consulta médica. Enquanto isto, o resto do público assiste a cena que desejar, circulando pelo espaço em comum, podendo beber uma taça de vinho. Penso que de alguma forma essa imersão sinestésica remete o espectador/paciente para outra percepção, catapulta-o para uma outra qualidade de vivência. Percebo um eixo norteador nesta modalidade de teatro relacional: tocar pelo corpo para desestabilizar a experiência como acúmulo. Buscar a experiência como corte radical, que desestabiliza o acúmulo.<sup>28</sup>

FIGURAS 13, 14 E 15 – PULSÃO



Fonte: Fotos 13, 14 e 15 - Eduardo Bernardino (2012), Todas do acervo do Desvio Coletivo.

Outra modalidade explorada no trabalho é a coralidade performativa orgiástica<sup>29</sup>, presente em uma cena que reivindica e subverte o padrão cis-heteronormativo hegemônico em nossa sociedade, e diz respeito à diversidade dos corpos como potência de vida. Em *Pulsão*, os corpos são convidados a celebrar, a se “desnudar” dessas opressões ditatoriais, como acontece na última cena, por meio de jogos que constroem e desconstroem imagens, em um único coro de performers e espectadores. O “corpo liberto” é uma grande festa em que a nudez é bem-vinda, assim como o borrar entre corpos que se misturam, como descreve a pesquisadora Carminda Mendes:

Quando, no final de *Pulsão*, os corpos nus do coro passam e convidam a gente a criar imagens e a dançar, depois de todas as cenas hospitalares, meu corpo e mente já em febre, percebo que uma espécie de catarse se dá, pelo acontecimento sem rédeas, pelo coletivo que mistura atores e espectadores. [...] Porque uma das potências do trabalho de coralidade no grupo [...] é esse não rosto, esta coralidade que apaga as individualidades, o ego inflamado do artista [...]<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> NÉSPOLI, Beth; ANDRÉ, Carminda Mendes; AQUINO, Julio Groppa; MARTINS, Marcos Bulhões Quatro olhares sobre pulsão: um diálogo sobre a pertinência e os limites do teatro relacional performativo. *Sala Preta*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 166-176, 2014. p. 166. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81822/85348>. Acesso em: 27 out. 2021

<sup>29</sup> MARTINS, 2018.

<sup>30</sup> NÉSPOLI, Beth; ANDRÉ, Carminda Mendes; AQUINO, Julio Groppa; MARTINS, Marcos Bulhões, op. cit., p. 168.

Após a experiência com *Pulsão*, o Desvio Coletivo expande sua prática participativa em coralidade para a dinâmica da rua. Ao realizar *Cegos* na Avenida Paulista, em 2012, o grupo inicia uma investigação sobre as *coralidades performativas* urbanas, desenvolvendo diversas ações no espaço público, com destaque para *Cegos* e *Matrimônios*.

A performance *Cegos*, concebida por Denny e Bulhões, se apresenta como um coro de executivos vestidos em traje social, cobertos de argila e com os olhos vendados, caminhando lentamente no fluxo urbano. A disposição da obra em dialogar com o espaço citadino possibilitou a participação, por meio de oficinas, de pessoas interessadas em integrar o coro performativo. A concepção original e seu processo de feitura foram redimensionados e ampliados a partir da circulação do Desvio Coletivo por diferentes cidades distribuídas por quatro continentes<sup>31</sup>, envolvendo mais de mil participantes. Acompanhando a obra desde 2014, e tomando entrevistas com as integrantes de diferentes culturas como recorte de investigação, a artista-pesquisadora Marie Aup, em seu mestrado, analisa a atuação das mulheres na cena performativa.

No período de quase uma década, as ações foram sendo construídas a partir de um dispositivo de dramaturgia relacional, sendo um espaço de discussão sobre o discurso da obra, no qual cada ponto em relação ao trajeto<sup>32</sup> e aos gestos<sup>33</sup> passaram a ser decididos de forma coletiva, criando uma rede entre os imaginários dos integrantes do Desvio Coletivo e dos moradores locais. Cada performer pode ser visto como sujeito de uma coralidade sensível ao que ocorre à sua volta, em que as conexões se multiplicam, logo, a intensidade também, e disso surge a potencialidade da ação de ser lida pelas identificações com o corpo social do local onde se apresenta, como uma ação disruptiva e reflexiva.

---

<sup>31</sup> A performance conquistou prêmios nacionais, como o Funarte de Teatro Myriam Muniz (2015) e o Palco Giratório do Sesc (2014), circulando pela grande maioria dos Estados brasileiros. Também foi selecionada para eventos internacionais em Portugal, República Tcheca, Costa Rica, Suíça, Taiwan, Cabo Verde, Coreia do Sul, França, Malásia e Bélgica. As apresentações em Paris, Barcelona, Nova York e Amsterdã aconteceram graças ao edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP (2013) e da parceria com importantes instituições acadêmicas, como o Hemispheric Institute of Performance and Politics da NYU, que, além de *Cegos*, coproduziu a performance antifacista *Banho de descarrego* (2019), em Nova York. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/events/banho-de-descarrego-an-anti-fascist-performance.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

<sup>32</sup> Em cada cidade, o trajeto que o coro de performers percorre durante a ação é construído com base em uma cartografia dos prédios que simbolizam instituições de poder religioso, financeiro, judiciário e político.

<sup>33</sup> Os gestos são incluídos durante todo o trajeto e dialogam com as instituições pelos processos de valorização, avaliação ou conflito. Por exemplo: realizar uma saudação religiosa na frente de uma instituição bancária ou mostrar as mãos pintadas de vermelho em frente a estátuas que simbolizam violência.

FIGURAS DE 16 A 22 - PERFORMANCE CEGOS



Fonte: Fotos 16, 17 e 20 - Leandro Brasilio (2018); Foto 18 - Christiane Martins (2019); Foto 19 - Marcelo Denny (2013); Foto 21 - Eduardo Bernardino (2012); Foto 22 - Mídia Ninja (2016), Todas do acervo do Desvio Coletivo.

Em sua pesquisa de doutorado sobre os espectadores da performance urbana, Christiane Martins (2021)<sup>34</sup> ressalta que a presença do transeunte já provocava o coro desde as primeiras apresentações de *Cegos* e, de certa forma, guiava sua ação. Foi a reação do público que estimulou o grupo a invadir o Tribunal de Justiça, na primeira apresentação realizada em 2012, mesmo sabendo que não havia permissão prévia para tal. Ou seja, o espectador estimulou a transformação da ação planejada, instigando ainda o coro a experimentar outras pausas, acrescentar gestos, manejar algum objeto, tornando-o elemento da ação.

Marcelo Denny e Eduardo Bruno, no artigo *Confrontos poéticos e políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "Cegos"* (2015), resumem bem uma das principais características de *Cegos* ao considerarem a obra como sendo uma

[...] arte de fronteira que borra a hierarquia arte e vida. Alterando tanto os corpos participantes (performers), pois na realização de tal trabalho, os performers modificam seus ritmos corporais que cotidianamente são mecanizados, quanto o dos passantes (público) que são confrontados com corpos que de modo expandido e poético são imagem de nossos corpos dóceis e sociais<sup>35</sup>.

Dando sequência à pesquisa sobre corralidades urbanas do Desvio Coletivo, *Matrimônios* surge como proposta de intervenção urbana que faz questionamentos sobre o modelo cis-heteronormativo e monogâmico das relações. A partir da imagem de um coro de noivos e noivas que celebram o amor em todas as suas possibilidades, percorrendo o espaço público, tomando-o como altar, propõe-se “refletir sobre a igualdade e a multiplicidade de gêneros pelo estranhamento poético da imagem clássica do casamento cristão”<sup>36</sup>. Ao instaurar imagens cênicas que subvertem o modelo tradicional de casamento, o coro instaura uma abertura de frestas na percepção do público, possibilitando a existência de uma zona de enfrentamento, alargando a noção de união estável amorosa.

Em *Cegos* e *Matrimônios*, a relação entre arte e ativismo radicalizou-se na trajetória do grupo, principalmente a partir da ascensão dos movimentos de extrema direita, desde as jornadas de junho de 2013. Nesse sentido, novas ações artísticas denominadas *corralidades performativas* artistas foram desenvolvidas, tais como *Interditados*<sup>37</sup>, que ocorreu em dezembro de 2015 a

---

<sup>34</sup> MARTINS, Christiane de Fátima. *O espectador da performance urbana artista: uma análise da recepção da intervenção Cegos*, do Desvio Coletivo. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>35</sup> BRUNO, Eduardo; LEITE, Marcelo Denny. *Confrontos poéticos e políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "Cegos"*. In: **Arte e política: IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE**. Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 387-392. p. 391.

<sup>36</sup> MARTINS, 2018, p. 365.

<sup>37</sup> Todo o processo está disponível em: <https://ariannevitale.blog/performance/projeto-acumulo/>. Acesso em: 27 out. 2021.

partir de uma vivência de sete dias do LPP com estudantes da Escola Estadual Maria José, e que resultou em uma ação performativa na Av. Paulista (São Paulo) como resposta cênica ao momento político vivido pelos estudantes secundaristas do Estado de São Paulo que ocuparam os prédios de suas escolas em busca de melhorias no Sistema Estadual de Ensino Público; e *Máfia*, realizada em 2016, em resposta imediata à votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados.

A ação artística expressava o repúdio aos deputados federais que votaram a favor do impedimento da presidenta Dilma Rousseff e que tinham seus nomes vinculados a processos criminais. Como se fossem obras expostas no museu, o grupo fixou no vão do Masp fotos de alguns desses políticos com uma lista de crimes dos quais eram acusados. Sentados em frente às imagens, os performers cuspiam nas fotografias, tomando como mote o cuspe de Jean Willys no então deputado Jair Bolsonaro, como reação à homenagem prestada ao torturador coronel Ustra. A ação foi se intensificando a partir da participação e incitação dos transeuntes, que também se mostraram incomodados com o acontecimento político. A performer Priscilla Toscano concluiu a ação urinando e defecando na fotografia de Jair Bolsonaro, ato que provocou grande polêmica e ameaças de morte e perseguição na internet por parte de militantes fascistas que, para a pesquisadora Alessandra Montagner (2018), atestaram “o poder de contágio inerente à performance que é relacionado às suas dimensões estéticas, éticas e políticas”<sup>38</sup>.

**FIGURAS 23, 24 E 25 - INTERDITADOS, MÁFIA E MATRIMÔNIOS**



Fonte: Foto 23 - Bruno Santos/Folhapress (2015), disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/educacao/2015/12/1715678-imobilizados-e-em-silencio-estudantes-fazem-performanca-na-av-paulista.shtml>. Acesso em: 27 out. 2021; Foto 24 - Acervo do Desvio Coletivo (2016); Foto 25 - Amanda Vicentini (2018), disponível em: <https://www.desviocoletivo.com.br/galeria>. Acesso em: 27 out. 2021.

<sup>38</sup> MONTAGNER, Alessandra. *Corpos despedaçados: choque e espetação nas artes da cena*. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Pela intersecção entre performance, participação, espaço urbano e ativismo, as coralidades e as *arquitecturas* desenvolvidas pelo Desvio Coletivo e pelo Teatro da Pombagira, em parceria com o LPP, causaram ilhas de desordem poética e crítica por meio de provocações significativas no tecido social.

A ação de coralidade artista, urbana e participativa mais recente desenvolvida pelo LPP é *Banho de descarrego*<sup>39</sup>, de Denny e Bulhões, produzida pela Associação de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE) em Natal, em 2018, e pelo Hemisferic Institut de Performance and Politcs, em Nova York, em 2019. Trata-se de uma instalação, realizada em espaço público, na qual os espectadores transeuntes lavam corpos pintados com suásticas – nela, encena-se a erradicação de ideologias autoritárias e fundadas no ódio. A ação critica o neofascismo contemporâneo, representado por ideias e ações autoritárias defendidas por Donald Trump, Jair Bolsonaro e outros governantes nos últimos anos, utilizando a suástica como símbolo universal de opressão.

FIGURAS 26, 27 E 28 - BANHO DE DESCARREGO.



Fonte: Foto 26 e 27 - Vlademir Alexandre (2018), disponível em: <https://www.saibamais.jor.br/banho-de-descarrego-e-tempo-de-limpar-a-violencia-ideologica/> Acesso em: 27 out. 2021; Foto 28 - Denise Fujimoto (2019), disponível em: [https://www.instagram.com/lab\\_prat\\_performativasusp/](https://www.instagram.com/lab_prat_performativasusp/) Acesso em: 27 out. 2021.

## CORALIDADES E ARQUITETURAS NA ESCOLA PÚBLICA

Como a cena performativa brasileira pode ser abordada no âmbito escolar? Desde o início das suas atividades, o grupo acolhe investigações acadêmicas de professores-artistas que tentam responder essa questão. Nesse viés, a tese de Cleber de Carvalho Lima<sup>40</sup> sistematizou princípios e procedimentos de ensino da cena performativa, desenvolvendo a proposta de ampliação das

<sup>39</sup> Para mais sobre *Banho de descarrego* em Natal (RN), ver: <https://fb.watch/7Po5RA08PF/>. Acesso em: 4 set. 2021. Para mais sobre *Banho de descarrego* em Nova York, ver: <https://hemisphericinstitute.org/pt/events/banho-de-descarrego-an-anti-fascist-performance.htm>. Acesso em: 4 set. 2021.

<sup>40</sup> LIMA, Cleber de Carvalho. *Navegação rizomática: uma abordagem metodológica sobre a cena performativa contemporânea*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

referências estéticas do corpo discente pela análise de poéticas artísticas modelares e da leitura de textos teóricos e históricos defendida por Bulhões<sup>41</sup>. O estudo propõe uma perspectiva rizomática em processos de formação cênica, os conceitos de nuvem hipertextual e a navegação rizomática como forma de apropriação dos conteúdos históricos, teóricos e metodológicos, organizados pelo professor e que dão origem a experimentos cênicos.

A pesquisa de mestrado de Marcelo Prudente<sup>42</sup> investiga a proposição de programas performativos participativos no âmbito da escola pública estadual Maria José, em São Paulo. A abordagem das práticas performativas de criação e aprendizagem operam na subversão do sistema opressor da institucionalização da arte e da escola pública. São experiências na escola baseadas nas *coralidades performativas* participativas que se relacionam com hipertextos e propõem um panorama sobre a performance participativa no Brasil.

Em sua dissertação de mestrado, Thiago Camacho Teixeira (2019) reflete sobre sua experiência docente em escolas públicas na Zona Sul de São Paulo, desenvolvendo uma série de ações performativas disruptivas dentro e fora da sala de aula, nas quais estudantes do Ensino Fundamental e do Ensino Médio vivenciam coralidades, *arquiteturas corporais* e outros procedimentos que questionam os padrões cis-heteronormativos, a binaridade de gênero e as formas hegemônicas de controle sobre os corpos que estão naturalizados no ambiente escolar. A análise de referenciais poéticos e históricos complementa as práticas coletivas que provocam "reflexões sobre os limites institucionais, sobre as formas de controle da liberdade de expressão, sobre a opressão de classe e sobre a subversão como componente dessas manifestações artísticas contemporâneas"<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> MARTINS, Marcos A. Bulhões. *Dramaturgia em jogo*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,

<sup>42</sup> PRUDENTE, Marcelo. Mestrando em artes cênicas pelo LPP (USP), investiga a performance participativa no espaço urbano e na escola pública. Site: [www.ateliertranse.com](http://www.ateliertranse.com).

<sup>43</sup> TEIXEIRA, Thiago Camacho. **A arte da performance na escola pública**: estudo de casos sobre os sentidos da subversão no universo escolar. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p. 8.

## FIGURAS 29, 30 E 31 - SOTERRAMENTO DE CONTEÚDO, AI-5 ATO INTOLERANTE E INDISCIPLINADOS



Fonte: Fotos 29 e 30 - Bebel Contri (2019), acervo do artista Marcelo Prudente; Foto 31 - Jared Mehmetof (2014), acervo do artista Thiago Camacho.

## POR UMA CARTOGRAFIA DAS PRÁTICAS PERFORMATIVAS BRASILEIRAS

Outro projeto importante do Laboratório é contribuir para a cartografia das práticas performativas brasileiras contra-hegemônicas. Ao longo de seus dez anos de existência, o LPP vem preenchendo uma lacuna acadêmica nas Artes Cênicas, relativa ao ainda reduzido número de pesquisas nesta área no país.

Nesse sentido, destaca-se a abordagem polifônica e complementar do laboratório sobre a Companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo. Por um reconhecimento da importância, da originalidade, da longevidade e da radicalidade dessa companhia, que marcou um novo momento para o teatro no Brasil, foi realizado, em 2016, o Simpósio Teatro Oficina: seis décadas de cena radical brasileira, promovido pelo PPGAC/USP em parceria com e no próprio Teatro Oficina, idealizado e coordenado por Marcos Bulhões e Cibele Forjaz, com a participação de atores da companhia e convidados, finalizando com uma palestra performance de José Celso Martinez Corrêa. Foram 15 encontros abertos aos alunos da pós-graduação em Artes Cênicas da ECA, que contaram também com a presença de ouvintes e interessados em geral e constituíram a primeira disciplina de pós-graduação dedicada ao grupo.

O Teatro Oficina viveu vários renascimentos estéticos ao longo de seus mais de 60 anos de atividade. No fim da década de 1960, dez anos desde sua primeira criação, em 1958, um elemento novo, que dali para frente estaria presente em praticamente todos os espetáculos do grupo e atuaria como um precursor e inspirador dos trabalhos desse Laboratório, marca um desses renascimentos: o Coro. No espetáculo *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, o chamado para o teste do que seria um coro de quatro integrantes atraiu um número bastante grande de interessados, sem experiência em teatro, uma geração que trazia em seus corpos a liberdade da contracultura pulsante da época e que conquistou o lugar de protagonista, revolucionando a linguagem do grupo. Esse coro foi incorporado ao espetáculo seguinte, *Galileu Galilei*, de Bertolt

Brecht, conquistando cada vez mais espaço, radicalizando então a busca pela atuação em coro em *Gracias Señor*, tendo quebrado de vez a quarta parede, propondo a atuação do público e saído completamente do espaço fechado do teatro, interferindo ativamente nas cidades por onde passava.

Biagio Pecorelli (2014) aborda esse período em seu mestrado, em que propõe uma releitura do Oficina à luz da performatividade que “faz uma correção histórica ao colocar em termos de uma pulsão performativa aquilo que parte significativa da crítica teatral brasileira, entre os anos 60 e 70, julgou ser um teatro agressivo e irracionalista”<sup>44</sup>.

A entrada do século XXI marca a estreia do primeiro espetáculo do épico *Os Sertões*, tema da dissertação de mestrado de Letícia Coura (2021)<sup>45</sup>, atriz-pesquisadora que participou do processo de criação que se estendeu por sete anos, reunindo uma equipe de mais de 100 artistas, e resultou em mais de 26 horas divididas em cinco espetáculos, todos musicais. Esse coro cantante, épico, musical, urbano, orgiástico, radical, resgate e invenção da tradição brasileira, fortaleceu-se a partir de *Os Sertões* e continuou protagonista nas montagens seguintes da companhia, expandindo-se em atuações para fora do teatro, e em reivindicações políticas.

Em sua investigação sobre a coralidade a partir da música, Coura (2021), atuadora da companhia por quase 20 anos, traz uma visão de dentro. Por meio de cenas selecionadas de *Os sertões*, a pesquisadora aborda o tema da prática da música em coro como propiciadora de estados alterados de consciência, além de apontar momentos em que o grupo vive na pista conceitos como o de tragicomediorgia, coro protagonista, te-ato e teatro de estádio, em contracenação com o público atuator<sup>46</sup>.

Outra pesquisa que aborda a relação da companhia com os estados alterados de consciência é a de Igor Alexandre Martins (2019)<sup>47</sup>, na qual os conceitos de *coralidades performativas* e *arquiteturas do corpo* perpassam a sua análise de processos criativos e o uso de psicoativos promove uma performance em êxtase. Nesse sentido, Martins afirma que a produção de imagens oriunda desses estados na prática cênica do Teat(r)o Oficina opera em duas vias:

---

<sup>44</sup> PECORELLI FILHO, Biagio. *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba antropófaga e Acordes*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>45</sup> COURA, Letícia Barbosa. *O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atores com a música n’Os Sertões do Teatro Oficina*. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>46</sup> Trechos da pesquisa estão disponíveis em <http://leticiacoura.com.br/pesquisa/>, como forma de ampliar e incentivar o acesso por possíveis interessados para além da academia.

<sup>47</sup> MARTINS, Igor Alexandre. *Produção de imagens na performance do êxtase: zonas limiares entre o sagrado e o profano, a mestiçagem antropofágica do Teat(r)o Oficina*. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

reflete, esteticamente, tanto o mundo objetivo, com seus aspectos políticos, sociais, arquitetônicos e artísticos, quanto a dimensão do imaginário, produzindo mitologias e cosmologias próprias em uma performance artística e teat(r)al única.

Além da realização do simpósio, disponibilizado na TV Uzyrna, canal de YouTube da Companhia, e das três dissertações de mestrado já comentadas, os estudos no LPP resultaram na publicação de artigos, entrevistas<sup>48</sup> e capítulos de livro sobre o Teatro Oficina. As *arquiteturas* e corralidades criadas pelos coletivos seguem como um dos nossos focos de interesse, abertos a outras formas de abordar a articulação entre a performatividade e a teatralidade na *tragicomediaorgya*, essa abordagem cênica original, descolonizada, radical, híbrida e expandida que é, nessa visada, uma das principais referências da uma cena performativa e política no Brasil.

**FIGURAS 32, 33 E 34** - RODA VIVA, BACANTES NAS DIONISÍACAS EM VIAGEM E OS SERTÕES – LUTA II COM PÚBLICO ATUADOR EM CANUDOS (BA) CORO NO PROSCENIO



Fonte: Foto 32 - Fotografia desconhecido (1968), Acervo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp. Fundo Teatro Oficina); Foto 33 - Ennio Brauns (2010), acervo do Teatro Oficina; Foto 34 - Cafi (2007), acervo do Teatro Oficina.

Podemos citar ainda outros trabalhos dos pesquisadores do LPP que contribuem na tarefa de cartografar a cena contemporânea performativa brasileira. Com base em uma pesquisa historiográfica, Patrícia Bertucci (2021) estudou, em seu doutoramento, as intervenções urbanas dos coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa e 3Nós3 como contraposição ao espaço produzido na cidade de São Paulo no período da ditadura militar (1964-1985), contribuindo, com seu levantamento inédito, para a historiografia nacional da performance urbana nos anos 1970.

Francisco Dal Col, pesquisando a cena performativa paulistana contemporânea<sup>49</sup>, a partir de suas experiências de criação, desenvolve um estudo de três obras que configuram *corralidades*

<sup>48</sup> CORREA, José Celso Martinez. *O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago*. Entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n.12, p. 209-223, jun. 2012.

<sup>49</sup> Dal Col estuda as obras *Lobo* (2018), de Carolina Bianchi y Cara de Cavallo, *Batucada* (2014), de Marcelo Evelin, e *Demolition Inc.* e *Macaquinhos OPEN CU* (2019), do Coletivo Macaquinhos.

*performativas* no cruzamento entre dança, teatro e performance. Observando três temas presentes nas produções que analisa – o comum, a abjeção e a contrassexualidade –, o pesquisador estuda os modos de produção das *coralidades performativas* dando continuidade à pesquisa do LPP e desdobrando o interesse em uma cena disruptiva e contra-hegemônica.

Manoel Moacir (2019) em sua tese de doutorado investigou como alguns trabalhos da cena contemporânea de Fortaleza (CE) discutem questões de gênero e reconfiguram seus padrões de representação. Realizando uma cartografia da cena performativa política na cidade, analisou o espetáculo *Caio e Léo* (Outro Grupo de Teatro), *Corpornô* (Cia. Dita) e *Br Trans* (As Travestidas) por meio do suporte teórico dos estudos do teatro contemporâneo, da performance, da teoria queer e da filosofia.

Renato Navarro (2021) analisa, em sua dissertação de mestrado, uma série de trabalhos<sup>50</sup> nos quais a performatividade do artista ou do espectador tem como ponto de partida a escuta de comandos de ações a serem executadas em tempo real; de itinerários a serem percorridos e direções do olhar pelo entorno em espaços públicos urbanos; e de dramaturgias sonoras imersivas que promovem coralidades de escuta.

Em sua pesquisa de doutorado ainda em desenvolvimento, Rodrigo Severo investiga o conceito de performance negra<sup>51</sup> no Brasil com base na identificação e na análise de ações performativas de artistas afrodescendentes<sup>52</sup>. Em sua abordagem, os conceitos de coralidade e *arquitecturas do corpo* são acionados a partir de duas ações performativas antirracistas, realizadas no espaço público, que tratam da violência praticada contra os corpos negros pelo Estado brasileiro: *Negotério* (2016), intervenção urbana do Coletivo Preta Performance que cria uma coralidade de artistas negros enfileirados, deitados e empacotados por lona plástica e ensanguentados; e *Mil litros de preto: o largo está cheio* (2019), ação performativa relacional na qual a artista Lucimélia Romão, em parceria com o movimento social Mães de Maio<sup>53</sup>, dá visibilidade ao extermínio da juventude negra pelas forças do Estado ao encher uma piscina com 7 mil litros de sangue falso, em pleno Largo da Batata, na capital paulista.

---

<sup>50</sup> Na dissertação *[CE]NA ESCUTA[DA]: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea*, orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Denny, Navarro (2021) analisa obras de artistas e grupos brasileiros, tais como Nuno Ramos, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Coletivo Estopô Balaio e Livio Tragtenberg; além do Teatro da Pombagira, o qual integra desde 2015 como compositor e *sound designer*.

<sup>51</sup> SANTOS, Rodrigo S. Performance negra: o corpo como lugar de protesto. In: *Congresso Internacional de Comunicação e Cultura*, São Paulo, v. 6, p.13-140, 2018. Disponível em: [http://www.comcult.cisc.org.br/wp-content/uploads/2019/05/GT4\\_Rodrigo\\_Severo\\_dos\\_Santos\\_USP.pdf](http://www.comcult.cisc.org.br/wp-content/uploads/2019/05/GT4_Rodrigo_Severo_dos_Santos_USP.pdf). Acesso em: 27 out. 2021.

<sup>52</sup> Análise de ações performativas de Antonio Obá, Priscila Rezende, Renata Felinto, Ayrson Heráclito, Lucimélia Romão, Ana Musidora, Castiel Vitorino Brasileiro, Val Souza, Tina Melo, Olyvia Bynum, Luanah Cruz e Coletivo Preta Performance.

<sup>53</sup> O movimento social independente Mães de Maio é composto por mulheres periféricas da Baixada Santista (SP) vítimas da violência do Estado brasileiro.

Essas performances propõem construir corralidades e *arquiteturas do corpo* antirracistas que, ao provocar zonas de desconforto e desarticulação da funcionalidade do espaço público, buscam intervir nos cenários sociopolíticos, na política genocida praticada contra os corpos negros e periféricos. Nesses casos, as ações performativas antirracistas e anticolonialistas vão na contramão do modelo colonialista baseado na performance-como-desaparecimento para dar visibilidade a assuntos e temáticas que os poderes hegemônicos querem deixar esquecidos.

**FIGURAS 35, 36 E 37 - NEGROTÉRIO (FOTOS 35 E 37), MIL LITROS DE PRETO: O LARGO ESTÁ CHEIO (FOTO 36).**



Fonte: Fotos 35 e 37 - Levi Cintra (2016), acervo do Coletivo Preta Performance; Foto 36 - Glauco Rossi (2019), arquivo cedido pela artista Lucimélia Romão.

Em campo expandido, em que se cruzam diferentes espaços, linguagens e agentes, a noção de práticas performativas se amplifica em diversos contextos e direções, solicitando estratégias e práxis corporificadas de criação e potencializando suas performatividades no enfrentamento do espaço urbano. Essa expansão refere-se não apenas ao corpo, mas também a outras linguagens da cena, como a cenografia e os figurinos, por exemplo, dando origem a outras modalidades de práticas performativas em que a ação do performer é realizada por outros corpos, pelas investigações que tomam a materialidade dos lugares e das coisas também como disparadores de criação.

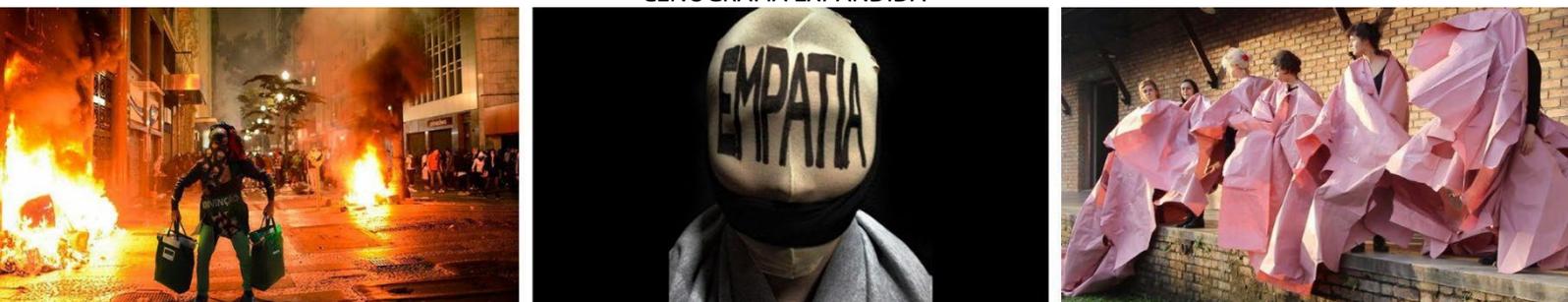
Renato Bolelli Rebouças (2021), ao estudar a potência performativa de espaços e materiais residuais coletados nas ruas para a realização de intervenções, apresenta uma abordagem de *cenografia expandida a partir do Sul*<sup>54</sup>, formulada à luz de uma epistemologia situada no sul global, que Santos (2009) aborda como um “campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o

<sup>54</sup> REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do Sul*. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

mundo”<sup>55</sup>. Nessa perspectiva, o artista-pesquisador elege quatro operadores teórico-práticos relacionais – precariedades, performatividades, materialidades e transmidialidades – na formulação de uma proposta de criação e aprendizagem a partir de características identificadas no contexto brasileiro.

Segundo Arianne Cardoso e Rebouças (2019), essas poéticas diferem-se da lógica projetual de criação, pois, instauram “processos que evoluem em intensidade na medida que cada criador expõe suas imaginações e (in)tensões a partir do material, intuitivamente”<sup>56</sup>, libertando-se de formulações *a priori*. Desenvolvendo o conceito de *arquiteturas do corpo*, em seu atual doutoramento, Cardoso explora os mascaramentos e as transfigurações efêmeras como estratégias para criar *figuras extraordinárias* que surgem nas oficinas de criação de figurinos, levando à criação de fotos e intervenções urbanas.

**FIGURAS 38, 39 e 40 - VESTIR A INVENÇÃO, MÁSCARA DE MEIA-CALÇA EMPATIA E PRÁTICAS COMPARTILHADAS EM CENOGRAFIA EXPANDIDA**



Fonte: Foto 38 - Marx Deganeli (fotomontagem, 2017), acervo da Usina da Alegria Planetária; Foto 39 - Arianne Cardoso (2018), disponíveis em: <https://www.instagram.com/figurinoemacao>. Acesso em: 27 out. 2021; Foto 40 - Renato Bolelli Rebouças (2017), acervo do artista Renato Bolelli.

A cartografia da cena performativa política brasileira do LPP resulta, por vezes, em escritas acadêmicas que conectam diferentes suportes, como texto, imagem, vídeo e som, remetendo o leitor a excertos de cenas e a outros textos hiperlinkados. Essas dissertações e teses hipertextuais foram publicadas por Lima<sup>57</sup>, Coura<sup>58</sup> e Rebouças<sup>59</sup>. Um hipertexto sobre as *coralidades performativas brasileiras*<sup>60</sup> está sendo organizado por Bulhões.

<sup>55</sup> SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

<sup>56</sup> CARDOSO, Arianne Vitale; REBOUÇAS, Renato Bolelli. Vestir a invenção: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas. In: **Revista dObras**. E-ISSN 2358, V.12, N.26, 2019, p. 42.

<sup>57</sup> <https://navegacao-rizomatica.webnode.com/>.

<sup>58</sup> [www.leticia.com.br/pesquisa](http://www.leticia.com.br/pesquisa)

<sup>59</sup> <https://www.bolellireboucas.com/como-atravesar-o-campo-devastado.html>

<sup>60</sup> <https://coralidadesperform.wixsite.com/website>

## ECOS DE UMA POTÊNCIA DE VIDA: REVERBERAÇÕES, RESSONÂNCIAS E EXPANSÕES

Concluimos este texto na data que marca um ano da partida de Marcelo Denny. Sua presença continua reverberando nas ações artísticas e acadêmicas aqui abordadas e nos inspirando com sua potência de vida. Em seu desejo por “assanhar inquietações” estéticas, filosóficas, corporais, pedagógicas, comportamentais, Denny fez de sua vida uma incubadora de experimentos e alimento para o desenvolvimento de sua e de muitas outras pesquisas. Seu trabalho ressoa nas abordagens radicais em muitas dimensões, como professor e artista, e, também, como amigo da maioria das pessoas que aqui se uniram para esta escrita coletiva. Uma escrita que constitui um rito de passagem, no qual exaltamos a corporeidade implicada nas relações entre pesquisa acadêmica e artística, conectando e expandindo essa rede de ações que se multiplica. Desse modo, afirmamos uma *práxis* cuja teoria é desenvolvida a partir da experiência, em que o processo criativo atualiza o próprio conceito investigado, em um percurso contínuo e compartilhado.

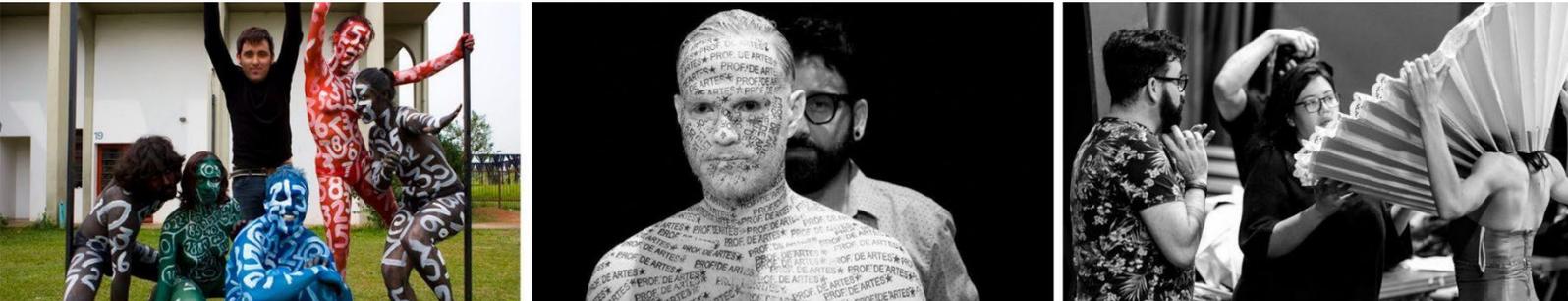
*Novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea* é o subtítulo da última pesquisa de Denny e traduz o seu legado deixado ao LPP. Os interesses de Denny expandiram-se em direções complementares, resultando na publicação de dois livros – *Gênero expandido: performances e contrassexualidades* (2018), organizado com Dodi Leal, e *Cenografia digital na cena contemporânea* (2019), resultado de seu doutorado – que trazem contribuições fundamentais para o estudo das práticas performativas. Para além do teatro e da performance, Marcelo Denny expandiu também sua prática ao audiovisual, resultando em diversos projetos e colaborações como diretor de arte, roteirista e diretor, com destaque para o curta-metragem *Pele digital*.

O Laboratório, ao articular pesquisas e práticas que se desdobram em ativismo e cartografias, segue expandindo e ampliando as relações entre as artes cênicas e performativas os cenários sociopolíticos de cada momento. Um percurso que poliniza formas coletivas de criação e transmutação e se abre ao que poderá surgir das mais diversas respostas aos estímulos pulsantes do “corpo-obra em arte-vida”<sup>61</sup>. Seguimos. Denny presente!

---

<sup>61</sup> LEITE, op. cit, p. 2.

**FIGURAS 41, 42 E 43 - DENNY E OS CORPOS PINTADOS, ARTE CARIMBADA E DENNY NOS BASTIDORES.**



Fonte: Foto 41 - Gustavo Mendes (2008); Foto 42- Hélio Beltranio (2016); Foto 43 - Allis Bezerra (2018), todas do acervo de Marcelo Denny.

## REFERÊNCIAS

AUIP, Marie Araujo. **Diálogos em resistência**: um estudo da performance arte ativista e as instituições culturais. São Paulo, 2015. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BERTUCCI, Patricia Morales. **Origem e percurso**: arte na intervenção e apropriação da cidade de São Paulo pelos grupos de arte independente a contrapelo da ditadura. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CARDOSO, Arianne Vitale. Intervenção cênica urbana do projeto Figurino em ação: ornamentos para um corpo político. *In: II SEMINÁRIO NACIONAL DO GRUPO DE ESTUDOS SOBRE ARTE PÚBLICA NO BRASIL*, 2019, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: IA/UNICAMP, 2019. p. 195-202XX.

CARDOSO, Arianne Vitale; REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Vestir a invenção**: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas. **dObra[s]**. E-ISSN 2358, v.12, n. 26, p. 33-51xx-xx, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/912/555>. Acesso em: 27 out. 2021.

CORREA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. Entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 209-223, junho de 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60624>. Acesso em: 27 out. 2021.

COURA, Letícia Barbosa. **O coro antropófago no Bixiga**: o processo de criação dos atores com a música n'Os Sertões do Teatro Oficina. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COURA, Letícia Barbosa. A afinação do coro no Teatro Oficina. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 13-29, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v.20i2p.13-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182884>. Acesso em: 22 out. 2021.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2017.

FARIAS JUNIOR, Manoel M. R. **Reinventando gêneros**: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

FREITAS, Eduardo B. F.; LEITE, Marcelo Denny de Toledo. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 270-279, jan./jun. 2020.

FREITAS, Eduardo B. F.; LEITE, Marcelo Denny de Toledo. Confrontos Poéticos e Políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "cegos". **Arte e política: IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 387-392.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Arquiteturas do corpo**: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea. Relatório de pesquisa de pós-doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2019a.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019b.

LEAL, Dodi; LEITE, Marcelo Denny de Toledo (orgs.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.

LIMA, Cleber de Carvalho. **Navegação rizomática**: uma abordagem metodológica sobre a cena performativa contemporânea. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Christiane de Fátima. **O espectador da performance urbana artista**: uma análise da recepção da intervenção *Cegos*, do Desvio Coletivo. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Igor Alexandre. **Produção de imagens na performance do êxtase**: zonas limiáres entre o sagrado e o profano, a mestiçagem antropofágica do Teat(r)o Oficina. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Marcos A. Bulhões. **Dramaturgia em jogo**. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Marcos A. Bulhões. Coralidades performativas: criação e aprendizagem. *In*: VIII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, 2015, Uberlândia. **Anais** [...] Uberlândia: IARTE/UFU, 2015.

MARTINS, Marcos A. Bulhões. Corralidades performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. *In*: LEAL, Dodi; LEITE, Marcelo Denny de T. (orgs.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018. p. 343-376.

MONTAGNER, Alessandra. **Corpos despedaçados**: choque e *espectação* nas artes da cena. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

NAVARRO, Renato Martins. **[CE]NA ESCUTA[DA]**: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

NÉSPOLI, Beth André, Carminda Mendes; AQUINO, Julio Groppa; MARTINS, Marcos Bulhões. Quatro olhares sobre pulsão: um diálogo sobre a pertinência e os limites do teatro relacional performativo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 166-176, 2014.

PECORELLI FILHO, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai**: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PECORELLI FILHO, Biagio. **Poéticas do sacrifício (1960-1978)**: excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PRUDENTE, Marcelo dos Santos. Poéticas da (R)exitência: o corpo indisciplinar na escola pública. *In*: BRUNO, Eduardo (org.). **Imaginários urbanos**: desobediências poéticas. Fortaleza: Coleção Imaginários, 2021. p. 65-73.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Espaços e materiais residuais em potência performativa**: cenografia expandida a partir do Sul. São Paulo, 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Rodrigo Severo. Performance negra: o corpo como lugar de protesto. *In*: **Congresso Internacional de Comunicação e Cultura**. Vol.6, p.13 - 140, 2018.

SOUZA, Carolina Pinzan Dias. **Árvore em derivações**: abordagens relacionais entre a prática e o pensamento artístico contemporâneo. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

TEIXEIRA, Thiago Camacho. **A arte da performance na escola pública**: estudo de casos sobre os sentidos da subversão no universo escolar. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

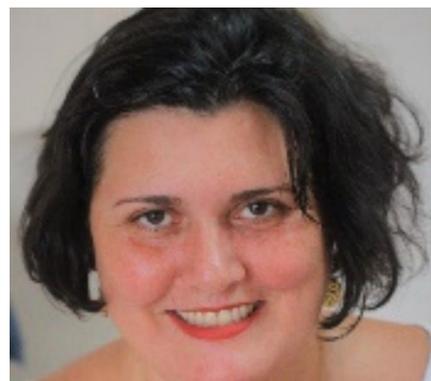


**Marcos Bulhões** é coordenador e cofundador do Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP. Professor de direção, performance e processos criativos na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Orienta pesquisas sobre aprendizagem e criação das práticas performativas contra-hegemônicas no Brasil. Performer e diretor artístico no Desvio Coletivo, com trabalhos realizados em diversos países.

E-mail: [marcos.bulhoes@gmail.com](mailto:marcos.bulhoes@gmail.com)

**Ariane Vitale Cardoso** é artista, professora e pesquisadora, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, leciona no Centro Universitário FAM (Moda) e Centro Universitário Belas Artes (Pós em cenografia e figurino). Realiza os projetos: Figurino em ação e Encontros com a arte contemporânea.

E-mail: [ariannevc@hotmail.com](mailto:ariannevc@hotmail.com)



**Carolina Pinzan** é diretora e mestre pela ECA-USP. Performer e pesquisadora, é idealizadora e cocriadora do Coletivo URUBUS. Atualmente coordena vivências híbridas em healing shamanic art, em parceria com os artistas Rini Hartman e Tânia Piffer.

E-mail: [carolpinzan@gmail.com](mailto:carolpinzan@gmail.com)

**Christiane Martins** é doutora em Artes pela ECA-USP. Arte-educadora e pesquisadora da USP no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP e no Círculo: Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.  
E-mail: [chris\\_tins@hotmail.com](mailto:chris_tins@hotmail.com)



**Francisco Dal Col** é ator, bailarino e performer, mestrando em Artes Cênicas pela USP. Faz parte da Cia. de Teatro Acidental e do coletivo Cara de Cavallo, em colaboração com a encenadora Carolina Bianchi.  
E-mail: [chicu.lima@gmail.com](mailto:chicu.lima@gmail.com)

**Igor Martins** é cenógrafo, artista visual, designer de interiores e diretor de arte. Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP e pesquisador do Laboratório de Práticas Performativas da USP.  
E-mail: [igoralexandremartins@hotmail.com](mailto:igoralexandremartins@hotmail.com)





**Leticia Coura** é cantora, compositora e atriz. Mestre em Artes Cênicas pela USP. Atuou na Cia. Teatro Oficina (1999-2017). Na música, desenvolve trabalho solo e com o trio Revista do Samba. Estreia em 2021 como dramaturga e diretora com o espetáculo *Das Paredes*.

E-mail: [leticiacoura@uol.com.br](mailto:leticiacoura@uol.com.br)

**Marcelo Prudente** é artista multimídia e arte-educador com licenciatura plena em Artes Cênicas. Fundador do Atelier Transe que pesquisa performance, intervenção urbana e artes visuais na cena contemporânea.

E-mail: [marceloprudente@hotmail.com](mailto:marceloprudente@hotmail.com)



**Marie Auip** é produtora e performer. Especialista em gestão de projetos culturais (ECA-USP) e mestranda no programa de Artes Cênicas na mesma instituição. Produziu e performou em diversos coletivos de Fortaleza (CE) e São Paulo (SP).

E-mail: [auiptmarie@gmail.com](mailto:auiptmarie@gmail.com)

**Renato Bolelli Rebouças** é cenógrafo, figurinista, diretor de arte e professor. Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP com a tese sobre cenografia expandida no Brasil, é pesquisador visitante do curso de Estudos da Performance da New York University/Tisch School of the Arts.  
E-mail: bolellireboucas@gmail.com



**Renato Navarro** é mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP e professor. Coordenou cursos sobre trilha sonora em SP, na UFSJ (MG) e em Cabo Verde (África). Integra o Teatro da Pombagira e atua em outros grupos como compositor e sound designer.  
E-mail: renato.navarro@gmail.com

Nascido na cidade de Natal (RN), **Rodrigo Severo** é artista multidisciplinar e professor de Teatro e Performance. Atualmente está concluindo o doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC/USP). É membro fundador do Coletivo Preta Performance.  
E-mail: rodrigosevero2007@yahoo.com.br







**LISTA DOS PROFESSORES QUE  
PARTICIPARAM DO PROGRAMA**



Alice Kiyomi Yagyu  
Amilcar Zani Netto  
Ana Mae Tavares Bastos Barbosa  
Ana Maria de Abreu Amaral  
Andréia Vieira Abdelnur Camargo  
Antônio Carlos de Araújo Silva  
Antonio Luiz Dias Januzelli  
Armando Sérgio da Silva  
Célia Berrettini de Queiroz  
Cibele Forjaz Simões  
Clóvis Garcia  
Cyro Del Nero de Oliveira Pinto  
Dilma de Melo Silva  
Eduardo Tessari Coutinho  
Egon Schaden  
Elisabeth Silva Lopes  
Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo  
Elza Cunha de Vincenzo  
Elza Maria Ajzenberg  
Eudinyr Fraga  
Fabio Cardozo de Mello Cintra  
Fausto Fuser  
Fausto Roberto Poço Viana  
Felisberto Sabino da Costa  
Ferdinando Crepalde Martins  
Flávio Augusto Desgranges de Carvalho  
Fredric Michael Litto  
George Olivier Toni  
Ingrid Dormien Koudela  
Jacó Guinsburg  
Joao Roberto Gomes de Faria  
José Batista Dal Farra Martins  
José Eduardo Gandra da Silva Martins  
José Eduardo Vendramini  
José Fernando Peixoto de Azevedo  
José Teixeira Coelho Netto  
Lea Vinocur Freitag  
Luiz Fernando Ramos  
Marcelo Denny de Toledo Leite  
Marco Antonio Guerra  
Marcos Aurélio Bulhões Martins  
Maria Aparecida Baccega  
Maria Helena Franco de Araujo Bastos  
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo  
Maria Rita Eliezer  
Maria Silvia Betti  
Maria Stella Orsini  
Maria Thais Lima Santos  
Miriam Garcia Mendes  
Miroel Silveira  
Renata Pallottini  
Sábato Antonio Magaldi  
Sayonara Sousa Pereira  
Sérgio Ricardo de Carvalho Santos  
Silvia Fernandes da Silva Telesi  
Suzana Schmidt Viganó  
Verônica Gonçalves Veloso  
Virgilio Benjamin Noya Pinto  
Walter Zanini  
Yedda Carvalho Ribéra  
Yolanda Lhullier dos Santos





**LISTA DOS ALUNOS QUE SE  
FORMARAM NO PROGRAMA**



Abílio César Neves Tavares	Mestrado / Doutorado	2008/2013
Adalberto Silva Santos	Mestrado	1994
Adamilton Andreucci Torres	Mestrado	1990
Adão Freire Monteiro	Mestrado	2018
Adelia Aparecida Giordano Barros	Mestrado	1978
Adelia Maria Nicolete Abreu	Mestrado / Doutorado	2005/2013
Adriana França Corrêa	Mestrado	2021
Adriana Silva de Oliveira	Mestrado	2021
Adriano Chan	Mestrado	2005
Adriano Marcelo Cypriano	Mestrado / Doutorado	2003/2014
Agenor Bevilacqua Sobrinho	Doutorado	2015
Airton Dupin Garcia	Mestrado	2019
Albano Edison Sargaco	Mestrado	1979
Alberto Ferreira da Rocha Junior	Doutorado	2002
Alberto Tsuyoshi Ikeda	Mestrado	1989
Alberto Villarreal Diaz de Bonilla	Mestrado	2020
Alcides Joao de Barros	Mestrado / Doutorado	1979/1986
Alcides Jose Moura Lot	Doutorado	1992
Aldo de Jesus Muniz Leite	Mestrado	1989
Alessandra Ancona de Faria	Mestrado	2002
Alessandra Souto Domingues	Mestrado	2021
Alexandre Gil França	Mestrado	2017
Alexandre Luiz Mate	Mestrado	1990
Alexandre Pieroni Calado	Doutorado Direto	2011
Alfredo Luiz Novaes de Almeida	Mestrado	1979
Alice Aguiar de Barros Fontes	Doutorado Direto	1989

Alice Kiyomi Yagyu	Mestrado / Doutorado	1995/2009
Alice Pacheco Nogueira	Mestrado	2015
Aline de Oliveira Ferraz	Mestrado	2012
Aline Mendes de Oliveira	Mestrado	2006
Almir Ribeiro da Silva Filho	Doutorado	2014
Amara Chagas Alves	Mestrado	1992
Amilcar Zani Netto	Mestrado	1982
Amilton Monteiro de Oliveira	Doutorado	1993
Ana Cristine Wegner	Doutorado	2017
Ana Helena Curti	Mestrado	1985
Ana Julia Marko	Mestrado	2013
Ana Lúcia Moura Novais	Doutorado	2003
Ana Luiza Coiro Moraes	Mestrado	1989
Ana Maria de Abreu Amaral	Mestrado / Doutorado	1983/1989
Ana Maria Rebouças Rocha Silva	Mestrado	2001
Andrea Caruso Saturnino	Doutorado	2017
Andréa Copeliovitch	Mestrado	1998
Andréa Egydio de Carvalho	Mestrado	2002
Andréa Helena Parolari Fernandes	Mestrado	2008
Anita Presser Bertelli	Mestrado	2015
Anna Flora Ferraz de Camargo Coelho	Mestrado	1989
Anna Mantovani	Mestrado	1987
Anna Theresa Kühn	Mestrado	2021
Antônio Carlos de Araújo Silva	Mestrado / Doutorado	2003/ 2008
Antonio Edson Cadengue	Mestrado / Doutorado	1989/ 1991
Antonio Elpidio Lima de Jesus	Mestrado	1989

Antonio Lopes Neto	Mestrado / Doutorado	1994/2001
Antonio Luiz Dias Januzelli	Mestrado / Doutorado	1984/1992
Antonio Luiz Gonçalves Junior	Doutorado	2019
Antonio Mercado Neto	Mestrado	1980
Arão Nogueira Paranaguá de Santana	Doutorado	2000
Ariane Porto Costa Rimoli	Mestrado / Doutorado	1996/2005
Arianne Vitale Cardoso	Mestrado	2006
Armando Gonzalez Azzari	Mestrado	1986
Armando Sérgio da Silva	Mestrado / Doutorado	1980/1987
Arthur Eduardo Araújo Belloni	Mestrado / Doutorado	2006/2011
Artur Mattar Moraes	Mestrado	2019
Augusto Francisco Paulo	Mestrado	1998
Aura Cunha Santos	Mestrado	2010
Ayari de La Caridad Perez Pulido	Mestrado	2000
Barbara Simonetti	Mestrado	1984
Beatriz Ângela Vieira Cabral	Mestrado	1984
Beatriz de Araujo Britto	Mestrado	2001
Beatriz Evrard Penteadó de Castro	Mestrado	2017
Beatriz Maria Pippi Quintanilha	Mestrado	1999
Beatriz Mecelis Rangel	Mestrado	2021
Benedita Gouveia Damasceno	Doutorado Direto	1997
Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira	Mestrado / Doutorado	1996/2000
Biagio Pecorelli Filho	Mestrado / Doutorado	2014/2019
Bosco Jose Lopes Rebello da Fonseca Brasil	Mestrado	1987
Brenda de Oliveira Silva Cavalcante	Mestrado	2012
Caio Augusto Paduan	Mestrado	2015

Caio Richard de Araújo Macêdo Alexandre	Mestrado	2019
Camila de Moura Venturelli	Mestrado	2019
Camila Ladeira Scudeler	Mestrado / Doutorado	2011/2018
Candida Fortunata Palladino	Mestrado / Doutorado	2001/2009
Carla Aurora Santos de Jesus	Mestrado	2011
Carla Cristina Oliveira de Ávila	Doutorado	2018
Carla Sabrina Cunha	Mestrado	2002
Carlos Alberto Barretto Sampaio	Mestrado	1975
Carlos Alberto Calado	Mestrado	1989
Carlos Alberto Pezzi	Mestrado	1987
Carlos Alberto Silva	Mestrado / Doutorado	2008/2015
Carlos Antonio Kaminski	Mestrado	1989
Carlos Antonio Rahal	Mestrado / Doutorado	2003/2011
Carlos Avelino de Arruda Camargo	Mestrado	1985
Carlos da Silva Pinto	Mestrado	2003
Carlos Eduardo de Souza Brocanella Witter	Mestrado	2013
Carlos Eduardo Silva Carneiro Filho	Mestrado	2007
Carlos Frederico Bustamante Pontes	Mestrado	2005
Carlos Pereira da Silva	Mestrado	1989
Carmelinda Soares Guimaraes	Mestrado / Doutorado	1983/1993
Carolina Bassi de Moura	Mestrado / Doutorado	2010/2015
Carolina Camargo de Nadai	Doutorado	2017
Carolina de Melo Ferraresi	Mestrado	2018
Carolina Hamanaka Mandell	Mestrado	2009
Carolina Pinzan Dias de Souza	Mestrado	2014
Cássio Pires de Freitas	Mestrado	2005

Celia Maria David	Doutorado	1994
Celia Regina Gouvêa Vaneau	Doutorado Direto	2018
Celso Alves Cruz	Mestrado / Doutorado	2001/2007
Celso Nunes	Doutorado	1990
César Augusto Pinto Batista	Mestrado	2019
Charles Roberto Silva	Mestrado / Doutorado	2012/2017
Christiane de Fátima Martins	Mestrado / Doutorado	2012/2021
Cibele Forjaz Simões	Mestrado / Doutorado	2008/2013
Cibele Paula Troyano Terçaroli	Mestrado	2004
Cid Roberto Bertozzo Pimentel	Mestrado	1989
Cíntia Regina Alves Pereira	Mestrado	2018
Clarissa Nogueira Moser	Mestrado	2020
Claudia Alves Fabiano	Mestrado	2010
Claudia Mariza Braga	Doutorado	1999
Cláudia Pinto Ben	Doutorado	2020
Claudinei Benitez Luque Nakasone	Mestrado	2001
Claudio Richerme de Oliveira Azevedo	Mestrado	1991
Cleber de Carvalho Lima	Mestrado / Doutorado	2013/2019
Clelia Menegon Arantes	Mestrado	1982
Cleovair Borghi	Mestrado	1988
Clóvis Dias Massa	Mestrado	1997
Cosme da Silva Carvalho Junior	Mestrado	1984
Cristiane Layher Takeda	Mestrado / Doutorado	2001/2008
Cristiane Madeira Motta	Mestrado / Doutorado	2013/2019
Cristiane Paoli Vieira	Mestrado	2016
Cristina Decot Galgano	Mestrado	1998

Cristina Tolentino Trindade	Mestrado	1999
Dagoberto Feliz	Mestrado	1991
Daiana Felix Pereira	Doutorado	2018
Dalmir Rogerio Pereira	Mestrado / Doutorado	2012/2017
Daniel Santos Costa	Doutorado	2019
Daniela Ferreira Elyseu Rhinow	Mestrado	2001
Daniela Souto	Mestrado	2021
Daniele Aparecida Marques	Mestrado	2013
Daniele Pimenta	Mestrado	2003
Danilo Correa Pinto	Mestrado	2020
Danilo Silveira	Mestrado	2017
Dante Pignatari	Doutorado	2004
Darci Yasuco Kusano	Doutorado	1991
Darlison Mariano de Barros	Mestrado	2019
David Medeiros Neves	Mestrado	2021
Débora Zamarioli	Mestrado	2009
Deise Abreu Pacheco	Mestrado / Doutorado	2008/2018
Deise Santos de Brito	Mestrado	2011
Denise Braga Pollini	Mestrado	2004
Denise de Castro Duran Pinheiro	Mestrado	1997
Denise Figueiredo	Mestrado	2006
Denise Maria Fuschini de Alcantara	Mestrado	1993
Deolinda Catarina França de Vilhena	Mestrado	2001
Dyrce Verena Tania Gorostiaga Campos	Mestrado	2004
Eby Fernandes Vieira	Mestrado	1975
Ecléia Audi	Mestrado / Doutorado	1984/1989

Edelcio Mostaço	Doutorado	2002
Edgar Manuel Valadez Valadez	Mestrado	2020
Eduardo Alberto Escalante	Mestrado	1987
Eduardo Bruno Fernandes Freitas	Mestrado	2018
Eduardo Seincman	Mestrado / Doutorado	1983/1990
Eduardo Tessari Coutinho	Mestrado / Doutorado	1993/2000
Elaine Cristina Ferreira	Mestrado	2017
Eliana Maia Souto Lima	Mestrado	1975
Eliane Dias de Castro	Mestrado	1992
Eliene Benício Amancio Costa	Mestrado / Doutorado	1993/1999
Elisa Band	Mestrado	2020
Elisa de Almeida Rossin	Mestrado / Doutorado	2013/2019
Elisabete Vitória Dorgam Martins	Doutorado	2004
Elisabeth Silva Lopes	Mestrado / Doutorado	1992/2001
Elizabeth Brait Alvim	Mestrado	2001
Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo	Mestrado / Doutorado	1995/2002
Elizabeth Maria Nespoli	Doutorado Direto	2015
Elpidio da Silva Navarro	Mestrado	1989
Elvina Maria Caetano Pereira	Doutorado	2011
Elvira Maria Leite Botelho	Mestrado	1984
Elza Cunha de Vincenzo	Mestrado / Doutorado	1980/1987
Elza de Mauro Baptista	Mestrado	1981
Emanuel Antônio de Rezende Araújo	Mestrado	2000
Emerson de Barros Rossini	Mestrado	2020
Emilio Fontana	Mestrado	1977
Enio Jose Coimbra de Carvalho	Doutorado	1985

Eraldo Pera Rizzo	Mestrado	1994
Erika Regina Faria Coracini	Mestrado	2008
Érika Santana da Rocha	Mestrado	2018
Eudinyr Fraga	Mestrado / Doutorado	1981/1988
Eudisia Acuna Quinteiro	Mestrado / Doutorado	1989/1998
Eugênio Tadeu Pereira	Doutorado	2012
Evaldo Sérgio Vinagre Mocarzel	Doutorado Direto	2018
Ezequiel Capellini Filho	Mestrado	1998
Fabiana Dultra Britto	Mestrado	1993
Fabiana Maria Silva	Mestrado	2012
Fabio Cardozo de Mello Cintra	Doutorado	2006
Fabio Guilherme Salvatti	Doutorado	2010
Fábio Henrique Nunes Medeiros	Doutorado	2014
Fatima Maria Alves Neto	Doutorado	1989
Fausto Roberto Poço Viana	Mestrado / Doutorado	2000/2004
Felipe Alves Lima	Mestrado	2017
Felisberto Sabino da Costa	Mestrado / Doutorado	1990/2001
Fernanda Carla Machado de Oliveira	Mestrado / Doutorado	2013/2019
Fernanda Moretti Pereira de Faria	Mestrado	2010
Fernando César Kinas	Doutorado	2010
Fernando dos Santos Costa	Mestrado	1976
Fernando Marcos Pereira Rodrigues	Mestrado	2011
Fernando Mauro Popoff Borges	Mestrado	1988
Fernando Mesquita de Faria	Mestrado	2004
Filipe Brancalião Alves de Moraes	Mestrado	2017
Flávia Camargo Toni	Mestrado / Doutorado	1985/1990

Flavia Fernandes do Couto	Mestrado	2009
Flávia Scheye Spiropulos	Mestrado	2014
Flaviana Benjamin dos Santos	Mestrado	2018
Flávio Apro	Mestrado	2001
Francis Wilker de Carvalho	Mestrado / Doutorado	2014/2020
Francisco Fernandes Caldas	Mestrado	1991
Francisco Lauridsen Ribeiro	Mestrado	2011
Francisco Moreira Turbiani	Mestrado	2021
Francisco Serpa Peres	Mestrado	2008
Gabriela Coelho Rabelo Amadeu	Doutorado Direto	2002
George Frederico Moura	Mestrado	1995
Geraldo Salvador de Araujo	Doutorado	1999
Gerson da Silva Rodrigues	Mestrado	2009
Gilberto Ambrosio Garcia Mendes	Doutorado	1992
Gilberto Razuk Piragine	Mestrado	1984
Gilmar Cordeiro	Mestrado	1990
Gilmar Roberto Jardim	Mestrado	1992
Gina Maria Monge Aguilar	Mestrado	2008/2013
Gisela Dória Sirimarco	Mestrado	2009
Giselda Maria Picosque	Mestrado	1992
Gisele Soares de Vasconcelos	Doutorado	2016
Giselly Brasil	Doutorado	2016
Giuliana Martins Simões	Mestrado	2001
Glauca Ribeiro Felipe	Mestrado	2010
Gleidemar Jovita Rosa Diniz	Doutorado	1999
Godiva Accioly	Doutorado	2007

Gustavo Garcia da Palma	Doutorado	2017
Gustavo Idelbrando Curado	Mestrado	2012
Hamilton Figueiredo Saraiva	Mestrado / Doutorado	1990/1999
Haydée Dourado de Faria Cardoso	Doutorado	1990
Heitor Julio Barboza Saraiva	Mestrado	2005
Helenise Davila Alberto	Mestrado	1996
Heloisa Helena Bauab	Mestrado / Doutorado	1998/2004
Heloisa Helena Fortes Zani	Doutorado	2002
Heloise Baurich Vidor	Doutorado	2015
Henrique Autran Dourado	Doutorado	1998
Henrique Suster	Mestrado	1990
Howardinne Queiroz Leão	Mestrado	2020
Hugo Daniel Mengarelli	Doutorado	2007
Humberto Hugo Villavicencio Garcia	Mestrado	1990
Humberto Issao Sueyoshi	Mestrado / Doutorado	2012/2017
Igor Alexandre Martins	Mestrado	2019
Igor de Almeida Silva	Doutorado	2014
Igor Lintz Maues	Mestrado	1989
Ilana Cunha Elkis	Mestrado	2020
Iliada Silva Alves de Castro	Mestrado / Doutorado	1987/1995
Ingrid Dormien Koudela	Mestrado / Doutorado	1982/1988
Ipojucan Pereira da Silva	Mestrado / Doutorado	2008/2015
Iracema Kuhlmann	Mestrado	1978
Irlainy Regina Madazzio	Mestrado	2006
Irlei Margarete Cruz Machado	Mestrado	1995
Isa Etel Kopelman	Mestrado	1974

Isis Harumi Akagi	Mestrado	2017
Ismar André Smith Rachmann	Mestrado	2020
Isnard Mello de Azevedo	Mestrado	1990
Itamar Alves Leal dos Santos	Mestrado	2004
Ivam Cabral	Mestrado / Doutorado	2005/2017
Ivan Artur Miranda de Andrade	Mestrado	2013
Ivan Delmanto Franklin de Matos	Doutorado	2016
Jacqueline da Silva Takara	Mestrado	2020
Jacqueline Silva Mendes	Mestrado	2014
Jairo Cesar Maciel	Mestrado / Doutorado	2002/2010
Jamil Dias Pereira	Mestrado / Doutorado	1990/1998
Janaina Fontes Leite	Mestrado / Doutorado	2014/2021
Jhonny Alexander Muñoz Aguilera	Mestrado	2014
Joana Dória de Almeida	Mestrado	2018
Joana Marques Barbosa	Mestrado	2016
Joao Antonio Telles	Mestrado	1978
João Baptista Bourbonnais	Mestrado	2012
Joao Candido Lima Dovicchi	Mestrado	1993
João Dias Turchi	Mestrado	2016
Joaquim Cesar Moreira Gama	Mestrado / Doutorado	2000/2010
Joel de Godoy	Mestrado	1976
Johana de Albuquerque Cavalcanti	Doutorado	2012
Joram Macedo Brandao Filho	Mestrado	1990
Jorge Rubens Didaco Martins	Mestrado	2002
José Augusto Lima Marin	Mestrado	2002
José Augusto Mannis	Doutorado	2002

Jose Benedito de Camargo	Mestrado / Doutorado	1978/1984
José Carlos dos Santos Andrade	Mestrado / Doutorado	2006/2010
José da Silva Dias	Mestrado / Doutorado	1992/1999
José Eduardo de Paula	Mestrado / Doutorado	2011/2015
José Geraldo Rocha	Mestrado	2016
José Gerardo Matos Guimarães	Mestrado	1992
José Gustavo Sampaio Garcia	Mestrado	2004
Jose Henrique Rodrigues de Paula	Mestrado	2002
José João Cury	Doutorado Direto	1988
Jose Joffily Bezerra Filho	Doutorado	1987
Jose Leonel Goncalves Dias	Mestrado / Doutorado	1994/1999
Jose Luis Prudente de Aquino	Doutorado	2001
José Manuel Lazaro de Ortecho Ramirez	Mestrado / Doutorado	1999/2004
José Maria Rodrigues Junior	Mestrado	2009
José Maria Tenório Rocha	Doutorado	2002
Jose Oliveira Parente	Mestrado	2007
Jose Raimundo Ferreira Dornellas	Mestrado	2008
Jose Roberto Dias Brunini	Mestrado	1990
José Simões de Almeida Junior	Doutorado	2007
José Sizenando de Moraes Neto	Mestrado	2000
Jose Soares Gatti Junior	Mestrado	1985
José Teotonio Sobrinho	Mestrado	2004
Jose Wilson Bacellar Dantas	Mestrado	1977
Joviniano Borges da Cunha	Mestrado	1982
Julia Guimarães Mendes	Doutorado	2017
Juliana Jardim Barboza	Mestrado / Doutorado	2001/2009

Juliana Miyuki Matsuda	Mestrado	2015
Juliana Pedreira de Freitas	Mestrado / Doutorado	2009/2015
Juliana Reis Monteiro dos Santos	Mestrado	2009
Julianna Emma Raduany Florez	Mestrado	1987
Julieta Jesuina Alves de Andrade	Doutorado Direto	1992
Julio Bernardo Fischer	Mestrado	1984
Julio Cesar Pompeo	Mestrado	2004
Jurandir Diniz Junior	Mestrado	1990
Juvenal de Souza Neto	Mestrado	1988
Kalisy Cabeda de Souza	Mestrado	2014
Karen Astrid Muller Pinto	Mestrado / Doutorado	1984/2002
Karin Dormien Mellone	Mestrado	2008
Karina Ribeiro Yamamoto	Mestrado	2009
Kátia Daher	Mestrado	2017
Kely Elias de Castro	Mestrado	2009
Kildervan Abreu de Oliveira	Mestrado	2006
Kleber José Lovo Vallim	Mestrado	2002
Lais Doria Passos Monteiro de Barros	Mestrado	2008
Laís Marques Silva	Mestrado	2013
Laura de Campos França	Mestrado	2015
Laura Inês Sada Haddad	Mestrado	2018
Laura Junqueira Bruno	Mestrado / Doutorado	2012/2017
Laura Kiehl Lucci	Mestrado	2007
Laura Maria de Figueiredo	Mestrado	2007
Laura Maria Monteiro Abrahao	Mestrado	1991
Lee Taylor de Moura Paula	Mestrado	2014

Leonardo Faria Moreira	Mestrado	2010
Leonel Martins Carneiro	Mestrado / Doutorado	2011/2016
Leonor Goncalves Simoes	Mestrado	1977
Leslie Evelyn Ruth Marko	Mestrado	2009
Leticia Barbosa Coura	Mestrado	2021
Letícia Chiochetta	Mestrado	2013
Leticia Maria Olivares Rodrigues	Mestrado	2014
Licia Maria Morais Sanchez	Doutorado	2006
Lígia de Moura Borges	Mestrado	2017
Lígia Souza de Oliveira	Doutorado	2018
Liliana Elisabete Olivan	Mestrado	1997
Linei Hirsch	Mestrado	1988
Lissa Augusta Duarte Santi	Mestrado	2018
Lívia Maria Vieira Pinto de Andrade Figueira	Mestrado	2018
Livia Piccolo	Mestrado	2013
Livia Vilela Taveira	Mestrado	2019
Lucas Fabrizzio Laquimia de Souza	Mestrado	2012
Lucas Gonzaga Rosa	Mestrado	2019
Lúcia de Lélis Gonçalves Manso	Mestrado	2016
Lúcia Galvão Gomes dos Reis Ramos	Mestrado	2019
Lúcia Gomes Serpa	Doutorado	2021
Lucia Maria Salgado dos Santos Lombardi	Mestrado	1999
Lúcia Regina Vieira Romano	Doutorado	2009
Lucia Yumiko Kakazu	Mestrado	2021
Luciana Bueno	Mestrado	2007
Luciana Cristina Magiolo	Mestrado	2005

Luciana de Almeida Guimarães	Mestrado	2020
Luciana de Lima Gabriel	Mestrado	2021
Luciana Eastwood Romagnolli	Doutorado	2019
Luciana Gabanini	Mestrado	2018
Luciana Giannini Canton	Doutorado	2019
Luciana Saul Pinto Holesgrove	Mestrado	2006
Luciano Antonio Fraga de Almeida	Mestrado	1998
Lucienne Guedes Fahrer	Mestrado / Doutorado	2011/2016
Luís Antônio Giron	Doutorado	2004
Luis Bejarano Arguedas	Mestrado	1994
Luis Carlos Ribeiro dos Santos	Doutorado	2016
Luís Cláudio Machado	Mestrado	2000
Luis Marcio Arnaut de Toledo	Doutorado	2019
Luiz Antonio Romboli Farina	Mestrado	2019
Luiz de Assis Monteiro	Mestrado	2003
Luiz Eduardo Ramos Borges	Mestrado	1991
Luiz Fernando de Andrade Soares	Mestrado	2002
Luiz Fernando Ramos	Mestrado	1989
Luiz Gustavo Françoso Pereira da Cruz	Mestrado	2011
Luiz Mauricio Britto Carvalheira	Mestrado	1984
Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza	Doutorado	2000
Luiz Roberto de Souza	Mestrado	2002
Luiza Romani Ferreira Banov	Doutorado	2020
Luvel García Leyva	Mestrado / Doutorado	2015/2020
Luzia Carion Braz	Mestrado	2004
Magno Clodoveo Bucci	Mestrado / Doutorado	1986/1994

Maíra Leme de Andrade	Mestrado	2005
Manoel João Ochoa	Mestrado	2012
Manoel Moacir Rocha Farias Junior	Mestrado / Doutorado	2009/2019
Manon de Salles Ferreira	Doutorado	2015
Marcello Amalfi	Mestrado / Doutorado	2013/2019
Marcello Girotti Callas	Mestrado	2012
Marcelo Braga de Carvalho	Doutorado	2015
Marcelo Denny de Toledo Leite	Mestrado / Doutorado	2005/2012
Marcelo Gianini	Mestrado / Doutorado	2009/2016
Marcelo Josio Bezerra de Souza	Mestrado	1990
Marcelo Norberto Schonberg Kahns	Mestrado	1974
Marcia de Azevedo	Mestrado	2020
Marcia Nunes de Barros	Mestrado	2004
Márcia Pompêo Nogueira	Mestrado	1993
Márcia Prado Abujamra	Doutorado	2015
Marcilio Eiras Moraes	Mestrado	1984
Marcio Aurelio Pires de Almeida	Mestrado / Doutorado	1990/1995
Marco Antonio da Silva Ramos	Mestrado	1989
Marco Antonio Guerra	Doutorado	1984
Marco Antonio Ramos Borneo de Abreu	Mestrado / Doutorado	2006/2020
Marco Aurelio Vieira Pais	Mestrado	2000
Marcos Aurélio Bulhões Martins	Mestrado / Doutorado	2001/2006
Marcos Francisco Nery Ferreira	Doutorado	2019
Marcos Júlio Sergl	Mestrado / Doutorado	1991/1999
Marcos Marcelo Soler	Mestrado / Doutorado	2008/2015
Marcos Rocha Andrade	Mestrado	1986

Marcos Rossetti Ferreira	Mestrado	1996
Marcos Tadeu do Amaral	Mestrado	2019
Marcus Vinicius Borja de Almeida Filho	Doutorado Direto	2015
Maria Alice Magalhaes Navarro	Doutorado Direto	1985
Maria Amélia Bethovem Farah	Mestrado	2012
Maria Amélia Magro de Carvalho	Mestrado	1999
Maria Aparecida Bento	Mestrado	1990
Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro	Mestrado	1981
Maria Augusta Leonardo Toledo	Mestrado	1985
Maria Augusta Rodrigues	Mestrado	1985
Maria Betania Queiroz dos Guaranys	Mestrado	1987
Maria Ceccato	Mestrado / Doutorado	2008/2020
Maria Cecília Amaral Pinto	Mestrado	2021
Maria Celina Gil Reis Boeira	Mestrado	2018
Maria Christina de Souza Lima Rizzi	Mestrado	1990
Maria Clara Ozzetti	Mestrado	2002
Maria Cláudia Alves Guimarães	Doutorado	2004
Maria Cristina Moreira de Oliveira	Doutorado	2010
Maria Cristina Nogueroles Catalan	Mestrado	2007
Maria da Conceição Acioli de Siqueira	Mestrado	2001
Maria de Lourdes de Paula Gomes Nunes de Castro	Mestrado	1993
Maria do Socorro de Farias Santiago	Doutorado	1996
Maria Eugenia de Araujo Rodrigues Cruz	Mestrado / Doutorado	2000/2005
Maria Everalda Almeida Sampaio	Mestrado / Doutorado	2003/2014

Maria Fernanda Ceccon Vomero	Mestrado	2017
Maria Filomena Vilela Chiaradia	Mestrado	1996
Maria Francisca Paez Junqueira	Mestrado	1978
Mariá Guedes Pereira	Mestrado	2019
Maria Helena Hespanhol Chira	Mestrado	2010
Maria Helena Maestre Gios	Doutorado Direto	1989
Maria Helena Pires Martins	Mestrado / Doutorado	1976/1988
Maria Heloisa Pereira Toledo Machado	Mestrado / Doutorado	1981/1982
Maria Ines Sarno Otranto	Mestrado	1985
Maria Isabel Setti	Mestrado	2016
Maria José Dias Carrasqueira de Moraes	Mestrado / Doutorado	1995/2001
Maria Kazue Kuabara	Mestrado	1974
Maria Ligia Ferreira Verdi	Mestrado	2000
Maria Liliana Miranda da Costa	Mestrado	2012
Maria Lucia Damato Capuani	Mestrado	2010
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo	Mestrado	1981
Maria Lucia Levy Candeias	Mestrado / Doutorado	1989/1996
Maria Lucia Pereira	Mestrado / Doutorado	2000/2002
Maria Lucileide Ferreira da Silva	Mestrado	2011
Maria Marcelita Pereira Alves	Doutorado	1992
Maria Marta Baião Seba	Mestrado / Doutorado	2006/2019
Maria Mirtes Mesquita	Mestrado	2011
Maria Thais Lima Santos	Mestrado / Doutorado	1994/2002
Maria Thereza de Oliveira Azevedo	Doutorado	2003
Maria Thereza Peric de Freitas	Mestrado	2004
Maria Therezinha Braz Rosas	Mestrado	1981

Maria Victoria Vieira Machado Granero	Doutorado	1996
Mariana França Soutto Mayor	Mestrado / Doutorado	2014/2020
Marianna Francisca Martins Monteiro	Doutorado	1997
Marianne Tezza Consentino	Mestrado	2008
Mariela Lamberti de Abreu	Mestrado	2018
Marilda Buzzini Carvalho	Mestrado	1993
Marilda de Vasconcellos Reboucas	Mestrado	1984
Marilia Vieira Soares	Mestrado	1996
Marina Marcondes Machado	Mestrado	2001
Marina Sartori de Toledo	Mestrado	2005
Mário Alberto de Santana	Doutorado	2003
Mario Fernando Bolognesi	Mestrado / Doutorado	1988/1996
Mario Ficarelli	Doutorado	1995
Marisa Sasso Papa	Mestrado	1995
Maritza Alejandra Farias Cerpa	Mestrado	2013
Marlene Mendes Silva	Mestrado	2003
Marli de Fátima Silva	Mestrado	2002
Marlucia Mendes da Rocha	Mestrado	1996
Marly Damus	Mestrado	1988
Marly de Jesus Bonome Vita	Mestrado	1994
Martha Lemos de Moraes	Doutorado	2019
Matheus Cosmo da Silva Dias	Mestrado	2018
Matteo Bonfitto Junior	Mestrado	2001
Maurício Augusto Perussi de Souza	Mestrado	2013
Maurício de Oliveira Maas	Mestrado	2018
Mauricio Soares Dottori	Mestrado	1992

Mauro Correa Lima	Mestrado	1996
Mauro Roberto Rodrigues	Doutorado Direto	2004
Mercedes Patricio	Mestrado	1989
Merle Ivone Barriga Ramirez	Mestrado	2006
Michel Fernandes Manso	Mestrado	2003
Michel Mauch Rosa	Mestrado	2014
Michelle Boesche Alves dos Santos	Mestrado	2019
Michelle Rodrigues Gabriel	Mestrado	2015
Miguel Atticciati Prata	Mestrado	2019
Miguel Fernando Soares Hernandez	Mestrado	2018
Miriam Aby Cohen	Mestrado / Doutorado	2007/2015
Miriam Garcia Mendes	Mestrado / Doutorado	1979/1983
Miriam Rinaldi Goldbaum	Mestrado / Doutorado	2006/2016
Miriam Schenkman Chnaiderman	Doutorado	1994
Mônica de Almeida Prado Montenegro	Doutorado Direto	2019
Murilo Moraes Gaulês	Mestrado	2019
Nadia Moroz Luciani	Doutorado	2020
Nádia Saito	Doutorado	2018
Nadya Moretto D'Almeida	Mestrado	2016
Nara Waldemar Keiserman	Mestrado	1986
Narahan Dib Fracalanza	Mestrado	2009
Natacha Dias	Mestrado	2013
Nathalia Catharina Alves Oliveira	Mestrado	2017
Neide Brandani Tiisel	Mestrado	1986
Nelson Albissú	Mestrado	1997
Nelson José Urssi	Mestrado	2006

Newton Fábio Cavalcanti Moreno	Mestrado / Doutorado	2003/2011
Ney Luiz Piacentini	Mestrado / Doutorado	2012/2018
Neyde de Castro Veneziano Monteiro	Mestrado / Doutorado	1989/1993
Nicole Alcebíades de Oliveira	Mestrado	2015
Nilson Lombardi	Mestrado	1984
Nilson Queiroz do Couto	Mestrado	1989
Nilthe Miriam Pirotta	Mestrado / Doutorado	1992/1998
Nina Nussenzweig Hotimsky	Mestrado	2019
Noemia Davidovich Fryszman	Doutorado Direto	1990
Norma Gabriel Brito	Mestrado	2018
Nurimar Valsecchi	Mestrado	1983
Olga Barbosa Rezende	Mestrado	1978
Olga Rodrigues Nunes de Souza	Mestrado	1991
Orleyd Rogéria Neves Faya	Mestrado	2006
Oscar Alejandro Fabian Dambrosio	Mestrado	1989
Paola Lopes Zamariola	Mestrado / Doutorado	2014/2021
Patricia de Almeida Zuppi	Mestrado	2013
Patricia de Azevedo Noronha	Mestrado / Doutorado	2009/2017
Patrícia Freitas dos Santos	Mestrado	2015
Patrícia Leonardelli	Mestrado / Doutorado	2002/2008
Patrícia Morales Bertucci	Mestrado / Doutorado	2015/2021
Paula Alves Barbosa Coelho	Mestrado / Doutorado	2002/2009
Paula Andrea González Rodríguez	Doutorado	2015
Paula Antonia da Silva Carrara	Mestrado	2015
Paula Bellaguarda de Castro Sepulveda	Mestrado	2017
Paula Chagas Autran Ribeiro	Mestrado / Doutorado	2012/2018

Paula Christina Monteiro	Mestrado	1997
Paula Cristina Masoero Ernandes	Mestrado	2005
Paula Cristina Moreira Pires	Mestrado	1996
Paula de Lima Baraldi	Mestrado	2015
Paula Maria Garulo y Klein	Mestrado	2010
Paulina Maria Caon	Mestrado / Doutorado	2009/2015
Paulo Augusto Castagna	Mestrado	1992
Paulo Cesar Bicalho Franco	Doutorado	1997
Paulo Costa Lima	Doutorado	2000
Paulo de Tarso Santini Tonon	Mestrado	1989
Paulo Luis de Freitas	Mestrado	1991
Paulo Ramos Machado	Mestrado	1976
Paulo Renato Minati Panzeri	Doutorado	2015
Paulo Roberto Moreira	Mestrado	1988
Paulo Roberto Vieira de Melo	Doutorado	1993
Paulo Sérgio de Andrade Bareicha	Doutorado	2004
Paulo Vinicius Bio Toledo	Mestrado / Doutorado	2013/2018
Pedro Alexandre Carreira de Sousa Barreiro	Mestrado	2016
Pedro Felix Pulis	Mestrado	1975
Pedro Haddad Martins	Doutorado	2017
Pedro Rodrigo Peñuela Sanches	Doutorado	2020
Pedro Vicente de Azevedo Alves Pinto	Mestrado	2018
Pesa Blima Lanel Hion	Mestrado	1980
Phelippe Celestino Pereira dos Santos	Mestrado	2018
Pollyanna Diniz da Silva	Mestrado	2018
Priscila Anaya Imaz	Mestrado	2021

Priscila Paes	Mestrado	1989
Priscilla Carbone	Mestrado	2019
Rachel Araújo de Baptista Fuser	Mestrado / Doutorado	1993/2000
Rafael Augusto Bicudo de Souza	Mestrado	2019
Rafael Henrique Viana Sertori	Mestrado	2016
Rafael Martins	Mestrado	2017
Rafael Rios Filho	Mestrado	2000
Rafael Roso Righini	Mestrado	1991
Rafael Tadeu Miranda	Mestrado	2018
Ramiro Bicca da Silveira	Doutorado	2014
Raquel Ornellas de Lima	Mestrado	2001
Regina Aparecida Resek Santiago	Mestrado	2008
Regina Beatriz Quariguasy Schlochauer	Mestrado	1992
Regina Célia Canel	Mestrado	1992
Regina Coeli Guedes de Souza Pinto	Doutorado	1988
Regina Lucia Braga Nunes	Mestrado	1990
Regina Maria Silva Santos	Mestrado	1994
Reinaldo Amaro Mesquita	Mestrado	2004
Rejane Kasting Arruda	Mestrado / Doutorado	2009/2014
Renan Dias Santos	Mestrado	2018
Renan Marcondes Cevales	Doutorado	2021
Renata Cardoso da Silva	Doutorado	2018
Renata Ferreira Kamla	Mestrado / Doutorado	2012/2018
Renata Mazzei Batista	Mestrado / Doutorado	2009/2017
Renata Simões Soares	Mestrado	2021
Renata Vendramin	Mestrado	2015

Renato Bolelli Rebouças	Mestrado	2010
Renato Cohen	Doutorado	1994
Renato Martins Navarro	Mestrado	2021
René Marcelo Piazzentin Amado	Mestrado / Doutorado	2007/2014
Reynucio Napoleao de Lima	Mestrado / Doutorado	1981/1988
Ricardo Jose Alves	Mestrado	1991
Ricardo Osiro	Mestrado	2021
Ricardo Ottoni Vaz Japiassu	Mestrado	2000
Ricardo Severo Machado	Mestrado	2021
Rildo Rodrigues Goulart	Mestrado	2009
Rita de Cassia Ferreira Marques	Mestrado	1994
Roberta Carbone	Mestrado	2014
Roberta Silva Nunes de Oliveira	Mestrado	2004
Roberto Carlos Moretto	Mestrado	2009
Roberto Gomes Barbosa	Mestrado	2014
Roberto Mello da Costa Pinto	Mestrado / Doutorado	2006/2013
Roberto Ribeiro de Oliveira Gomez de Souza	Mestrado	2016
Robson Correa de Camargo	Mestrado / Doutorado	1992/2005
Rocío Irma Tovar Santa Maria	Mestrado	1999
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza	Mestrado	1994
Rodolfo Vazquez Garcia	Mestrado	2016
Rodrigo Batista de Oliveira	Mestrado	2015
Rodrigo Fabbro Cunha	Mestrado	2020
Rodrigo Garcez da Silva	Mestrado / Doutorado	2005/2010
Rodrigo Severo dos Santos	Mestrado	2015
Rogério Adolfo de Moura	Mestrado	2002

Rogério Emilio de Moura	Mestrado	2015
Ronaldo Coutinho de Miranda	Doutorado	1997
Ronaldo de Andrade Silva	Mestrado	1996
Rosane Avani Rodrigues	Mestrado / Doutorado	1989/2013
Rosane Muniz Rocha	Mestrado / Doutorado	2008/2016
Rosângela Petta	Mestrado	2008
Rosimeire Gonçalves dos Santos	Mestrado	2002
Roxana Maria Rugnitz Garabedian	Mestrado	1998
Mestrado / Doutorado	Mestrado / Doutorado	1989/1999
Rubens Russomano Ricciardi	Mestrado / Doutorado	1995/2000
Rudson Marcelo Duarte	Mestrado	2017
Ruy Botti Cartolano	Mestrado	1985
Samir Signeu Porto Oliveira	Mestrado / Doutorado	2005/2011
Sandra Aparecida de Paula Mantovani	Mestrado	2004
Sandra Carezzato de Souza	Mestrado	2008
Sandra Chacra	Mestrado	1983
Sandra Mara da Cunha	Mestrado	1996
Sandra Regina Facioli Pestana	Mestrado / Doutorado	2012/2019
Sara Mello Neiva	Mestrado	2016
Sara Pereira Lopes	Doutorado	1997
Saulo Vinícius da Silva Almeida	Mestrado	2021
Selma Pellizon Teixeira de Camargo	Mestrado	1987
Sergio Cascapera	Mestrado / Doutorado	1993/1997
Sergio Coelho Borges Farias	Doutorado	1990
Sérgio de Azevedo	Mestrado	2011
Sergio Faria Magalhaes	Mestrado	1983

Sergio Luis Audi	Mestrado	2016
Sérgio Ricardo de Carvalho Santos	Mestrado	1995
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	Mestrado / Doutorado	2013/2020
Sérgio Salvia Coelho	Mestrado	2001
Sheila Diab Maluf	Mestrado / Doutorado	1992/1997
Sidmar Silveira Gomes	Mestrado	2012
Silvana Garcia	Mestrado / Doutorado	1987/1992
Silvia de Paula e Silva	Mestrado	2018
Silvia Fernandes da Silva Telesi	Mestrado / Doutorado	1988/1995
Silvia Losacco	Mestrado	1991
Silvia Taques Bittencourt	Mestrado	2003
Silvio Augusto Crespo Filho	Mestrado	1983
Silvio Ferraz Mello Filho	Mestrado	1991
Silvio Ricardo Baroni	Doutorado	1999
Simone Bortuluzzo	Mestrado	2005
Simone Grande Jimenez Garcia Krotoszynski	Mestrado	2020
Simone Mello Zaidan	Mestrado	2011
Sofia Rodrigues Boito	Mestrado / Doutorado	2013/2018
Sofia Vilasboas Slomp	Doutorado	2021
Sonia Azevedo da Costa Pinto	Mestrado	1989
Sônia Machado de Azevedo	Doutorado	2005
Sonia Regina de Laurentiz Grossi Guerra	Mestrado	1988
Stela Regina Fischer	Doutorado	2017
Stênio Dias Ramos	Mestrado	2019
Stênio José Paulino Soares	Doutorado	2018
Suzana Schmidt Viganó	Mestrado / Doutorado	2005/2017

Tácito Freire Borralho	Mestrado / Doutorado	2000/2012
Tânia Cristina dos Santos Boy	Doutorado	2013
Tania González Jordán	Mestrado	2021
Tania Marcia Cezar Hoff	Mestrado	1992
Tania Maria Varella	Mestrado	1984
Tania Tomires Marcondes Bezerra	Mestrado	1999
Tatiana Maria Sobrado Lorenzo	Doutorado	2014
Tatiana Melitello Washiya	Mestrado / Doutorado	2014/2019
Terena Zamariolli Coradi	Mestrado	2017
Terezinha Bezerra de Menezes	Mestrado	2000
Terezinha de Jesus Maravalhas	Mestrado	1981
Thaís Caroline Póvoa Balaton	Mestrado	2018
Theresinha do Menino J Figueira de Aguiar	Mestrado	1983
Thiago Arrais Pereira	Mestrado	2010
Thiago Camacho Teixeira	Mestrado	2019
Thomas Jurgen Frey	Mestrado	1986
Thomas William Holesgrove	Mestrado / Doutorado	2009/2014
Tiago Luz de Oliveira	Mestrado	2015
Umberto Cerasoli Júnior	Mestrado	2011
Urquiza Maria Borges	Doutorado	1986
Valderez Cardoso Gomes	Mestrado	1993
Valdir Ribeiro Floriano	Mestrado	1997
Valeria Cano Bravi	Mestrado	2002
Valmir Jesus dos Santos	Mestrado	2009
Valmor Beltrame	Mestrado / Doutorado	1995/2001
Vanessa Benites Bordin	Mestrado / Doutorado	2013/2020

Vanessa Bruno de Souza e Silva	Mestrado	2015
Vanessa de Carvalho	Mestrado	2004
Vanessa Freitas de Paiva Macedo	Doutorado	2016
Vanessa Gomes Senna de Andrade	Mestrado	2006
Vasti de Sousa Almeida	Mestrado	1993
Vera Cecilia Achatkin	Mestrado / Doutorado	2005/2010
Vera Cristina Santos e Silva de Athayde	Doutorado	2021
Vera Império Hamburger	Mestrado	2014
Vera Lucia Cesar	Mestrado	1976
Vera Marcia Barra Ferreira	Mestrado	1986
Vera Maria D'Agostino	Mestrado	2002
Vera Regina Martins Collaco	Mestrado	1984
Veronica Fabrini Machado de Almeida Rocha	Doutorado	2000
Verônica Gonçalves Veloso	Mestrado / Doutorado	2009/2017
Vicente Concilio	Mestrado / Doutorado	2006/2013
Vicente Paulo Justi	Mestrado	1995
Victor Paulo de Seixas	Mestrado	2016
Vilma Campos dos Santos Leite	Mestrado	2003
Vinicius Torres Machado	Mestrado / Doutorado	2009/2014
Virginia Maria de Souza Maisano Namur	Doutorado	2002
Viviane Becker Narvaes	Doutorado	2020
Viviane Costa Dias	Mestrado	2015
Viviane Paes de Barros de Luccia	Mestrado	1974
Wagner Francisco Araujo Cintra	Mestrado / Doutorado	2003/2008
Wesley Fernandez	Mestrado	2018
William Paiva da Silva	Mestrado	2018

Willy Corrêa de Oliveira	Doutorado	1998
Wilma Resaffi Picazio	Mestrado	1982
Wilson Ricardo Buquetti Pirotta	Mestrado	1993
Yedda Carvalho Ribéra	Mestrado	2001
Yolanda Gomes Cardim Salama	Mestrado	1987
Zilpha Nascimento Braga Teixeira	Mestrado	1991

\* Última atualização: **outubro de 2021**



