

Narciso Telles

**CADERNOS
DE ESCRITOS,
NOTAS E
BREVIDADES
SOBRE A
ATUAÇÃO
CONTEMPORÂNEA**

palavras praticadas nas encruzilhadas da cena,
da sala de ensaio e da sala de aula



Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes

Tese + Desmontagem Cênica para promoção à classe de professor titular da carreira de magistério superior

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Uberlândia
2024

CADERNO DE ESCRITOS, NOTAS E BREVIDADES SOBRE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA: palavras praticadas nas encruzilhadas da cena, da sala de ensaio e da sala de aula

Tese + Desmontagem Cênica apresentadas ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como parte dos requisitos exigidos para a Promoção da Classe de Professor Associado IV para a Classe de Professor Titular da Carreira de Magistério Superior, conforme art. 3º da Portaria do MEC nº 982, de 03 de outubro de 2013, e a Resolução 04/2014, de 11 de abril de 2014, do CONDIR/UFU

Comissão Especial De Avaliação

Profa. Dra. Olenir Mendes (UFU) - (Presidenta da Comissão)

Prof. Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

Prof. Dr. Ricardo Kosovski (UNIRIO)

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto (UNICAMP)

Suplentes:

Profa. Dra. Elsiene Coelho (UFU)

Prof. Dr. André Luiz Netto Carreira (UDESC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586 Silva, Narciso Lorangeira Telles da,
2024 Caderno de escritos, notas e brevidades sobre atuação contemporânea [recurso eletrônico] : palavras praticadas nas encruzilhadas da cena, da sala de ensaio e da sala de aula / Narciso Lorangeira Telles da Silva. - 2024.

Tese (Promoção para classe E - Professor Titular) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Instituto de Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.5030>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Professores universitários - formação. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título.

CDU: 378.124

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



ATA

ATA DA AVALIAÇÃO DOCENTE PARA PROMOÇÃO DA CLASSE DE PROFESSOR ASSOCIADO IV PARA A CLASSE DE PROFESSOR TITULAR DA CARREIRA DE MAGISTÉRIO SUPERIOR.

Aos vinte e três dias do mês de julho de 2024 às quinze horas, por meio remoto, utilizando a plataforma Mconf, link - <https://conferenciaweb.rnp.br/webconf/espaco-narciso-telles-geac>, teve início a apresentação e defesa de Tese, intitulado "CADERNO DE ESCRITOS, NOTAS E BREVIDADES SOBRE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA: palavras praticadas nas encruzilhadas da cena, da sala de ensaio e da sala de aula", do docente Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva, como requisito para promoção à classe de Professor Titular. Participaram, por meio de acesso simultâneo ao ambiente virtual de transmissão da conferência, os membros da Comissão Especial, aprovada pelo Conselho do Instituto de Artes e designada na Portaria de Pessoal UFU Nº 3208, de 17 de junho de 2024; a saber: Prof^a. Dr^a. Olenir Maria Mendes (presidente da banca - FACED/UFU), Prof. Dr. Walter Lima Torres (UFPR), Prof. Dr. Ricardo Kosovski (UNIRIO) e Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazaratto (Livre Docente UNICAMP). Iniciando os trabalhos, a presidente da Comissão, professora Olenir Maria Mendes, cumprimentou os demais membros da Comissão Especial, o candidato e os presentes. Na sequência, a palavra foi concedida ao Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva, que fez a exposição de sua tese. Após a apresentação, os membros da Comissão arguíram o candidato e em seguida avaliaram sua tese. Tendo por base os resultados das avaliações, que foram discutidas pelos membros da Comissão, e observando a Resolução 03/2017 e 05/2018 do Conselho Diretor da Universidade Federal de Uberlândia, a Comissão Especial, após as devidas considerações, apresentou o resultado final da avaliação, sendo o candidato Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva, APROVADO. A Comissão Especial de Avaliação indicou a publicação da Tese, dado a relevância e importância do trabalho apresentado, encerrando as suas atividades às 17:30 horas do dia vinte e três de julho de 2024. Nada mais havendo a tratar, eu Olenir Maria Mendes, lavrei a presente ata, que após lida e aprovada segue assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Especial de Avaliação. Uberlândia, 23 de julho de 2024.

Prof^a. Dr^a. Olenir Maria Mendes (presidente da banca - FACED/UFU)

Prof. Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

Prof. Dr. Ricardo Kosovski (UNIRIO)

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazaratto (Livre Docente UNICAMP)



Documento assinado eletronicamente por **WALTER LIMA TORRES NETO, Usuário Externo**, em 23/07/2024, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Olenir Maria Mendes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/07/2024, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Kosovski, Usuário Externo**, em 23/07/2024, às 19:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ramos Lazzaratto, Usuário Externo**, em 24/07/2024, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5535331** e o código CRC **FE5FF45B**.

Agradecimentos

Neste momento que chego ao nível máximo da carreira acadêmica dentro do regime de progressão das Universidades Federais, manifesto aqui meus agradecimentos aos meus familiares, aos mestres das artes, aos meus colegas de ofício e de profissão, aos estudantes de graduação e pós-graduação, aos artistas-pesquisadores brasileiros e estrangeiros que colaboraram com a minha trajetória formativa pessoal e profissional, como artista-docente-pesquisador e pessoa de teatro. À UFU, por ter me acolhido em seu quadro docente desde 1998 e ter me permitido construir um espaço de trabalho consistente e ético.

Resumo

Este texto-tese, requisito parcial para a promoção da Classe de Professor Associado para a Classe de Professor Titular da Carreira de Magistério Superior, apresenta o estado de meus estudos atuais acerca da atuação contemporânea em seus diversos aspectos. O trabalho é composto por um Caderno de Escritos, Notas e Brevidades sobre atuação contemporânea e pelo QRCode do registro em vídeo da Desmontagem Cênica – fundamental para as questões aqui colocadas – que realizei na Sala de Interpretação, bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia. A escrita dos textos que compõem esta tese foi iniciada a partir de uma série de anotações que eu fazia, em cadernos e agendas, sobre os encontros e as experiências que iam me atravessando no meio artístico e acadêmico. Festivais, congressos, colóquios, mediações de espetáculos, reflexões levantadas em salas de ensaio e em salas de aula, conversas em bares e cafés etc. Trata-se de restos, lascas, retalhos, sensações e farrapos de pensamento que vão construindo, em balbucios, minhas reflexões sobre a atuação contemporânea e suas dimensões. Aqui também revisito textos previamente escritos e reflexões de processos de investigação-criação para reelaborá-los a partir do momento presente, do aqui e agora, de uma trajetória em devir, reafirmando sua precariedade e provisoriidade, características constitutivas dos saberes da prática. Nas investigações-criações em artes cênicas, a prática é o caminho metodológico de reflexão. As informações sobre minha titulação, assim como o registro de outras produções intelectuais – artigos, pareceres, livros, composição de bancas, orientações, construção de espetáculos etc. –, não estão aqui destacadas. Esses dados, sendo resultado de uma trajetória profissional de trabalhos acadêmicos nos diversos campos do saber teatral e educacional, se encontram devidamente registrados na Plataforma Lattes.

Palavras-chaves: atuação; investigação-criação; cena contemporânea

Resumen

El presente texto de tesis, requisito parcial para el ascenso de la Promoción de Profesor Asociado a la Promoción de Profesor Titular de la Carrera de Educación Superior, presenta el estado de mis estudios actuales sobre la performance contemporánea en sus diversas vertientes. El trabajo está compuesto por un Cuaderno de Escritos, Apuntes y Breves sobre performance contemporánea y el Código QR de la grabación en video del Desmontaje Escénico – fundamental para las cuestiones aquí planteadas – que realicé en la Sala de Interpretación, bloque 3M de la Universidad Federal de Uberlândia. La redacción de los textos que componen esta tesis partió de una serie de apuntes que tomé, en cuadernos y diarios, sobre los encuentros y experiencias que viví en el mundo artístico y académico. Festivales, congresos, coloquios, mediaciones de espectáculos, reflexiones planteadas en salas de ensayo y aulas, conversaciones en bares y cafeterías, etc. Son restos, astillas, restos, sensaciones y jirones de pensamiento que construyen, en balbuceos, mis reflexiones sobre la acción contemporánea y sus dimensiones. Aquí también revisito textos escritos previamente y reflexiones sobre procesos de investigación-creación para reelaborarlos desde el momento presente, desde el aquí y ahora, desde una trayectoria en el futuro, reafirmando su precariedad y provisionalidad, características constitutivas del conocimiento práctico. En las investigaciones-creaciones en artes escénicas, la práctica es el camino metodológico de la reflexión. Información sobre mi carrera, así como el registro de otras producciones intelectuales – artículos, opiniones, libros, composición de paneles, lineamientos, construcción de espectáculos, etc. – no están resaltados aquí. Estos datos, resultantes de una trayectoria profesional de trabajo académico en los distintos campos del conocimiento teatral y educativo, están debidamente registrados en la Plataforma Lattes.

Palabras clave: actuación; investigación-creación; escena contemporánea

Abstract

His thesis text, a partial requirement for promotion from the Class of Associate Professor to the Class of Full Professor of the Higher Education Career, presents the state of my current studies regarding contemporary acting in its various aspects. The work is composed of a Notebook of Writings, Notes and Briefs on contemporary acting and of a QRCode which leads to the Scenic Disassembly (a fundamental piece of my research) held in the Interpretation Room, block 3M, at the Federal University of Uberlândia. The writing of the texts that make up this thesis is based on a series of notes I made in notebooks and diaries about the meetings and experiences that I went through in the artistic and academic world. Festivals, congresses, colloquia, theatrical show mediations, ideas discussed in rehearsal rooms and classrooms, conversations in bars and cafes, etc. They are remnants, splinters, scraps, sensations and tatters of thought that build my reflections on contemporary action and its dimensions into babblings. Here I also revisit previously written texts and reflections on research-creation processes to rework them from the present moment, from the here and now, from a trajectory in the future, reaffirming their precariousness and ephemerality as are the knowledge of practice. Information about my degree, as well as the record of other intellectual productions – such as articles, opinions, books, panels, guidelines, shows, etc. – are not highlighted here. As the results of my professional trajectory of academic work in the various fields of theatrical and educational knowledge, they are registered on the Lattes Platform.

Keywords: acting; research-creation; contemporary scene

Conteúdo

- 14** Preâmbulo [breve trajetória profissional na UFU]
 - 17** # Experiência em fragmentos
 - 17** # Encruzilhada
 - 18** # O artista-investigador
 - 18** # As palavras praticadas
- 19** # Nem dicionário, nem gramática, mas a vida EM SALAS DE ENSAIO/AULA - espaços da experiência
 - 20** # O saber prático e o conhecimento em teatro
- 24** # Saber o no-saber, he aquí la cuestión. Reflexiones sobre práctica artística e investigación en la Universidad
- 29** # O teatro teatra? Uma breve conversa com Mauricio Kartun
- 29** # Atuar. Uma política das paixões. Biopolítica. Micropolítica
 - 30** # O ator como bricoleur
 - 31** # O duplo da atuação
 - 31** # Brevidades
- 34** # Atuar, uma mirada sobre o corpo e a criação de um relato
 - 35** # A atuação como artificialidade
- 36** # Atuação como um encontro efêmero e produtor de afetos

- 37** # Brevidades 2
- 38** # Atuar é estabelecer vínculos
- 39** # ATUAÇÃO COMO ATO ERÓTICO
- 41** # Corpo-Documento em Memorial de Silêncios e Margaridas (2010)
- 44** #Corpo – Intensidade em Potestade/Pátrio Poder (2012)
- 48** # Corpos – Testemunhais em Tempos de Errância (2020)
- 51** # Habitar a ficção
- 52** # Viewpoints e a pedagogia do Teatro: pensando as ações de criar e [trans]formar
- 57** # Dissociação Expressiva
- 57** # Desmontagem: pedagogias e poéticas da experiências em Artes da Cena
- 59** # A EXPERIÊNCIA como guia de investigação
- 61** # REALIDADE DA CENA
- 61** # BREVIDADES SOBRE O ENSAIO
- 62** #Francis Bacon e a atuação
- 64** # Atuação
- 64** #Instauração do personagem: o entre a representação e a apresentação
- 66** #Tempos de Errância: do Teatro ao Video-Teatro
- 68** #Eduardo Pavlovsky: atuação
- 69** #Grande Otelo: atuação

- 72** # Amir Haddad: é o ator que faz o Teatro e não o teatro que faz o ator
- 77** # A historicidade das noções de presença e atuação.
- 77** # Raspas e restos do Processo de Criação de Kamal: conversa com Carla Luz
- 85** # Escuela: memória e micropolítica na cena contemporânea latino-americana
- 88** # Resquícios de 58 Indícios sobre o corpo (versão Brasil)
- 92** # Comentários sobre Autoficções, de Sergio Blanco
- 96** Conexões e Referências Bibliográficas e Videográficas dos Escritos, Notas e Brevidades

Preâmbulo

[breve trajetória profissional na UFU]

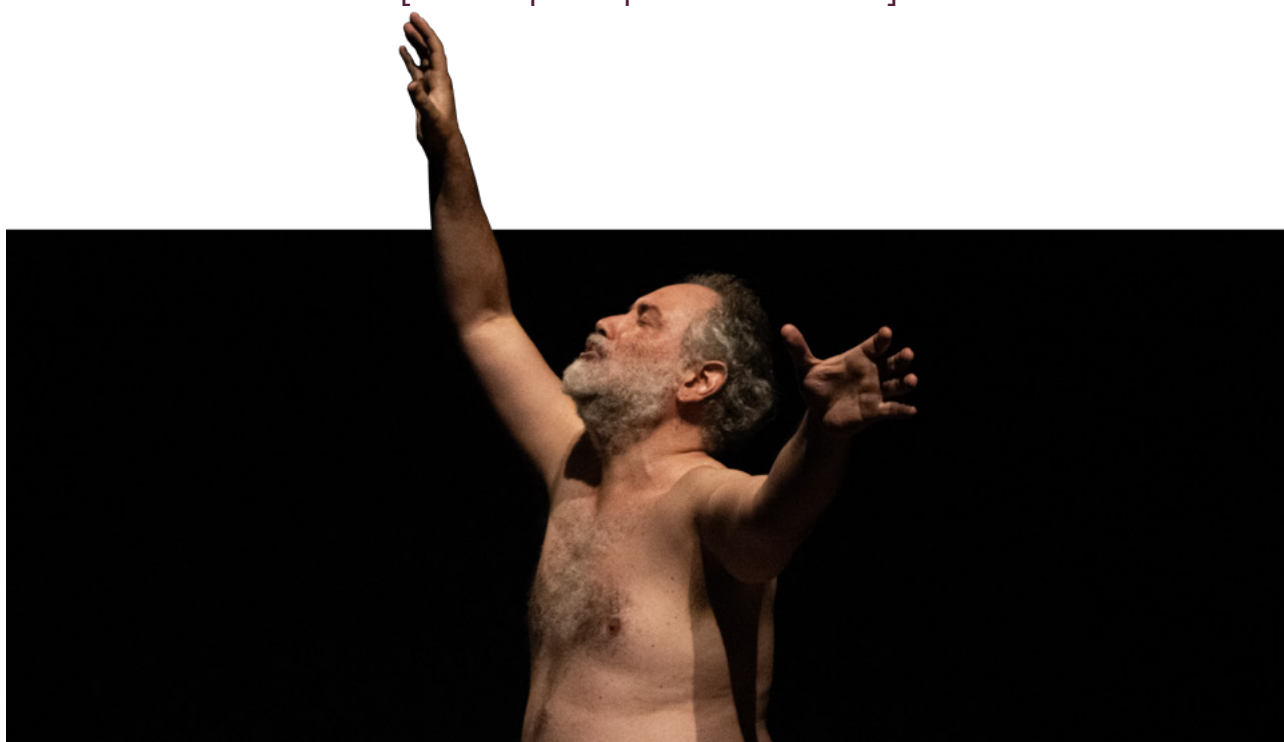


Foto: @eric.santos.silva

Este texto configura-se como uma proposta de tese de Professor Titular do Curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia. Escolhi apresentá-lo em forma de Cadernos de Escritos, Notas e Brevidades e deixar o momento memorialista para este Preâmbulo. Para começar, gostaria de agradecer à Universidade Federal de Uberlândia por seus/suas técnicos/técnicas, alunos/alunas e docentes que me proporcionaram, até o momento, 26 (vinte e seis) anos de convívio, *ensinagem* e compartilhamento.

Sou docente na UFU desde meus 28 (vinte e oito) anos de idade, quando fui aprovado em 1º lugar no concurso público para a área de Interpretação/Encenação. Era agosto de 1998 e até novembro de 1999 exerci apenas a função de professor. Aquele primeiro ano de trabalho foi fundamental para a formação de minha compreensão a respeito do ofício de professor no ensino superior. Na época eu também estava concluindo meu mestrado em Teatro, cuja defesa ocorreu na UNIRIO em dezembro de 1999.

Depois que obtive o título de mestre, ainda em 1999, fui nomeado pelo reitor à Coordenação do Curso de Artes Cênicas – Licenciatura. Tratava-se de uma função recém-criada, pois o antigo Curso de Educação Artística – que congregava habilitações específicas e no qual existia uma coordenação conjunta entre a habilitação em Artes Cênicas e a habilitação em Música – tinha sido desmembrado e dado lugar a cursos com três linguagens artísticas e componentes curriculares autônomos: Artes Visuais, Música e Artes Cênicas. Ocupei esse cargo até 2002, já que, até aquele ano, eu era o único docente efetivo em atividade regular na graduação (os demais docentes da época estavam afastados para o doutorado). Esse período de trabalho foi importante em minha carreira, pois me possibilitou conhecer diretamente todas as esferas da estrutura universitária.

No cargo de coordenação, pude colaborar com o primeiro reconhecimento do curso pelo MEC e com o batismo do Diretório Acadêmico dos estudantes em *DA Grande Otelo*; organizei, em parceria com o Diretório Acadêmico, a primeira discussão sobre a questão negra no Curso de Teatro e a *Semana*

do Curso de Teatro; criei, ainda, dois projetos de extensão: os *Pediatras do Riso*, na pediatria do Hospital das Clínicas, e a *Oficina de Teatro para servidores da UFU*, com base nas práticas de Teatro do Oprimido. Além dessas, houve outras conquistas para o curso que agora me fogem à memória.

Após 2002, voltei às atividades docentes, vinculando totalmente minha produção artística aos exercícios de ensino e de extensão, o que me despertou o desejo de realizar o doutorado sobre a formação em teatro de rua dentro e fora da universidade. Desse modo, em 2004 me afastei integralmente das atividades na UFU para realizar o Curso de doutorado em Teatro na UNIRIO, até a defesa da tese em 2007. O resultado de minha pesquisa foi publicado com o título *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua* (Mediação, 2008), livro que teve ampla reverberação em grupos e pesquisadores de teatro de rua no país e me proporcionou um reconhecimento nacional sobre o qual nunca havia pensado.

No período em que realizava o doutorado, os então 07 (sete) professores efetivos do curso elaboraram o projeto de criação do Bacharelado em Interpretação, com o qual pude colaborar parcialmente à distância. Quando regresssei do doutorado, fui nomeado chefe do extinto Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC) por dois anos e participei em 2009 da criação do Programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes). Em 2016, colaborei com a criação do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e, em 2017, do mestrado profissional em Artes (PROF.ARTES). Também participei da criação e fui editor chefe da *Revista OuvirOuver* e da *Revista Rascunhos*.

Além das atividades administrativas, sempre atuei de forma continuada na docência na graduação e pós-graduação, dirigindo diversas montagens de final de curso e orientando TCCs, mestrados e doutorados no PPGED. Também recebi o Prêmio de Pesquisa UFU na área de Linguística, Letras e Artes. Ainda no que diz respeito à pesquisa, participei da criação do GEAC-UFU, grupo ativo até hoje com diversos docentes do curso.

Este Preâmbulo é um desenho sintético de uma carreira acadêmica na UFU, com atuação no ensino, na pesquisa e na extensão. Além das atividades internas, também fui presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação (ABRACE), fui secretário da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) e sou pesquisador 1C do CNPq, com participação em diversos eventos nacionais e internacionais. Colaboro, ainda, com diversos periódicos da área de Artes Cênicas em todo o país.

Sin la actuación no hay teatro. Solo palabras y algunas ideas.
La voluntad de forma. El texto es un camino para que ocurra
lo que nunca está escrito. Las singularidades lo son todo.

Mariana Percovich

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer
entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender
pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa
quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um
dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O
bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha,
como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso,
é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a
inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas
pelo menos entender que não entendo.

Clarice Lispector



Potestade.

Foto: Moana Marques

Experiência em fragmentos

A escrita dos textos que compõem este Caderno foi iniciada a partir de uma série de anotações que eu fazia, em cadernos e agendas, sobre os encontros e as experiências que iam me atravessando no meio artístico e acadêmico. Festivais, congressos, colóquios, mediações de espetáculos, reflexões levantadas em salas de ensaio e em salas de aula, conversas em bares e cafés etc. Trata-se de restos, lascas, retalhos, sensações e farrapos de pensamento que vão construindo, em balbucios, minhas reflexões sobre a atuação e suas dimensões. Aqui também revisito textos previamente escritos e/ou publicados para reelaborá-los a partir do momento presente, do aqui e agora, de uma trajetória em devir, reafirmando sua precariedade e provisoriedade como são os saberes da prática. Trata-se, de acordo com as palavras de Carlos Skliar, de “uma coleção caótica de brisas e vendavais, de afirmações que contêm em si as negações, de dualidades que não são oposições” (@carlos,skliar), de forma a tecer reflexões em carne viva, construindo uma partilha de percursos, narrativas de memórias ou escritas de indícios, metáforas, lugares. Não se trata de um texto analítico/dedutivo com vistas à confirmação de uma hipótese, mas de estratégias provisórias de alguns processos de criação em teatro dos quais tive a oportunidade de participar nesses últimos anos. Como forma gráfica, escolhemos o # como símbolo que determina o início de uma outra reflexão breve, de uma sequência de brevidades ou de pequenas notas.

Encruzilhada

Os espaços-tempos em que estas Notas foram produzidas são diversos. Não tenho certeza se algumas dessas palavras apareceram ou foram convocadas na cena, na sala de aula ou na sala de ensaio. Espaços com arquiteturas e objetivos diferentes, mas que se assemelham como potências em si. Neles – onde há encontros de corpos, suas singularidades plurais, suas peles, seus olhos e suas vibrações – configuram-se acordos, combates, transgressões audíveis e silenciosas. A essa tessitura de encontros potentes é que chamamos “na encruzilhada”, termo que comecei a conhecer melhor quando orientei a tese *Notas sobre o corpo-encruzilhada: entre o ritual e a cena*, de Jarbas Siqueira (2017). Nela o autor apresentava a ideia de um corpo-encruzilhada como “um lugar de interconexão onde se dá a experiência e, num processo de negociação com as experiências e marcas já incorporadas, é o próprio resultado desses cruzamentos” (p. 87). Identifico-me hoje com esse corpo-espço de intersecções de experiências num processo contínuo de “ritualização e reatualização dos pensares-saberes-fazeres de cada experiência” (p. 89): um cruzo de saberes e conhecimentos encarnados que, ao longo de uma trajetória de trabalho artístico e docente, foram me transformando a cada experiência, a cada espetáculo e a cada aula. A escrita em Notas e Brevidades é uma escrita-síntese de elementos que se desdobram em tempos-espços e contextos diversos, mas todos acontecem como práticas experienciadas. Este rosário de textos breves se apresenta como tentativa de nomear e de refletir sobre materiais, experiências e contatos que são estabelecidos em salas de ensaio, em apresentações ou em outros espços da experiência artístico-pedagógica. Com isso, não pretendo

aqui construir novos conceitos operativos ou mesmo estabelecer metodologias de trabalho, mas colocar “palavras ao vento” em sua movência, tal qual a cena. Sei que um texto tem sua temporalidade, talvez, em alguns casos, sua eternidade, mas este, o qual apresento como uma tese, quer apenas colocar em movimento alguns aspectos, metáforas, condições presentes na atuação contemporânea. Por contemporâneo compreendemos tanto o marco temporal no qual este texto é apresentado, como também as sombras de seu tempo, tal qual elabora Agamben: um olhar contemporâneo para as sombras e as sobras de textos já escritos, rascunhados ou tateados pelo pensamento, revendo ideias e reatando conexões. Afinal, é no território movente das *encruzilhadas* que estes escritos são evocados. Axé!

O artista-investigador

A pesquisa em artes cênicas – seus métodos, seus modos de escrita, suas abordagens – tem encontrado vários caminhos e perspectivas no decorrer dos últimos anos. Com a criação dos Programas de pós-graduação em diversos estados e da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação (ABRACE), a pesquisa em artes cênicas ganhou novas dinâmicas, temas e modos de realizar a investigação. Dentre esses “novos” modos, encontramos *os artistas-investigadores*. Um grupo de pesquisadores e pesquisadoras que, por um lado, tem a prática cv como *locus* primeiro de investigação e caminho metodológico e, por outro, além das atividades de docência e pesquisa, exerce com regularidade uma prática artística em relação a ou fora do âmbito universitário. No processo de pesquisa em que o(s) corpo(s) do(s) sujeito(s) pesquisados estão no aqui e agora do acontecimento; a ação ocorre na presença de outros; o princípio de uma subjetividade radical se faz presente, como pensar as dimensões de implicação e explicação do corpo-atuante? As chamadas escritas de si explicam ou implicam o corpo? Numa primeira tentativa de compreender esses dois aspectos ancorados na noção de experiência, explicar o corpo seria um modo de produzir conhecimento a partir de uma distância relativa do fenômeno em si. Trata-se de aspectos nos quais mecanismos de percepção e de análise se articulam dentro de um campo conceitual/reflexivo. Muitos escritos de diretores e diretoras de teatro estão ancorados nesse princípio. A implicação do corpo na pesquisa seria um dispositivo artístico para os estudos em atuação, o que necessariamente possui uma dimensão de precariedade, risco, erotismo e afeto, presente nos enunciados produzidos a partir dessa dimensão.

As palavras praticadas

As palavras *praticadas*, termo que aparece nos estudos de Tatiana Motta Lima sobre Grotowski e que, segundo a autora, “reivindica um estatuto experimental: as palavras nascem da experiência, mas

também podem caminhar para influir na experiência como se a escrita fosse um lugar de passagem de que de permanência final.” (2012, p.XXVII). Essa compreensão discursiva é fundamental para refletir sobre os saberes e os não-saberes que se fazem presentes, mesmo em ausência, nas salas de ensaio, de convívio, de treinamento, de práticas e nos discursos de artistas das artes da cena. Essas palavras orientam, nomeiam, tencionam os modos operantes e pensantes de determinadas tradições teatrais e perspectivas contemporâneas com as quais venho trabalhando durante anos como artista-investigador e em contato com outras e outros colegas de teatro pelo mundo afora. As *palavras praticadas* constituem o que chamamos de *saberes da prática*. São móveis e aparecem dentro de contextos teatrais específicos que não pressupõem generalizações, são um modo de linguagem em que o teatro *teatra*. Assim, aparecem termos ligados à atuação, à formação do artista, às práticas de pesquisa, à improvisação, tudo junto e misturado, para usar uma expressão corriqueira. Isso ocorre porque não tenho o desejo que construir nem dicionário, léxico ou uma estrutura fixa e determinante de compreensão das palavras, mas permitir sua movência com o/a leitor/a. São apenas “palavras ao vento” que podem encontrar no/a leitor/a alguma conexão. Palavras que já nascem morrendo de sentido e adquirem novos sentidos de existência a partir do lugar de quem as lê. As palavras que nascem nas salas de ensaio e de aula são possibilidades de instaurar “algo que acontece” na ordem da linguagem. Nomear o indizível, o que, para nós, se assemelha ao que Sarraza chama de *escrita fragmentária*: induz à pluralidade, são cacos, estilhaços, escombros, desigualmente separados por vazios... O prazer de começos sucessivos. O desígnio do caráter incompleto e inacabado da obra. Rupturas, saltos, elipses. São palavras cujos sentidos vão se encontrando na dimensão erótica do teatro e no desejo da atuação. As *palavras praticadas* possibilitam ao pensamento também se *teatralizar* ou, segundo Juan Villegas (2008, p. 63), “el logocentrismo del discurso de la cultura de la modernidad [...] contribuyó a la formación de críticos e investigadores en estrategias legitimadas por los «altos estudios académicos» no funcionales a los textos teatrales como «teatrales», y cuando lo hicieron, optaron por las estrategias legitimadas en su medio académico, tales como la estilística, el estructuralismo en sus varios matices, la psicología, el psicoanálisis, los análisis ideológicos, el marxismo, el neomarxismo, feminismo, poscolonial, neohistórico, cultural, etc., pero poco «teatral». Tendencias que tienden a bloquear la mirada a la especificidad teatral”, que as *palavras praticadas* desejam encontrar. Um vocabulário próprio, um dizer da gente de teatro que não é único, nem geral, mas que carrega o frescor da precariedade, do efêmero, do provisório e do contexto de uma sala de trabalho.

**#Nem dicionário, nem gramática,
mas a vida EM SALAS DE ENSAIO/
AULA - espaços da experiência**

“Gosto de gente que transpira”, me disse Dirce Helena de Carvalho. Partilhamos as disciplinas de atuação e improvisação e, no Curso de Teatro da UFU, somos considerados pelos estudantes professores que pensam de forma similar o trabalho do ator e da atriz. Isso acontece talvez porque compartilhamos a ideia de que ocorra um modo de existência específico dentro de uma sala de ensaio/aula, que passa pelo corpo do atuante, e que, nesses espaços, gozamos de certa liberdade para investigar modos de atuar.

Nos dicionários da língua portuguesa, o verbo “atuar” possui, entre outras, duas acepções que nos interessam para este Breviário. A primeira relaciona-se ao próprio ofício ou à função do/a ator/atriz, que é desenvolver seu trabalho em espaços nos quais a representação se faz presente como linguagem. A outra acepção destaca a ação como célula fundamental de um trabalho.

Nas salas de ensaio/aula após a pandemia da COVID 19, vivemos um período de assepsia, no qual, por razões de saúde pública, o contágio e a transpiração dos corpos eram evitados. Com o retorno às atividades presenciais nos cursos de graduação e pós-graduação em Teatro, e com o passar do tempo do trauma pandêmico, fomos recuperando a condição coletiva, relacional, contagiosa do fazer teatral. Somos e devemos ser afetados. É um fluxo de ação - reação - ação no qual os corpos vão desenvolvendo, ao seu modo e em conjunto, uma forma de agir. A espacialidade da atuação é o corpo e o que ele faz no aqui-agora. Com tudo (intensidades e fluxos), corpos produzem um campo de ressonância que encontra os espectadores e nesse encontro dá-se, cremos, a recepção cênica.

Por isso, a transpiração dos corpos dos estudantes de Teatro é o que considero a reflexividade corporalizada, o conhecimento somático, a manifestação e os objetivos dos saberes encarnados e das memórias latentes que em formação vão, no decorrer de suas trajetórias, estabelecendo seus modos de atuar e de existir.

#0 saber prático e o conhecimento em teatro

O que o poeta quer dizer

no discurso não cabe

e se o diz é pra saber

o que ainda não sabe.

[...]

Como enfim traduzir

na lógica do ouvido

o que na coisa é coisa

e que não tem sentido?

A linguagem dispõe

de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes
só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de saliva e papilas
[...]

No entanto, o poeta
desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível:
subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa
sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência.
O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura — e iluminá-la.
[...]

a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz
que não quer se apagar
— essa voz somos nós.

Ferreira Gullar, *Não Coisa*

No poema *Não Coisa*, Ferreira Gullar recoloca as questões mencionadas como modo de poetizar o indizível da feitura da poesia. É nessa perspectiva que trabalhamos com a ideia de in-dizer da atuação. Atuar é acontecimento entre-corpóreo em tempo presente e qualquer tentativa de transformá-lo em escritura expõe algo que sempre escapa, ou seja, escrever sobre a atuação do ponto de vista de um artista-investigador implica em estabelecer uma escrita da precariedade. Considero as artes do corpo práticas artísticas efêmeras e precárias, nas quais o sujeito encarnado é o motor da ação. Compreendo o corpo em sua materialidade carnal, fisiológica, composto também de subjetividades e modos de reinvenção.

No corpo existimos e resistimos. Nesse sentido, os modos de [trans]formação do sujeito acontecem no e passam pelo corpo. Nele apreendemos o mundo a partir de nossas experiências. Partimos sempre da ideia de que “a Experiência não é outra coisa senão nossa relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos” (Larrosa, 2008, p. 186).

Essa afirmação de Jorge Larrosa apresenta um caminho interessante para pensarmos o corpo como lugar de produção de conhecimento que se dá na experiência, ou seja, a partir do que nos passa, nos atravessa, nos acontece. Mesmo assim, sempre há algo que nos escapa, que se apresenta indizível quando tentamos traduzir a experiência para a linguagem verbal escrita. Defendo a ideia de que existe um saber que se dá na condição de existência da atuação, ou seja, só ocorre no acontecimento, com o que passa em nossos corpos e entre a cena e os espectadores.

Volto a essas questões como uma preocupação que tenho como artista-pesquisador, especialmente quando o objeto de minha pesquisa se situa nos processos e na poética da atuação, improvisação e ensino de teatro em um processo constante de investigação e orientação, no qual os modos de produção do conhecimento nas artes corporais são realocados e problematizados. Assim, concordo com o apontado por Didi-Huberman (2008, p. 11): “Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar al futuro. Para saber, hay que saber lo que se quiere, pero también, hay que saber donde se sitúa nuestro no-saber”.

A legitimação de modos de pesquisar e de determinadas formas textuais está vinculada às relações de saber-poder presentes historicamente nos espaços de produção do conhecimento. Como observa Oscar Cornago (2015), esses modos de saber-poder se desenvolvem entre tensões e modos de compreender outras formas de apreensão do mundo e como o conhecimento da prática como pesquisa é reconhecido pela área.

Acredito que existem especificidades nas investigações em artes que são ontológicas às práticas artísticas e não aos protocolos de pesquisa científica que as academias, como instituições tradicionais que são, tanto querem preservar.

A prática artística se desenvolve a partir de um trajeto de pesquisa implícita ou explícita. Implícita quando o artista desenvolve um processo criativo a partir de seu estar-no-mundo, sem a necessidade de explicitar algo para além de sua própria obra; e explícita, como a que desenvolvemos nos espaços universitários, quando realizamos, além da obra em si (em seus diversos formatos), uma reflexão sobre o processo, ou seja, a situamos dentro do contexto maior de produção de conhecimento e em diálogo com outros saberes. Muitas vezes estamos tratando de um conhecimento co-disciplinar ou in-disciplinar que configura as práticas como pesquisa.

Encontrei nos estudos etnográficos, autoetnográficos e cartográficos um lugar prazeroso, e ao mesmo tempo provocador, para meus anseios de pesquisa. A partir deles consegui estabelecer contato direto e prolongado com os sujeitos da pesquisa, podendo, inclusive, ser eu-próprio esse sujeito. Atuando por meio de um trabalho de campo intenso, minucioso e atento, e adotando a experiência como atitude metodológica, fui conduzido à etnografia pós-moderna, que aciona esses mesmos pressupostos, reformulando a escrita etnográfica clássica, numa gradativa diluição das fronteiras que separam o “sujeito” do “objeto” de pesquisa, o que possibilita a construção de um discurso dialógico e polifônico na análise dos sujeitos em questão, assim como uma mistura entre a escrita antropológica e literária, ou a própria dissolução delas em outras textualidades.

Com minhas inquietações encontrei, recentemente, a pesquisa narrativa como outro modo de abarcar os diversos e complexos processos de criação. A pesquisa narrativa, segundo Dilma Mello (2016, p.84), tem a importância de “entender a maneira como as pessoas narram e compõem os sentidos de

experiência que viveram”. São as próprias narrativas da experiência seus espaços de reflexão e de análise, efetivando uma investigação subjetiva de modo consciente com vistas a construir novos contextos de enunciação.

Para Oscar Cornago (2015, p. 63),

[...] hacer visible el lugar de las prácticas con relación a la teoría, exponerlas abiertamente como un espacio de saber y de no saber, de inestabilidad y confrontación con los límites de lo que está exponiendo.[...] Iría en contra del principio de autoridad que mueve la teoría

Não desejo formular uma teoria da atuação como um saber que se desincorpora, que se deslocaliza, ou que pretende assumir um discurso de saber-poder. No entanto, procuro uma discursividade própria, que emerja da prática e que estabeleça, dialogicamente, contatos com outros saberes. Uma discursividade que não ordene um discurso sobre, mas que o corporifique e o contextualize.

Nas narrativas aqui apresentadas, revisito meus últimos processos de criação para repensar a atuação em diálogo com criadores argentinos que articulam a potência do corpo no ato da atuação como um acontecimento poético e um acordo social. Os lugares de fala se materializam em corpos em experiência, com o que são e o que podem ser.

Mesmo já tendo trilhado um bom caminho com essas meto[?]dologias, sempre me deparo com outros pesquisadores agressivamente críticos a elas. Eles argumentam que existe ausência de formulação teórica e apenas uma “naturalização” da prática como dado empírico. Percebo que as críticas são movidas pela dificuldade de aproximação a outro território de investigação, de uma outra formulação discursiva que parte da prática.

Busco a artisticidade das metodologias que uso, de forma antropofágica, como o anarquista metodológico de Feyerabend, e, o mais importante, que me proporcione prazer como pesquisador. Tendo o prazer como ponto de partida, inicio meu diálogo com os orientandos, percebendo, em primeiro lugar, onde está seu “tesão” de pesquisa, sem imposições bibliográficas ou artísticas. Um estudante de pós-graduação deve ter como meta sua autonomia de pesquisa sem estabelecer a relação mestre-discípulo, ou ter que utilizar as referências do orientador. Sempre proponho aos orientandos que procurem seu modo de investigar, estabelecendo comigo e com os estudos já realizados espaços contínuos de interlocução.

Uma pesquisa em artes cênicas constrói, desse modo, textualidades da impossibilidade, da inconclusão, da experiência. A impossibilidade ontológica de ter a clareza científica sobre o fenômeno. A perspectiva inconclusa e histórica das reflexões e o ser do pesquisador na experiência da pesquisa. Aqui não trabalhamos com a ideia de distanciamento analítico, mas de aproximação amorosa ao seus sujeitos/companheiros de pesquisa. Não vamos em busca de resposta a uma hipótese científica que seja eurocêntrica, afrocêntrica ou decolonial, no entanto somos acompanhados por questões artísticas, poéticas que nos lançam ao abismo, a um não saber.

Desse modo, não se trata de uma implicação do corpo do pesquisador como sujeito social apenas, mas também como lugar de produção de saberes e [não] saberes. Esse outro modo de corporizar a pesquisa demanda mestiçar métodos já consagrados, reinventar escritas pessoais e partilhadas e tecer uma textualidade que possua caminhos corpóreos de leitura, com momentos de vazio, de acaso, de caos e de não-dito.

Eu, mestre-ignorante que sou, continuo meus diálogos com esses jovens artistas-pesquisadores assumindo como metodologia a prática artística, da experiência, do afeto, do encontro e do “tesão”.

Saber o no-saber, he aquí la cuestión. Reflexiones sobre práctica artística e investigación en la Universidad

Ser o no ser, esa es la cuestión: ¿será más noble soportar en la mente las flechas de la trágica fortuna, o tomar armas contra un mar de obstáculos y, enfrentándolos, vencer? [...] Ese es el motivo que prolonga las desgracias de esta vida.

William Shakespeare, Hamlet

Hamlet ante la calavera de Yorick se coloca en la encrucijada de la existencia humana. La célebre frase “Ser o no ser, he aquí la cuestión”, entonada de varias formas a lo largo de la historia del teatro, es aquí retomada para pensar el dilema entre la práctica artística y la investigación académica. Dicho de otra manera: ¿existe un saber en él / del cuerpo? ¿O estamos ante un no-saber? ¿Cuáles son los modos de construcción de saberes en las artes del cuerpo?

Esta es la reflexión propuesta en este texto.

La cuestión que alimenta estas investigaciones gira en torno a lo que podemos considerar Investigación en Artes Escénicas, sus modos de escritura y registro, sus posibles fuentes, sus métodos y teorías. En este recorrido podemos ya resaltar algunos apuntes sobre el campo de tensión [o diálogo] entre arte y ciencia. En el área de artes, especialmente artes escénicas, una primera generación de investigadores vinieron con formación en otros campos de conocimiento: ciencias humanas, letras, filosofía, entre otros. La mirada sobre el fenómeno artístico era formulada por estos campos como observación del arte. De ahí que los primeros estudios estaban centrados en las áreas de historia y crítica literaria. Estos investigadores tuvieron decisivo papel para el inicio y consolidación de los estudios teatrales en las Universidades Brasileñas y en la creación de los programas de posgrado en Artes Escénicas.

Pero los cánones de la investigación científica y sus estructuras metodológicas determinaron la forma de comprensión del fenómeno artístico aceptado en el mundo académico, siguiendo modelos hegemónicos del sistema de producción del conocimiento. Paralelamente, la propia ciencia, a lo largo del siglo XX, también comenzó a discutir sus parámetros de construcción del conocimiento. La ciencia post-moderna al colocar en jaque algunos elementos constituyentes de la ciencia clásica, ofrece al campo de las Artes una ampliación de modos de investigación “académica”.

Boaventura Souza Santos (1998) en sus escritos ha discutido la constitución de un nuevo paradigma en la ciencia moderna, según el autor, el paradigma emergente re-coloca nuevas bases para el conocimiento científico a partir de su base social.

En esta nueva perspectiva epistemológica, las principales características son:

a) todo conocimiento científico-natural y científico-social pierde el sentido de la oposición entre real y construido. Así como la distinción entre sujeto / objeto sufre una transformación;

b) todo conocimiento es local y total: la ciencia posmoderna trabaja, no sobre la óptica de la especialización y disciplinarización, sino en la perspectiva de pluralidad/ transgresión metodológica, en la cual los acervos metodológicos se reubican en diversos contextos de investigación;

c) todo conocimiento es autoconocimiento: se resalta la importancia del sujeto-investigador en la producción del conocimiento. La presencia/voz - situación / posición del investigador es algo significativo para el conocimiento científico;

d) todo conocimiento científico pretende constituirse en un sentido común: la ciencia posmoderna sabe que ninguna forma de conocimiento es, en sí misma, racional: sólo su configuración. Así, entiende que existe un diálogo entre los saberes (cotidiano / práctico y el científico / analítico) (Santos, 1998).

Las características del paradigma emergente apuntadas por el autor pueden ayudarnos en la discusión de la investigación en Artes, pues permiten una ampliación de la comprensión y de las cualidades de la investigación artística fundada en el sujeto-creador-investigador, muchas veces ancladas en sus cuestiones éticas, estéticas y técnicas, y en las relaciones entre la producción artística de otros sujetos, como es el caso de las investigaciones en teatro aplicado.

Adilson Florentino, al considerar al teatro como objeto de conocimiento, da a este campo artístico un carácter epistemológico no científico, dada la pluralidad de miradas/prácticas/escrituras que los investigadores puedan tener. Según este autor, “el discurso teatral, la función teatral y la práctica teatral se relacionan de modos diferentes en cada una de las cuestiones arriba mencionadas, porque las respuestas producen distintas visiones sobre el teatro, o sea, producen diferentes concepciones de teatro” (2009, p. 10).

Esta pluralidad de temas, métodos y enfoques puede ser verificada, en el caso brasilero, en las publicaciones de la Asociación Brasileira de Investigación y Postgrado en Artes Escénicas (ABRACE) ¹ donde ya se presenta la expansión de la investigación en Artes Escénicas y sus diálogos con la investigación científica.

En el recorrido como artista-investigador opté por desarrollar mis investigaciones en el ámbito de un grupo de investigación. Esta opción define los procedimientos de trabajo y la rutina de investigación en la que participo. Al concluir mi doctorado en Teatro y regresar, después de 4 años, para mis actividades docentes, decidí crear un grupo de investigación a partir del Proyecto docente. Surgió ahí el Colectivo Teatro al Margen, grupo que ahora alberga también estudiantes de postgrado en el ejercicio colectivo de investigación.

Nuestra estructura de trabajo está organizada en dos momentos: los talleres de creación, en los cuales las actividades prácticas de la investigación son colocadas, resultando espectáculos, demostraciones de trabajo y ejercicios abiertos de improvisación y encuentros de discusión bibliográfica, en los cuales los textos (producidos o no, por los investigadores) se ponen en discusión y dialogan con las cuestiones planteadas en los talleres. Cada investigador tiene su propio proyecto de investigación que está articulado al proyecto “paraguas” del profesor orientador.

En los talleres, muchas veces, la coordinación queda a cargo de un estudiante de graduación o maestría y, yo participo en la condición de artista. Tal postura ética, política y estética me pone también en cuestión, pues todo el proceso de creación o enseñanza/aprendizaje está compuesto por innumerables

1 Consúltese www.portalabrace.org

variables que tanto el artista como el profesor no determinan a priori. Aquí aparece otro punto fundamental para mi trayectoria, la no separación entre creación, enseñanza e investigación en teatro. Nuestras investigaciones parten de cuestiones que pueden resolverse en-escena o no, nuestras fuentes son estos encuentros, nuestro repertorio. “El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narraciones orales, movimiento, danza, canto – en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2003).

Del proceso de recolección y selección del material hasta la organización de los próximos encuentros y lecturas pasamos por un proceso de selección, memorización intencional y transmisión. El ejercicio del ser/estar en la investigación realizada en los talleres es hecha por el investigador, cuando éste trae a la conciencia las vivencias corpóreo-vocales, que ocurren apenas en el momento presente, en el que este se encuentra envuelto en el hacer/enseñar del grupo de investigación.

Pero ¿cómo registrar en forma escrita este tipo de investigación? Esta es la cuestión para los investigadores que tienen su práctica artística como foco de investigación.

La experiencia del Colectivo Teatro al Margen (2007 – 2010), desde la perspectiva de la investigación académica, se realiza el ejercicio de una Práctica/Pensamiento, en la cual los creadores hacen y piensan sobre el hacer, de forma concomitante y continua. La práctica de escrituras, tales como: auto-etnográfica, escritura de sí, cartográfica, la poeografía, los ensayos visuales, entre otras, son realizadas por los actores para el registro escrito del proceso de creación, esto ofrece varias lecturas de un mismo universo. Nos parece interesante la percepción de que la experiencia como práctica posibilita al sujeto a tomar opciones en el proceso de adquisición de conocimiento.

Nuestro segundo espectáculo *A Saga no Sertão da Farinha Podre*², parte de los documentos socio-históricos de la creación y desarrollo del Municipio de Uberlândia y de la cuestión: ¿cómo el discurso progresista sobre ciudad borra las diferencias y secreciones existentes en ellas? ¿Cómo crear otro orden en el orden de la ciudad?

Como perspectiva de recorrido de estos procedimientos de práctica y en la búsqueda de una escritura de la práctica que ejercitamos en el Colectivo Teatro al Margen, traigo ahora el texto/cartografía producido por Getúlio Góis, bajo mi orientación, sobre el proceso de creación de la *Saga no Sertão da Farinha Podre*.

El cartógrafo trabaja las referencias y crea estrategias del deseo al hacer investigación. Todo lo que pone es el deseo en movimiento. La experiencia común del afecto. Sin jerarquías, sin pre-definiciones o juicios. Y por eso hay algo a ser descubierto y constantemente problemático.

Dice Gois y Telles:

“Para hacer una idea general del proceso creativo del espectáculo “Saga no Sertão da Farinha Podre”, dividido el proceso en dos fases, donde en el primer momento los actores trabajaron muchas veces solos [elaborando composiciones], sin la presencia del escenificante y en el segundo momento El grupo objetiva más el montaje del espectáculo.

Open Viewpoints. Calientan las relaciones en la sala y parten al espacio externo. Se pactó previamente que de la Universidad hasta una plaza a cuatro cuerdas de distancia, se experimentaría el desplazamiento del Bloque, los actores expulsados, abiertos a los diferentes estímulos de la calle -la escucha sensible propuesta por Anne Bogart. Sugiero orientaciones: “Se orienta también por el espacio, por la arquitectura, por los patrones de suelo. Busca fortalecer las reacciones sinestésicas entre el grupo. No se abre tanto hacia el exterior, pero también se deja

2 Consúltase http://www.youtube.com/watch?v=W1CaUBZmo_Qc

penetrar. Tiene viento, tiene prado, tiene sol. Esta relación con el espacio. “[...]

El diseño de escena que Narciso esquematizó como desarrollo del espectáculo, era básicamente en: 1- Entrada (caminata hasta el centro del espacio); 2 - Escena de Antígona y expulsión de los actores por Platón (centro del espacio); 3. Narraciones del desentierros (dispersión de los actores por el espacio y fuga). Narciso propone la escucha del último movimiento de la “Bachianas Brasileñas Nº 2”, la “Tocata” - más conocida como “Trenzinho Caipira”, en la versión de Egberto Gismonti.

La idea de lo que era marginal estaba allí, pero Narciso propuso el cambio de esas camisetas por un tipo de máscara común en los carnavales de la periferia carioca: la ‘MÁSCARAS DE CLÓVIS’, reforzando así el juego teatral de la primera escena, un momento más de representación y por la ocupación espacial en rueda, en proximidad al teatro de calle tradicional. El flujo, en aquel momento, toma otro orden. No como al principio, con el foco en la investigación espacial, en los primeros descubrimientos de las salidas hacia el espacio externo. En aquel momento, la búsqueda se evidenciaba en el discurso, en las estructuras de composición, en las intencionalidades de cada escena. Narciso y Luiz estaban efectivamente presentes. Y la orientación dramática, así, apunta direcciones. [...]

En otro destierro, Adriana, con un cartel, dice: “¿Quieres una mulatinha, mi bien?”. Este texto se utilizará en la escena “MUJERES SIN ROSTRO”, una compilación de los desentierros de las mujeres. Jonathan desentierro una figura de un mendigo, atando una pierna y camina manco. Narciso tenía una imagen para las mujeres: nacer del suelo. Las conexiones siempre tuvieron flujo para la reelaboración. Las escenas poseen siempre mucha polifonía, varios elementos que dialogan entre sí de forma heterogénea y múltiple constituyendo la obra, dirigida por la mirada del director y, por eso, mucha cosa se me escapa. [...] Estamos en medio de un proceso muy interesante. Un proceso que delimita más un escalón de maduración de un colectivo de artistas escénicas. Un nuevo espectáculo está siendo engendrado” (Araújo; Telles, 2014, pp.128-130).

Rehacer, como un cartógrafo, el proceso de creación, buscando echar mano de la subjetivación de los registros y puntuar las cuestiones del espectáculo y cómo abren espacios y conexiones con otras referencias. La experiencia de acompañamiento de un proceso creativo tiene como principal desafío dejar manifestar al sujeto-proceso, en el que el investigador responde con acciones igualmente procesales y, por eso mismo, asume adopta el experimento como actitud metodológica.

Otra perspectiva de enfoque es la investigación etnográfica y sus variaciones, como la autoetnografía y la poenografía. La investigación etnográfica tiene como característica principal el contacto directo y prolongado del investigador con las personas o colectivos seleccionados para estudio. Esta metodología coloca al investigador como el principal instrumento de recolección y análisis de los datos.

La preocupación del etnógrafo está en dar énfasis al proceso, a lo que está ocurriendo, y no al producto. Así, el investigador deberá aprehender este movimiento por medio de un trabajo de campo intenso, minucioso y atento.

La llamada etnografía posmoderna acciona estos mismos presupuestos re-formulando la escritura etnográfica clásica en una gradual dilación de las fronteras que separan el sujeto del objeto de investigación, lo que posibilita la construcción de un discurso dialógico y polifónico en el análisis del objeto en cuestión, así como, una mezcla entre la escritura científica y literaria o la propia disolución entre ellos.

En esta perspectiva, la práctica etnográfica y sus variaciones se aproximan a los procesos de creación artística, pues se hace posible el análisis de procesos en los que el investigador en artes puede colocarse al mismo tiempo como artista y como investigador. Para Gonçalves (2008, p. 15) el texto etnográfico hace “que reflejen también la sombra de las innumerables manos que no los escriben, pero participan en varios niveles de su construcción”.

De este modo comprendo que el acto colectivo de construcción del conocimiento en las artes



A Saga no Sertão da Farinha Podre. Coletivo Teatro da Margem. Direção: Narciso Telles. Praça Clarimundo Carneiro, Uberlândia, 2010. Foto: Moana Marques

escénicas es ontológico y propio del acto de creación.

El recorrido que hago como investigador y orientador me ha planteado cuestiones en torno a la construcción del conocimiento en el área de las Artes Escénicas, especialmente en el teatro, me ha llevado a proponer revisiones de los métodos más clásicos de la investigación académica y también a entender este proceso como un ejercicio creativo en diálogo con el objeto de investigación. Una de las cuestiones es el proceso de escritura.

Michel Foucault en el *Orden del Discurso* plantea la hipótesis de que la producción discursiva es engendrada por una gama de procedimientos que la localizan dentro de un cuerpo social y que hace a esta producción algo mediado por estrategias y tácticas de poder.

En los procedimientos de exclusión destacan: la interdicción, que impide que el discurso sea “libertario” en su enunciado y la separación; el rechazo que localizan los discursos en sus autorías, garantizando o no su legitimidad ante el oyente. También tenemos la voluntad de verdad que “apoyada sobre un soporte y una distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos una especie de presión y como un poder de coerción.” (Foucault, p. 1996, p. 18). El discurso verdadero debe liberarse del deseo y del poder, no pudiendo reconocer esta voluntad de verdad que lo atraviesa.

En los procedimientos internos al discurso, se mencionan: el comentario que da visibilidad a lo que estaba escondido en el texto primero, el autor y la organización de las disciplinas crea los límites para la creación del discurso de forma en que éstos y sus reglas sean siempre reactualizadas.

Foucault apunta, además, un tercer grupo de procedimientos que posibilitan el control de los discursos, que “determinan las condiciones de su funcionamiento, de imponer a los individuos que los pronuncian cierto número de reglas y así de no permitir que todo el mundo tenga acceso a ellos” (*idem*, p. 36). Es decir, sólo comprenderá el discurso aquel que domine sus mecanismos de desciframiento. La propia escritura ya determina tales mecanismos, se estructura con base en sistemas de coerción, en los cuales cada individuo deberá ser instrumentalizado para adentrarse en el orden del discurso. Tal papel en nuestra sociedad es realizado por el sistema educativo que se fundamenta en la “política de mantener o de modificar la apropiación de los discursos, con saberes y los poderes que ellos traen consigo.” (*idem*, p. 44).

Más que levantar hipótesis, me propongo plantear problemas, preguntas que puedan guiar mi investigación artística-académica y colocar los presupuestos teóricos que utilizo en los análisis emprendidos. Problematizando las prácticas y formas de la investigación de las artes, podemos presentar tanto las especificidades de este campo como sus aproximaciones con otras áreas del conocimiento. Por

último, me sitúo en esta categoría de artista-investigador, ese híbrido entre la producción artística y la reflexión crítica teniendo como objeto su propio trabajo.

O teatro teatra? Uma breve conversa com Mauricio Kartun

Inicio a leitura do texto de Mauricio Kartun em meio ao crescimento de mortes da pandemia do coronavírus no Brasil. Estou em casa há duas semanas sem saber quando será fim de tudo isso. Meu corpo sente falta das atividades físicas regulares, das aulas e dos ensaios.

O texto de Kartun se apresenta como um modo de produzir conhecimento a partir do e no próprio acontecimento. Na leitura do primeiro texto, destaco a tensão percebida entre o tempo da cena, que tende a priorizar o acaso, e o tempo “real” do mundo, fora do acontecimento. A tensão temporal apresenta-se como uma condição do acontecimento. Considero importante essa constatação para a reflexão acerca da atuação e seus fluxos e intensidades. O teatro sabe/ o teatro *teatra*: essa ideia é fundamental para os estudos que faço como ator-investigador sobre os processos de improvisação, de atuação e a cena contemporânea. A percepção de Kartun localiza o teatro como uma máquina autopoietica, geradora de uma epistemologia própria. Esse pensamento está articulado à autopoiese. Para Maturana e Varela (2019, p.71), uma “máquina autopoietica é uma máquina organizada como um sistema de componentes concatenados de tal maneira que produzem componentes que: I) geram os processos (relações) como um sistema de processos de produção que os produzem através de suas contínuas interações e transformações e II) constituem a máquina como uma unidade no espaço físico.” Nesta perspectiva, o teatro é visto como esta máquina que vai constituindo saberes próprios em cada processo de criação nos quais são rearticulados poeticamente cada elemento presente. É *teatrando* que vamos desenvolvendo modos operativos do fazer artístico e neles produzindo conhecimento. Os processos de ensaio, criação e ensino-aprendizagem são sistemas vivos, para usar uma nomenclatura de Maturana e Varela e, como tal, transformam suas materialidades em outras formas vivas pela experiência em si. Essas formas são autônomas e seu limite é fixado pelos participantes. Ao afirmar que o teatro *teatra*, Kartun nos provoca a refletir sobre quais são os elementos que fazem o teatro *teatrar*, que são engendrados pela prática, e por ela nomeados, e não determinados por outros campos do conhecimento.

Atuar. Uma política das paixões. Biopolítica. Micropolítica

A dimensão política da atuação pode ser identificada tanto na escolha de operar com um determinado modo de atuar, na desordenação do corpo social/cotidiano em potência de jogo, na ruptura de subordinação ao texto teatral em seu sentido e significado prévio, quanto no trabalho com o texto como vontade de existir no acontecimento. A atuação tem um desejo mais libertário, buscando produzir dissidência e dissenso.

O ator como bricoleur

Nesta Nota quero retomar uma ideia que apresentei em meu livro *Pedagogia do Teatro e teatro de rua* (2008), sobre a bricolagem como aspecto constitutivo do processo criativo. No livro, a referência estava vinculada ao *artistocente* e ao ensino de teatro, aqui quero retomá-la como uma prática constituinte do relato atorial.

Para Levi-Strauss (2004, p.33), o *bricoleur* é um artesão que conjuga, reagrupa, reordena a partir de um conjunto finito de materiais.

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bem heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores.

A capacidade de engendrar novas conjugações – realocando partes e construindo, a partir desse jogo, um novo objeto ou uma solução diante de um problema colocado – garante ao *bricoleur*, nesse sentido, a capacidade de um aprimoramento técnico no decorrer dos anos de trabalho, recriando estratégias de ação.

Essa capacidade, quando desenvolvida, possibilita que o ator/atriz amplie sua escuta e estabeleça relações com o texto e com os materiais de criação de forma a não ficar subjugado a um sentido ou a um significado prévio. Abre-se espaço para decisões cênicas fora do texto.

Elza de Andrade aponta a bricolagem como uma necessidade vital para o ator cômico que, nesse exercício, relaciona, desmonta, recompõe, assimila e reelabora elementos de uma determinada tradição teatral. Andrade (2005, p.44) afirma: “sua assinatura – bem como sua competência, seu virtuosismo – traduz-se na maneira pela qual ele as reúne e reelabora, criando, a partir de materiais já conhecidos, um novo modelo, uma nova estrutura”.

Corroboro com essa visão, mas penso que a bricolagem é procedimento ontológico da atuação. Independente da poética à qual a atuação esteja vinculada, um exercício central do ator em sala de ensaio

é articular seus conhecimentos, seus saberes/ não-sabres e suas técnicas em jogo a serviço da atuação. Atuação essa que, como nos diz Ricardo Bartís, produza “algo que em cena nos defenda do real.” Não se trata de um processo organizado, mas turbulento, caótico, movente como qualquer processo criativo deve constituir-se. Nessa dimensão é que podemos compreender o ator como um bricoleur. A capacidade de articulação de materiais diversos é uma exigência para a atuação e, em nosso trabalho, utilizamos a composição como dispositivo.

A composição é um dispositivo que venho utilizando nos meus processos artísticos e pedagógicos para que a/o aluna/o ou a atriz/o ator possam jogar com materiais cênicos diversos, incluindo o texto e, com isso, imprimir um ponto de vista pessoal na relação com o material que possa produzir linguagem poética gerada pela lateralidade e fora das ideias centrais do texto teatral. Os materiais são profanados e possibilitam a instauração de um outro modo de atuar.

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que o artista-docente desenvolve seu trabalho também num processo contínuo de desmonte, recomposição e elaboração de atividades e definição de conteúdos a serem trabalhados pelos alunos nas aulas, pois o exercício docente não se encontra descolado de sua prática artística. O material a ser transposto para a sala de aula e para a sala de ensaio se organiza paralelamente à dinâmica dos processos de criação, com os quais esse artista-docente está envolvido, ou seja, na reelaboração dessas vivências em novos arranjos, destinados à aquisição de conhecimentos e práticas de trabalho.

O duplo da atuação

Em uma entrevista para a TV, o ator argentino Pompeyo Audivert explica como a ideia de duplo ressoa em seu trabalho. Segundo ele, todos nós temos dois corpos: um social – imerso na realidade histórica, com um comportamento regrado e administrado pela dimensão psicológica e suas normas morais – e outro cuja “sombra” e irracionalidade se fazem presentes, determinando um modo de existir fora dos padrões de controle, o duplo. A atuação é o fenômeno capaz de colocar esses dois corpos em tensão concomitantemente, pois ocorre numa zona de hiper-realidade na qual o ator e a atriz devem instaurar uma presença de choque com a realidade histórica. Essa identidade teatral gerada pela atuação estrutura uma máquina teatral de formas e de movimentos que excita a dramaturgia, ou seja, estabelece espaços de fricção e não de adesão ao texto, produzindo dessa forma um relato próprio. O duplo da atuação possibilita a criação de uma zona de presença, uma pulsão poética ou um comportamento cênico que vai além do corpo histórico.

Brevidades

- . Atuação = artificialidade/verdade/invenção/modo de existência/jogo/poética/ práxis/risco/desejo/ encontro/ instabilidade/ estar com axé/ pulsão
- . Atuar é revelar-se em contínuo
- . O olhar do outro (espectador) transforma um gesto cotidiano em gesto de atuação
- . Atuar aqui-agora e com tudo diante desse olhar
- . Na atuação, todo o teatro é físico, pois o corpo está sempre implicado. Atua-se na carne
- . Atuar é uma possibilidade de colocar a humanidade em desequilíbrio
- . Na atuação o corpo pode ser sensível, poético, vibrátil, subjétil, atento... mas não pode prescindir do desejo de atuar
- . Atuar é mobilizar o desejo para...; é colocar o corpo em risco de...; é expor-se por completo para o encontro com...
- . A presença do ator nasce do seu axé
- . A morte é o único futuro da atuação. Talvez seja o que de mais vivo haja no teatro
- . Atuar é presente em fluxo presente, sem passado e sem futuro
- . Atuar, simplesmente “estar com”
- . Estar ou não estar? Essa é a questão! Podemos considerar que Hamlet estabelece uma das condições de atuação. Ao deliberadamente escolher e informar que a partir daquele momento suas ações estariam fora da ordem cotidiana e lógica, com total consciência e escolha. O príncipe da Dinamarca nos coloca diante do ato de atuar, quando as ações se modificam em seus aspectos tempo-espaciais e estabelecem com seus interlocutores uma “outra lógica comportamental”, um outro modo de habitar o mundo
- . A atuação desenvolve seu arco expressivo por meio de um pensamento lateral, criando associações com os materiais
- . O corpo em tensão erótica desestabiliza os materiais criativos
- . Atuar – colocar o corpo em potência de vida
- . A atuação pressupõe a criação de um pacto erótico
- . Ensaiar é provar as hipóteses da atuação diante dos materiais de criação
- . A cena é um espaço para o desenvolvimento de intensidades, de qualidades de energia para além do cotidiano
- . A atuação convoca seu desenvolvimento em um “devir”
- . Em cena estamos atuando em estado de latência, potência e movência
- . O espaço garante que a atuação possa ser vista
- . A percepção do tempo-espaço é fundamental para que os vínculos com a atuação sejam estabelecidos
- . Atuar é uma crença em algo superior ao pacto capitalista de trabalho, é uma ampliação das forças inventivas
- . O teatro se mantém vivo no corpo dos/as atores/atrizes. Pensar a atuação como um repertório de

memórias coletivas

· Atuar ou, como diz Manoel de Barros, “repetir, repetir até ficar diferente.” A repetição é uma condição da atuação ou o que não se repete? A noção de repetição se instaura na prática teatral como algo que fundamenta o ofício. Para muitos artistas a repetição faz-se necessária para que a obra se organize enquanto tal e mantenha uma certa potência. Porém, quando vamos articular essa noção à atuação, a repetição se apresenta muito mais como uma metáfora de trabalho do que uma condição ontológica

· Definir um modo de atuação é uma escolha política

A cena como uma realidade em si

· Atuar = indizível = intangível = transcendente

· Atuar = nomeável = tangível = imanente

· Atuar é um modo de acionar sua *Kawasypacha* (energia vital que se faz presente no tempo e no espaço)

· Meu primeiro encontro com o Grupo Yuyachkani ocorreu em 2014, desde então a dimensão espiritual ou ancestral ecoa em minhas práticas e meus pensamento sobre atuação. Raquel Carrió, em seu texto sobre os laboratórios teatrais na América Latina, afirma que nossa especificidade em relação ao Norte do mundo está em manter a relação entre natureza e cultura

· O visível da atuação está no arco expressivo corpóreo-vocal em contínuo

· Atuar é encontro: de corpos, de olhares, de afetos, de desejos, de tensões, de palavras, de modos de existência

· Atuar é uma dimensão na qual o ator/a atriz coloca-se em questão, em vulnerabilidade

· Elementos ou dispositivos de atuação: escuta, percepção, imaginação, emoção, desejo, palavra, memória, tensão, desejo, magnetismo, atenção, atitude, jogo, intenção

· Elementos ou dispositivos para uma atuação brasileira: gingado, encantamento, brincadeira, alegria, histrionismo, ancestralidade

· Atuar é instituir um estado de instabilidade, de abertura; é relaxar o cu

· Atuar é encontrar a palavra na literatura e dar-lhe carne viva em movimento

· Atuar é produzir palavras não escritas

· Atuar é ser como Hamlet!

· Atuar é viver em estado de plenitude absoluta o instante poético; é instaurar ausências em presença; é ensaiar-se no mundo; é inventar um mundo possível; é o estado relacional em potência; é ir-se ao desconhecido a cada novo dia de trabalho

· Atuar é profanar? Ou é afirmar? Um espaço de resistência na existência

· Atuar é reterritorializar os corpos machos, bixas, trans, fêmeas em campos imaginários e imagináveis

· Atuar é promover derivas e associações de textos e temas

· Atuar é enfrentar a palavra com força e vulnerabilidade

· Atuar é colocar as musculaturas em movimento

· Atuar é dar e dar-se, e dar não dói, o que dói é resistir (Amir Haddad)

· Atuar é um ato de solidão dentro de um jogo coletivo e pulsante

- Atuar é criar/habitar/construir/encontrar personagens
- É o inconsciente encarnado
- É um ato dissidente
- Um grito! Ou seria o grito a expressão de algo que o motivou?!
- Alcançar estados inalcançáveis do ser, não como virtuosidade, mas como amorosidade
- É negar-se a viver no corpo imposto, no sexo imposto
- Potência do incerto, um salto no vazio prenhe de possibilidades
- Atuar é uma prática. Um ato de existência. Um encontro com o outro. A atuação sempre quer se fixar, mas é irrompida pela vida (aqui-agora-com tudo)
- A dimensão temporal é essencial para a cena. Entrar em cena para o ator/a atriz é penetrar em uma densidade temporal fora do mundo. A cena sempre muda o tempo e sua percepção.
- Atuar: vontade de crer/desejo de crer/ razão (da) fé. Insegurança, não saber, perigo, imprevisibilidade
- Atuar: fazer funcionar um pensamento criativo em ação por meio do encontro. Uma singularidade no corpo encarnado. Deslocamento do invisível para o visível
- [Peter Brook] O teatro existe para que o não dito possa respirar e uma condição de vida possa ser percebida, dando uma motivação para a luta sem fim
- Uma repetição consciente desvelando repetições inconscientes. A cena desarmando a força do hábito. Um voltar a fazer de outro modo/sentido que ponha em questão o fazer cotidiano em diferentes modos de articulação do tempo: continuidade/fragmentação - encadeamento/repetição - sucessão/coexistência
- Corpo encarnado/experiência da carne: eu existo porque você me vê e você me vê e me reconhece porque sou um corpo. Presença corporal
- Artista exumador: vasculhar os escombros, escavar a terra. (RE)conhecer, não apenas conhecer
- [Peter Brook] Uma palavra não começa pela palavra, ela é o produto final, que se inicia como impulso, estimulado pela atitude e conduta que ditam a necessidade de expressão.
- Atuar é....

Atuar, uma mirada sobre o corpo e a criação de um relato

Nos espetáculos em que atuo no repertório do Núcleo 2 – Coletivo de Teatro e nos laboratórios-criações que desenvolvo com os estudantes dos Cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Teatro, participantes do CAJÁ – Grupo de Estudos em Improvisação e Atuação – GEAC/UFU, trabalhamos

atuação e improvisação a partir da tríade “desejo”, “necessidade” e “vontade” e dos princípios gerais: o corpo como suporte da ação; a atuação como artificialidade; a atuação como encontro efêmero e produtora de afetos.

O corpo como suporte da ação. Como produzimos no corpo o desejo por...? A necessidade de...? A vontade de...? Essas perguntas são as que movimentam nossas investigações. Não existe ação sem a potência de desejo que a move, sem que o artista gere uma necessidade e/ou uma vontade física para sua realização. Como nos diz Manoel de Barros “no descomeço era verbo. Só depois veio o delírio do verbo. O verbo tem que pegar delírio”. Podemos compreender que o que o poeta chama de *delírio*, nós, nas artes do corpo, chamamos de *presença*. Essa busca por uma presença do ator passa necessariamente por seu corpo, suas memórias, seus esquecimentos, suas sensações, suas emoções e as narrativas que ele constrói de si e na relação com os espectadores. Anne Bogart (2009) propõe o erotismo como um dispositivo potente para os criadores. Para ela é sempre necessário pensar/criar uma cena que promova ao espectador o estabelecimento de um ato erótico, que desperte seu desejo de acompanhar o jogo e de dele se fazer cúmplice. Do mesmo modo penso/faço os compartilhamentos artísticos-pedagógicos: construindo espaços onde a arte dos encontros possa estabelecer novos vínculos entre os sujeitos participantes e, com isso, desestabilizar o conhecido. É nessa fricção erótica que identificamos a potência da atuação.

Um outro aspecto é a criação de um relato específico que a atuação pode elaborar quando se desenvolve. O relato de atuação é o modo através do qual o/a ator/atriz instaura sua relação com os materiais e estabelece seu vínculo com os espectadores.

A criação de um relato atoral está associada ao trabalho com o conhecimento prático. Tanto Anne Bogart como Ricardo Bartís argumentam sobre a importância do conhecimento lateral para o processo de trabalho do ator. Oposto ao pensamento cartesiano e científico, o pensamento lateral tem por objetivo propiciar e produzir associações diversas, ilógicas e criativas em torno do texto ou do tema de trabalho.

A atuação como artificialidade

Volto à poesia de Gullar e à alusão à artesanaria da escrita poética: ela não nasce, mas é feita. Penso a atuação desse mesmo modo. O ator produz uma “diferença de grau”, um descentramento em seu corpo ao atuar, nutrindo-se da relação entre os materiais escolhidos para um determinado processo de criação. Bacon afirma que o desejo de pintar advém do acionando dos músculos. O mesmo acontece para o ator: o desejo de atuar em relação intercorporal a partir de processos micro-perceptivos e sensoriais encarnados vão em jogo compondo essa artificialidade do ofício. A ação física, molécula da atuação, articula várias dimensões de realização: o impulso, o tempo da ação, a percepção da ação, a reprodução da ação acionadas pela unicidade do corpo do/a ator/atriz.

Não se trata de um processo metafísico, mas concreto e consciente. O artifício da atuação é a capacidade de expor publicamente sua intimidade, segundo Ricardo Bartís. Aqui também me conecto com as reflexões de André Carreira e Lucas Heyman, que partem da noção de estranhamento desenvolvida pelo formalismo russo para pensar a dimensão artificial da atuação que não se vincula às práticas de criação de personagem, segundo o modelo stanislavskiano, mas ao jogo do ator, suas sensações,

percepções e escolhas para a constituição do discurso cênico. Nesse, a atuação vai compondo, por meio de ações, de seleção e organização dos materiais, um processo de formalização. Uma atuação que precede o material dramaturgicamente pela condição de jogo, uma dinâmica energética do corpo, um estado alterado de consciência vai se constituindo por meio da expressão do corpo em forma no espaço. Desse modo, a máquina teatral vai aparecendo e nela é que o humano da atuação se faz presente. A máquina é a estrutura da obra e o/a ator/atriz é a sua dimensão carnal.

Atuação como um encontro efêmero e produtor de afetos

A cena, tal qual a sala de aula, constitui-se em um encontro efêmero entre corpos. Sua potência ocorre em devir, nas possíveis dobras futuras que esses encontros possam promover. Nessa perspectiva, pensar uma formação é, em si, possibilitar uma transformação dos sujeitos envolvidos e de seus modos de existência. O artista da cena afeta seu corpo para o encontro *poiético* com o espectador e o arte-educador também afeta seu corpo para um encontro dialógico com o estudante. A potência de um corpo afetado no encontro com o outro constitui-se na presença “em flor”, ou seja, mostra, na sua atuação, uma beleza que não pertence nem à existência nem ao nada.

Essa tríade acerca da atuação – que acionamos aqui de maneira esquemática para a compreensão de um fenômeno complexo e articulado – está também relacionada às questões da representação na cena contemporânea.

A representação como modo de operação artística nas artes do corpo encontra-se hoje em crise. A visibilidade de corpos e práticas historicamente excluídas do sistema artístico tem, nos últimos anos, ocupado seu espaço legítimo na cena e, com isso, exigido novos modos de percepção e apreensão da arte. Os corpos negros, ameríndios, gordos, trans, feministas, das novas masculinidades, entre outros, ao deixarem a invisibilidade à qual foram submetidos, estabelecem outros saberes sensíveis e modos de existência. Nesse movimento, os lugares de fala (Djamila Ribeiro) ou os lugares de enunciação (Miguel Rubio) apresentam-se ao debate como uma “postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (Ribeiro, 2019, p. 83). Formulados para o debate de políticas públicas e determinantes para a sociologia contemporânea, os enunciadores que estabelecem seus lugares de fala também são sujeitos corporizados dentro do sistema de poder. Em termos teatrais, observo que os lugares de fala, quando explicitados, encontram-se paradoxalmente entre o corpo natural/social – do/a ator/atriz – e o corpo poético – em condição de jogo relacional com os espectadores. Um corpo que discute as questões do mundo de um ponto de vista sociopolítico em espaços de luta social e, ao mesmo tempo, um corpo que tem como ofício a *poiesis*, como um modo de reinventar questões do mundo em uma realidade artística (efêmera e precária), que não tem necessariamente a premissa de refletir uma realidade análoga ou referencial. “Entre a personagem que se agita em mim quando, ator, avanço em cena e aquela que sou quando avanço na realidade há uma diferença de grau, sem dúvida, mas em benefício da realidade teatral” (Artaud, 2006, p. 186)

Djamila Ribeiro, ao abordar sobre o que chama de *ativismo dos enunciadores*, aponta que existe nessa tensão uma disputa de narrativas [de trajetórias] e de vozes dissonantes a uma narrativa hegemônica.

A tensão produz fissura ao silêncio imposto. O corpo se manifesta em cena não apenas como um “lugar de fala”, mas também como “o que fala através de nós”. Não se trata de saber “quem fala” nem “de qual lugar se fala”, talvez nem mesmo “do que” se fala, mas, justamente como sugeriu Félix Guattari, “o que fala através de nós” (Pelbart, 2016, p.21), por meios de dispositivos de percepção estabelecendo um pacto ético com os espectadores. As atrizes e os atores produzem um acontecimento/relato de atuação em uma posição desejante diante do material ficcional, gerando a possibilidade de recolocar as coisas, de olhar ao redor e perceber o que acontece. Trata-se da força política da ficção.

Ao nos colocarmos em jogo, a atuação estabelece fissuras. Penso que não precisamos ou devemos resolvê-las, mas mantê-las na ficção como pulsão de vida e potência erótica em nossas práticas artísticas e encontros artísticos-pedagógicos. As narrativas que se seguem são reflexões que traço a partir da implicação do meu corpo no jogo atorial como modo de reinventar processos que já me escapam da memória e não permitem a imortalidade.

Brevidades 2

Atuar

Deslocar a certeza

Atuar

não garante um resultado prévio. Trata-se de um espaço de experimentação e risco

Atuar

assumir um contexto artístico específico

sair do “como se” da representação para entrar no acontecimento próprio da cena.

Atuar

colocar-se em estesia e não em anestesia

Atuar

ser afetado por tensões que geram ações

Atuar

estar exposto a um duplo sistema de tensões. A tensão textual e/ou situacional e a tensão de ser observado por outros

Atuar

se fortalecer pela exposição da vulnerabilidade

Atuar

Divertir-se

Diversificar-se

Atuar

Produzir intensidades, devires, sequências espaciais e rítmicas. Intercâmbio emergente e urgente entre corpos (atoriais) e com os espectadores. Animal, carnal, corpos em fluxo

A necessidade de falar gera a necessidade de atuar

Atuar

Sacrificar-se. Colocar em público o que é da ordem do íntimo

A força erótica da atuação permite que ela arme seu jogo corpóreo-vocal, seu desenvolvimento de linguagem e sua potência sensível e revolucionária

Na atuação sempre existirá algo fora da compreensão, algo da ordem do indizível. É parte da natureza humana

Atuar

Corpos encarnando comportamentos. Propondo condições de atuação.

Atuar

Viver no perigo do encontro com o outro

Renunciar à ideia de controle

Deixar entrar pela pele

Atuar é estabelecer vínculos

A cena contemporânea constitui-se a partir de pelo menos três dimensões: a ritual (ou da brincadeira), a espetacular e a do acontecimento. Podemos identificar obras nas quais uma ou várias dessas dimensões são evocadas. Mas como a atuação se manifesta em cada uma dessas dimensões em seu vínculo com os espectadores? Partirmos sempre da ideia de que atuar é estabelecer vínculos com materiais de diversas ordens que, corporificados, se relacionam com seus espectadores. A dimensão ritual ou brincante no campo teatral apresenta esse vínculo sem hierarquias ou divisões espaciais, ou seja, atores/atrizes e espectadores na mesma “condição” diante do rito ou da brincadeira. Joga-se junto, literalmente. A dimensão espetacular pressupõe uma certa distância entre os fazedores e os espectadores que, ao encontrarem o espetáculo, vão estabelecendo vínculos cognitivos em relação à obra. A dimensão do acontecimento estabelece, ao mesmo tempo, um certo distanciamento entre os/as atores/atrizes e os espectadores e um estar-junto em uma zona de contágio e risco. Artaud defende um teatro que (re) encontre o ritual, o encantamento, o mito, a metafísica e a alquimia. Um teatro em que a cena seja o foco principal e o texto ganhe uma dimensão além dos significados linguísticos das palavras. Um teatro em que a magia seja algo visível na cena e promova o pestiamento de todo o público diante do apresentado. Diz ele que *“se o teatro é como a peste, não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transtorná-las do mesmo modo como se faz a peste. Existe no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingador ao mesmo tempo.”* (Artaud, 1987, p. 39). Assim, o teatro deve revelar o fascínio que libere o espírito de quem participa dele como um ritual. Nessa direção, percebemos que a atuação, ao estabelecer diferentes vínculos com

os espectadores, pode constituir-se como uma força nesse processo de liberação. Por meio das imagens, o imaginário suplanta a realidade cotidiana, dando-a um caráter mais transcendente e alquímico. Um duplo da realidade.

ATUAÇÃO COMO ATO ERÓTICO

Um grande ator, assim como uma excelente dançarina de strip-tease, se refreia mais do que mostra. Anne Bogart

A cena contemporânea, em sua multiplicidade de propostas, tem possibilitado que os espectadores tenham contato com diversas práticas de percepção do espetáculo. Muitas delas criam fraturas na chamada ilusão cênica e estabelecem novos códigos de relação. Ou seja, a crença em uma “verdade” passa a ser um pacto de jogo. A diretora norte-americana Anne Bogart, nesse sentido, propõe o EROTISMO como uma questão para os criadores. Para ela, é sempre necessário pensar uma cena que estabeleça, com o espectador, um ato erótico, que desperte seu desejo de acompanhar o jogo e de dele se fazer cúmplice.

Eu, como espectador, estabeleço com o espetáculo *Antígona*, de Yuyachkani, este ato. Erotizo-me com a presença/atuação de Teresa, com o texto poético-cênico de José Watanabe/Miguel Rubio e, assim, acompanho a dor/vergonha da Ismene, que passará a vida lembrando. Eu choro, uivo, bato palmas, gozo, ou apenas me calo, entro em cena com Teresa/Ismene e, com suas mãos, saio dela. Vejo/sinto essa cena pela oitava vez e me recordo mais uma vez do poeta pantaneiro Manoel de Barros: “No descomeço era verbo. Só depois veio o delírio do verbo. O verbo tem que pegar delírio”. A presença se produz pela intensidade de um encontro “face a face”.

Dessa condição de espectador, passo também a propor uma reflexão sobre a atuação como ato erótico em suas diversas dimensões. Do ponto de vista de quem atua, somos impelidos a trabalhar com a excitação dos sentidos, a gerar intensidades psicofísicas orientadas muito mais pelo desejo e suas pulsões do que pela consciência. O corpo desejante se faz presente em outro estado, que está afetado pelo olhar do outro sobre mim. Desse modo, a atuação instaura a desorientação controlada, mas aberta ao aqui e agora, a uma condição de mutabilidade contínua. “Para sermos tocados, temos que estar dispostos a não-saber qual será a sensação do toque”, diz Anne. A atuação como ato erótico busca estabelecer com os espectadores uma relação apaixonada, vinculada ao grau de interesse (estar + entre), para que esses se preparem para um encontro excitante, perturbador ou romântico, porém nunca inofensivo. A atuação como ato erótico produz, no acontecimento cênico, uma teatralidade dissidente que promove o desacordo poético do corpo como resistência ao mundo ordinário. Um assombro que mobiliza, nos espectadores, uma experiência desejante de possibilidades infinitas. Eu desejo onde vejo o seu desejo,



*Memorial de Silêncios e
Margaridas. Atuação: Narciso
Telles. Direção: Mara Leal.
Teatro da Trupe de Truões,
Uberlândia, 2011. Foto: Luana
Magrela*

diz Manuel Bandeira. Na atuação como ato erótico, podemos pensar a presença [ou o comportamento cênico] como Zeami: “mostrar na sua atuação uma beleza que não pertence nem à existência nem ao nada”.

Corpo-Documento em *Memorial de Silêncios e Margaridas (2010)*

Em 2010 iniciamos o processo de invenção/criação do espetáculo *Memorial de Silêncios e MaEm*. Em 2010 iniciamos o processo de invenção/criação do espetáculo *Memorial de Silêncios e Margaridas*. Esse primeiro trabalho inaugura uma trilogia em torno da temática acerca das violências de Estado na América Latina, composta também por *Potestade* (2012) e *Tempos de Errância* (2019).

Nessa obra, além de ator, também fui propositor da textura dramatúrgica, em parceria com Luiz Carlos Leite. A dramaturgia foi construída a partir de uma colagem de textos literários, musicais e documentais acerca da ditadura militar brasileira. Esse processo de escritura dramatúrgica ocorria juntamente com o trabalho de investigação atorial. Como apresenta Luiz Leite (2014, p. 120), em sua desmontagem dramatúrgica:

O título atual do espetáculo, *Memorial de silêncios e margaridas*, passou por diversas reelaborações, sem que, no entanto, houvesse a perda dessa intenção original. Cada uma das cenas também sofre um contínuo processo de experimentação, escrita, reconfiguração e reescrita. Assim, nessa primeira versão, de agosto de 2009, a Cena 1 estava, conforme registros do autor, proposta da seguinte maneira: Cena 1 – a morte do general – (Em cena – palco nu – cadáver deitado – pode ser nu ou coberto por tecido branco – imagem de um corpo no necrotério. Leve foco de luz que se acende lentamente sobre ele, aumentando de intensidade. Não há pressa). A imagem geradora dessa cena era a de apresentar um antigo general, personagem das ações de torturas, mortes e “desaparecimentos” que, após algum tempo, já quando de sua morte, passará a recordar através de narrativas em tempo presente, suas memórias do passado, como alguém que “produziu” diversos cadáveres, e agora também é um deles. A proposta inicial permaneceu; o aqui e agora e a narrativa do acontecido. Nota-se também a intenção da ausência de cenário – palco nu – afirmando a intenção de um foco de cena na imagem: um corpo a revelar-se. Em uma etapa seguinte, registrada na versão de fevereiro de 2010, a proposta dessa mesma cena era também a de que se revelasse o nome de presos políticos desaparecidos durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) conforme registro de uma terceira versão do texto: Cena 1: – bem-vindos – (no chão – projetados – ou qualquer outra forma – começam a desfilar os nomes dos mortos durante a ditadura no Brasil – Enquanto público entra: Ator está em cena – sentado diante de uma máquina de escrever, cantando...). Apesar de uma aparente cena diferente da proposta anterior, ela já se configurava como expressão daquela imagem inicial do “a vocês que se foram”. A partir da sala de ensaio surgia uma teatralização de forma aberta, não presa a um texto. Por fim, na fixação da escrita atual, a mesma cena tem a seguinte indicação: Cena 1. (Em cena – ator recebe o público cantando a música “Canção da despedida” de Geraldo Azevedo!)

No espetáculo, propúnhamos friccionar a atuação entre a representação e a presença, alternando o modo de composição que ora era um personagem/narrador envolvido nos fatos, ora um ator/narrador que descrevia fatos e informações. A pergunta disparadora nesse momento era: como, a partir dos fatos e dos testemunhos de presos pela ditadura brasileira, podemos escapar das noções de representação e de personagem? A provocação foi potente para que eu pudesse selecionar os materiais de composição mesmo que a cena não se configurasse com uma resposta objetiva a essa pergunta.

Para cada material/documento selecionado, iniciamos um jogo improvisacional a partir dos *viewpoints* para depois criar pequenas composições: relação corpo-espço-tempo, repetição de movimentos, criação de partituras, jogo com objetos, entre outros. Assim, nos relacionamos com os materiais de forma corpórea e poética, sem uma compreensão intelectual sobre o material, mas por uma prática sensível do ator.

O próprio processo de criação, no qual o corpo está implicado em sua totalidade na produção de uma potência virtual de jogo, já é em si parte de uma premissa voltada à construção de cenas pelas ações físicas e não por um trabalho de atuação com bases psicológicas. Nesse caso, a memória acionada emana de uma perspectiva coletiva, do trauma social das ditaduras.

Ao pensar a potência de expansão da cena na contemporaneidade, podemos alargar o campo das fontes, inclusive aquelas que venham do plano histórico-documental. Creemos na importância de um corpo-documental com base poética, para além da denúncia do fato em si. Deste modo, a prática atoral, em seu saber sensível, se constitui como lugar da experiência, articulando o princípio de reflexividade com os materiais, em um movimento que sai para fora – que vai ao encontro com o que se passa, ao encontro do acontecimento –, e um movimento de volta, porque a experiência supõe que o acontecimento afeta os sujeitos envolvidos, em um processo que se dá entre o conhecimento e a vida (Larrosa, 2008).

No processo de criação de *Memorial de Silêncios e Margaridas*, os elementos trabalhados, tanto no momento das improvisações livres como nas composições, expõem o exercício do ator, sua vulnerabilidade e o risco na construção de seu saber sensível no ato criador.

Todos os materiais (objetos, canções) presentes na cena foram selecionados a partir de textos, relatos, entrevistas e da investigação de campo (visita aos espaços de memória da ditadura no Brasil) que realizamos durante o trabalho. Esse processo me possibilitou uma aproximação do material documental por uma experiência corpóreo-sensível.

Como bem observou, sobre a cena dos “grampos de roupa”, a diretora Mara Leal (Leal; Telles, 2018):

En esa escena, desarrollada a partir de los relatos de presas políticas, la metáfora de la violencia fue creada a partir de la superposición de diferentes materiales. En primer lugar, cita una performance, en la que el actor Narciso Telles coloca en partes del cuerpo – cara, boca y brazos – las pinzas de ropa. Durante esa acción se oye Gal Costa cantando “mamá, mamá no llora, la vida es así...”, tomado de un relato de música escuchado en la prisión. Cuando el actor está con las pinzas por el cuerpo y boca él intenta leer el poema *O Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, citado como un texto que hizo la vida en la prisión soportable. La presencia del cuerpo del actor practicando sobre sí un acto violento, pues las pinzas lesionan y dejan huellas, fue un dispositivo escénico que buscó recuperar la tensión entre el acto concreto y los materiales sonoros poéticos. Los espectadores son cómplices de ese acto violento del actor sobre su cuerpo mientras desarrollan su recorrido sensorial con la yuxtaposición del paisaje sonoro.

Optamos em encarnar a tortura a partir da reperformance, utilizando os pregadores sobre a pele como uma ação geradora de tensão física e de risco. A performatividade presente neste momento do



Memorial de Silêncios e Margaridas. Atuação: Narciso Telles. Direção: Mara Leal. Teatro da Trupe de Truões, Uberlândia, 2011. Foto: Luana Magrela

espetáculo oferece a atuação como um sacrifício. O ator instaura um modo de existência pela pele “que não é simplesmente o de envolver mas de desenvolver o que ela envolve: de expô-lo, de colocá-lo para fora e para o mundo” (Nancy, 2015, p. 57). A pele constitui-se um modo de “dar a carne” à poética da obra para além do discurso da palavra.

Para a criação dessa cena, estava claro que não queríamos e não podíamos representar a tortura, porém, a partir dos relatos, queríamos dar legibilidade a essa violência, no sentido que nos expõe Didi-Huberman. Como descrever esta violência e, ao mesmo tempo, dar voz às diferentes formas de sobrevivência? A ação com as peças foi pensada como uma metáfora, na tentativa de criar uma “comparação dialética” em um jogo de “relativização experimental” (Didi-Huberman, 2008, p. 80), justapondo e friccionando com o material documental.

Em *Memorial de Silêncios e Margaridas* encontramos um modo de existir da atuação a partir das camadas de relatos documentais presentes em cena: da atuação, dos objetos e do material textual, instaurando um acontecimento cênico no qual o tempo histórico e o tempo presente encontram-se articulados.

Assista ao *Memorial de Silêncios e Margaridas* [NESTE LINK](#)

#Corpo – Intensidade em *Potestade/Pátrio Poder* (2012)



Potestade. Atuação: Narciso Telles. Direção: André Carreira. Escola Livre do Grupontapé, Uberlândia, 2018. Foto: Moana Marques

Ao organizar esta reflexão sobre o processo, me recordo de uma fala de Anne Bogart: um excelente ator é como uma excelente dançarina de strip-tease, que refreia mais do que mostra. O encantamento da stripper diante de seus espectadores compõe-se em um ato erótico que também podemos buscar no teatro. Segundo Bogart (2009, p. 34),

O talento mais especial de um ator é a capacidade de resistir, de conter, de domar, de conservar a energia em si, de concentrar. Com esta compressão, o ator brinca com a sensibilidade cinestésica dos espectadores e evita que eles prevejam o que está para acontecer. A cada instante, o objetivo é esconder do espectador a estrutura predeterminada e o desfecho.

Gosto dessa imagem da stripper, porque permite retomar a ideias de atuação como um ato erótico, no sentido de que buscamos, com nossos recursos poéticos, manter o espectador em diálogo conosco. As possibilidades dessa manutenção configuram um elemento central para se pensar a prática da atuação em geral, e o que acontece em *Potestade*, em particular.

A convite do diretor André Carreira, em 2012, iniciamos o processo de montagem do texto *Potestade*, de Eduardo Pavlovsky. Esse texto é considerado pela crítica um marco do teatro argentino pós-ditadura. A obra é, em resumo, a narração do resgate de uma filha desaparecida, contada pelo pai que a sequestrou e criou até aquele momento. Segundo Julia Sagaseta (2016, p. 25):

La obra tiene tres momentos: los dos primeros separados por un apagón, el último parte de uno de los mejores momentos del teatro de estados. Hay una aparente historia lineal, pero, en realidad, el espectador se desconcierta porque la linealidad, se rompe, a veces sutilmente, a veces de manera abrupta.

Refletimos, no processo de criação da obra *Potestade*, sobre os momentos de pulsão e intensidades, e sobre como sair desse lugar e entrar em um estado íntimo com o espectador.

Assim, eu começo recebendo o público, tomo água e, a partir de uma conversa inicial com os espectadores sobre algo cotidiano, entro em um estado de jogo, que vai gradativamente crescendo, tornando-se um estado intenso e expressivo. Sento-me na cadeira, olho os espectadores que estão a cerca de um metro e meio de distância, e vou “dividindo cada gesto cotidiano”, apresentando a acuidade metódica do personagem, um ex-jogador de rugby/basquete. O personagem narrador vai estabelecendo um jogo entre afeto e destruição da relação familiar, estabelecendo no sujeito social as reverberações da violência de Estado. O saber neurótico do personagem cria uma camada discursiva na qual o tema histórico da obra vai passando por processos de descontinuidade. A maior violência é saber que o nosso vizinho é o repressor: instrumentalização cotidiana da violência.

A relação espacial proposta pela encenação – os espectadores estão próximos a mim e eu quase encosto na parede (imagem abaixo) –, produz um jogo cúmplice e íntimo entre os espectadores, o personagem/Narciso e a narrativa de Pavlovsky. O processo de criação do espetáculo fora, no âmbito da atuação, articulando a atuação por estados com os *viewpoints* de espaço, em especial os gestos cotidianos e as relações espaciais.

A atuação por estados é um campo de investigação atoral que vem sendo desenvolvido por André Carreira em âmbito artístico e acadêmico. Configura-se num modo de produzir atuação a partir da condição de jogo e experimentações na produção corpórea dos estados em inter-relação com o espaço. “O estado não é uma alteração da percepção, ou ruptura comportamental absoluta do ator. É um jogo corporal e imaginativo que deve estimular o ator no processo de criação.” (2020, p. 104)

Os *viewpoints* [*vps*] (pontos de vista) são conceitos (Mary Overlie) ou procedimentos de improvisação (Anne Bogart) utilizados para a prática de criação em artes cênicas. Os *vps* físicos, também chamados *viewpoints* de movimento, são subdivididos em tempo (andamento, duração, resposta cinestésica, repetição) e espaço (forma, gesto, topografia, arquitetura, relação espacial). No meu trabalho em *Potestade* foquei especialmente no Gesto que é o movimento que envolve uma parte ou partes combinadas do corpo. Pode ser *comportamental* ou *cotidiano*: concreto, revela condições diárias, traz uma intenção ou informação facilmente reconhecível; pode definir tempo e lugar ou estado físico, ou *expressivo*: abstrato e simbólico, expressa um estado interior (sentimentos e sensações); é universal e atemporal. Em ambos os casos, o gesto se apresenta como uma forma que tem começo, meio e fim. É na Relação espacial (entre os corpos e entre os corpos e o espaço cênico, os vazios) que se pode acentuar distâncias (curtas e longas) e formar blocos, linhas e círculos. Há múltiplas possibilidades expressivas da relação espacial: as distâncias dinâmicas – de extrema proximidade ou de extrema separação entre os corpos – e as diferentes densidades – muito perto dos espectadores, muito longe, e assim sucessivamente.

Parti desses materiais para a criação dos estados de atuação ou de uma dramaturgia de ator,

como afirma sobre seu trabalho o ator/autor Eduardo Pavlovsky. Para além da palavra, instauramos uma outra camada de jogo. Os *viewpoints* e os estados foram os procedimentos técnicos utilizados para nossa entrada na matriz textual. Nos ensaios, trabalhávamos com o texto encarnando-o aos estados que produzíamos no corpo. As improvisações propostas por André nos ensaios eram sempre na dimensão física da minha relação com o texto e, ao mesmo tempo, íamos refinando a tradução do texto em processo. Minha busca era a de “um artista que emociona, joga com as nossas expectativas e com nossa memória. Este intercâmbio possibilita uma experiência artística interativa e viva” (Pavlovsky, 2001) com a palavra. Fui dando “carne” a esse personagem e revelando seus abismos, percebendo a atuação como um fluxo de intensidades do corpo em cena, no qual as palavras são convocadas a serem vocalizadas. Com isso transitamos da amorosidade paternal à violência do torturador, faces do humano apresentadas a mim por Pavlovsky.

Este modo de aproximação do texto me lembra da infidelidade-fiel com o autor da qual Peter Brook fala em seus processos. Ao ser infiel ao autor do texto, propondo uma possível leitura pela encenação, o diretor passa a ser fiel ao texto, descobrindo questões que ainda possam estar escondidas na obra enquanto literatura e reveladas na atuação. Assim a encenação não é apenas encenar um texto, mas problematizá-lo e encarná-lo em criação.



Potestade. Atuação: Narciso Telles. Direção: André Carreira. Escola Livre do Grupontapé, Uberlândia, 2018. Foto: Moana Marques

Outra referência que tenho tomado são as ideias do diretor argentino Ricardo Bartís. Ele está interessado em pensar como o ator imprime a sua opinião ao material ficcional, ou seja, como a atuação produz a possibilidade de leitura física do texto, já que o ator o perfura, opina, provoca desejos sobre o material, ativando um campo emocional e produzindo camadas de intensidades. Para ele, a atuação

é a geração, no ator, de intensidades psicofísicas, pois a atuação convoca um campo de possibilidades emocionais em latência que o ator só reconhece em jogo. Bartís percebe a fragilidade da fronteira entre esses dois territórios que parecem muito estabelecidos – o real do corpo em atuação (intensidades) e a ficção situacional (controle) – como operantes para instauração de presenças. Miguel Rubio sugere que não entremos no “clichê” da presença, porque também podemos, inconscientemente, reafirmar a presença de uma forma superficial e/ou autoritária, como efeito estético, e não estabelecer vínculos com os espectadores.

Se temos interesse no estudo do ato de atuar, estamos falando da “transitoriedade” e de sua permanente busca pela “imortalidade” de permanecer na memória do espectador.

As questões da intimidade em relação à atuação como ato erótico, à atuação como um ponto de desequilíbrio, são produzidas em *Potestade* pelo uso de gestos cotidianos com modo de aproximação virtual a um mundo pré-existente e fora da ficção, porém sistematicamente fissurado pela obra e pela latência dos estados que encarnamos. Então seria importante buscar o equilíbrio para se desequilibrar novamente. Reivindicar a potência do incerto para lidar com espaços de latência, pois

todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, a hora de saltar nunca será estabelecida de antemão. Não há garantias quando se está no meio do salto. Em geral, saltar causa uma perplexidade extrema. A perplexidade é uma parceira no ato criativo — uma colaboradora fundamental. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente perplexo, então é bastante provável que não comoverá ninguém. (Bogart, 2009, p.37)

A minha experiência permanece ainda latente em cada apresentação da obra em Repertório. Em um jogo permanente no qual implico minha carne, minha sensibilidade e minha intuição para o processo, em que me lanço, em risco e fragilidade, a uma nova experiência diante do espectador.

Assista *Potestade* [NESTE LINK](#)

Corpos – Testemunhais em *Tempos de Errância* (2020)



Tempos de Errância. Atuação: Narciso Telles. Direção: Dirce Helena de Carvalho. Teatro CEU Shopping Park, Uberlândia, 2019. Foto: Polly Rosa

Tempos de Errância, último trabalho que compõe a trilogia *Memorial - Potestade/Pátrio Poder - Tempos de Errância*, teve sua estreia em outubro de 2019. O espetáculo tem como elemento disparador a crônica “Remanso de Beltran”, de Juan Miguel Alvarez, sobre as desapareções forçadas na Colômbia. A este material foram agregando-se outras narrativas colombianas e brasileiras com a mesma temática. Convidei a dramaturga Rosyane Trotta para juntos iniciarmos, em encontros virtuais, um primeiro tratamento dramatúrgico, antes de começarmos os ensaios presenciais. A questão mobilizadora foi: “é possível o teatro representar e incorporar as ausências?”. Amparados em minhas conversas e em estudos com Ileana Diéguez (México), sobre teatralidades da dor, e com José A. Sanchez (Espanha), sobre ética e representação, a tessitura dramatúrgica foi sendo composta por camadas intertextuais colombianas – relatos sobre corpos desaparecidos e jogados nos rios – e brasileiras – relatos de desaparecimento de corpos e sua procura pelos familiares nas grandes cidades do país. Assim, a obra constituiu-se em três *errâncias*, termo vinculado ao movimento do corpo em trânsito nas ruas, ao ato de errar um percurso como potência de outra percepção do espaço. Essa palavra também designa o percurso de um corpo jogado ao rio, que erra pelo leito até uma parada desconhecida. Nesse ambiente, instaura-se *Tempos de Errância*.

As narrativas sobre os corpos vítimas da desapareção forçada fundam-se na separação radical entre as palavras e as/os coisas/fatos, na dissociação e na reconfiguração da linguagem para que a memória do acontecimento possa se fazer presente. As narrativas partem também da relação entre o corpo e sua identidade – mesmo em casos em que temos o corpo sem identidade ou a identidade sem corpo –, e em uma busca de sentido. Numa primeira perspectiva, temos a narrativa que possui uma estrutura de enunciado sobre o fato, produzindo uma mítica da reconstrução do desaparecimento. Em uma outra perspectiva, temos a narrativa na qual o sentido enunciativo encontra-se devastado pela dor

e pelo sofrimento, dando ao fato em si um novo lugar de enunciação e, por vezes, um sentido paródico. Esses dois sistemas narrativos que verificamos em nossa investigação foram disparadores para o trabalho de atuação neste espetáculo.

A atuação faz-se num percurso da representação a apresentação, o que podemos chamar de *corpos-testemunhais*. Nesse sentido, a atuação é movida pelas perguntas: como dar presença ao que não é da ordem da presença? Como encarnar a dor de outrem dentro de uma ética possível? Segundo um dicionário online de português (<https://www.dicio.com.br/>), o *testemunho*, dentre outras acepções, significa: “Declaração feita pela testemunha, pela pessoa que estava presente ou viu algum acontecimento ou crime; depoimento. O que pode ser usado para comprovar a veracidade ou existência de algo; Ação ou efeito de testemunhar, de manifestar algo por palavras ou gestos.”

Nas primeiras improvisações, começamos a desenhar a Errância I, na qual o personagem *recolhedor de corpos* narra seu dia a dia e sua relação com os cadáveres. Uma primeira aproximação foi a partir da relação recolhedor-urubu. Buscando a criação de um corpo afetado/cênico, tive como caminho a pesquisa do urubu, animal que se alimenta de restos mortais, como uma base de investigação. Assim passei dias acompanhando, fotografando e vendo vídeos sobre os urubus em seu habitat, seu modo de andar, aguardar a morte de outro animal para depois se alimentar. Esse campo exploratório foi sendo desenvolvido na sala de ensaios, assimilando corporalmente aspectos do animal e humanizando-o. Nesse momento, já tínhamos a parceria de Dirce Helena de Carvalho na direção.

O urubu não mata, mas testemunha a morte. Essa característica do animal se fez potente para toda a relação ética da atuação com o tema do espetáculo. A atuação-testemunha vincula-se àquele corpo como suporte do testemunho, situa-o como parte comprometida do ato. José Antonio Sánchez observa que a ética da representação é uma “ética do corpo”, de pôr o corpo e, amparado em Pavlovsky (apud Sánchez, 2018, p. 74), lembra que “Esta é a única ética que posso falar: a do ato. A do compromisso irrevogável. Não conheço outra. [...] Ali puseram o corpo.”

Tratar o tema das violências pelos relatos de outros implica necessariamente em encarnar e assumir um compromisso testemunhal com o outro. Nesta perspectiva, a atuação não busca a reprodução mimética da dor do outro, mas, ao implicar seu corpo, torna-se testemunha desta dor e a compartilha com os espectadores. Essa dimensão ética, se materializa no jogo entre os atores na Errância I. O *recolhedor de corpos*, personagem imerso no campo ficcional, instaura presença num entre-corporal entre ele/ personagem e Guilherme Conrado, que, neste momento do espetáculo, apresenta-se na função de ator, fora da ficção, que constitui o espaço ficcional a partir de suas intervenções, ora colocando objetos, ora implicando seu corpo em jogo com a narrativa do personagem. Mais do que pensar, em uma perspectiva brechtiana, me parece potente desenvolver a criação a partir uma ética corporal em relação à situação ficcional.

Um outro elemento de uso, naquele primeiro momento de criação, era um balde com água. Eu realizava uma sequência de ações com o balde, intensificando-as, dilatando e reduzindo-as no tempo e no espaço da sala de ensaios. Esse momento foi importante para compreender as características corporais básicas desse personagem, para depois, em um processo contínuo, acrescentar imagens, sonoridades e outros elementos. A cada encontro, eu e Guilherme íamos desenhando com mais definição toda a errância com as observações da diretora.

Em seguida, passamos a trabalhar a Errância III e voltamos às perguntas disparadoras do processo. Essas questões levaram-me a optar por uma atuação menos “representacional” e mais representativa, na ação da leitura do texto para os espectadores. Leio a partir do meu estado psicofísico no momento presente do acontecimento. As palavras são convocadas por este estado, sobre o qual não tenho controle prévio. Lanço-me ao abismo, ao risco e à fragilidade inerente e iminente da atuação. Busco estabelecer um

pacto ético com os espectadores durante a leitura, para que possamos em ato construir uma comunidade de testemunhas diante da dor do relato.

Encontro na Errância III a possibilidade do encontro com esses mortos, colocando-me também diante da morte do próprio teatro em sua efemeridade, na necessidade de falar desse tema e de dar voz aos que, em uma outra realidade, procuram seus cadáveres. Nas palavras de Ileana (2011, p. 16): “Corpos que evocam a dor pelas memórias convocadas, pelos espectros que foram suscitados no próprio performer.”

As ausências aparecem na Errância II no que permanece: as roupas e os sapatos. Nessa errância, a pergunta disparadora foi: “como dar presença às ausências?” As obras surgidas a partir das teatralidades da dor, termo cunhado por Ileana Diéguez, sempre encontram nessa questão uma potência criativa. Os estudos de Diéguez oferecem uma cartografia de diversas práticas artísticas, especialmente nas artes visuais e na performance latino-americanas que desvelam a “poética do cadavérico” diante das dinâmicas de violência a que estamos submetidos. Estes artistas relatam o horror a partir dos vestígios de memórias que ainda permanecem. *Tempos de Errância* segue esta perspectiva e soma-se a este conjunto de obras que criam uma realidade poética partindo da “montagem de restos, pedaços e vestígios de corpos rotos” (Diéguez, p.14).

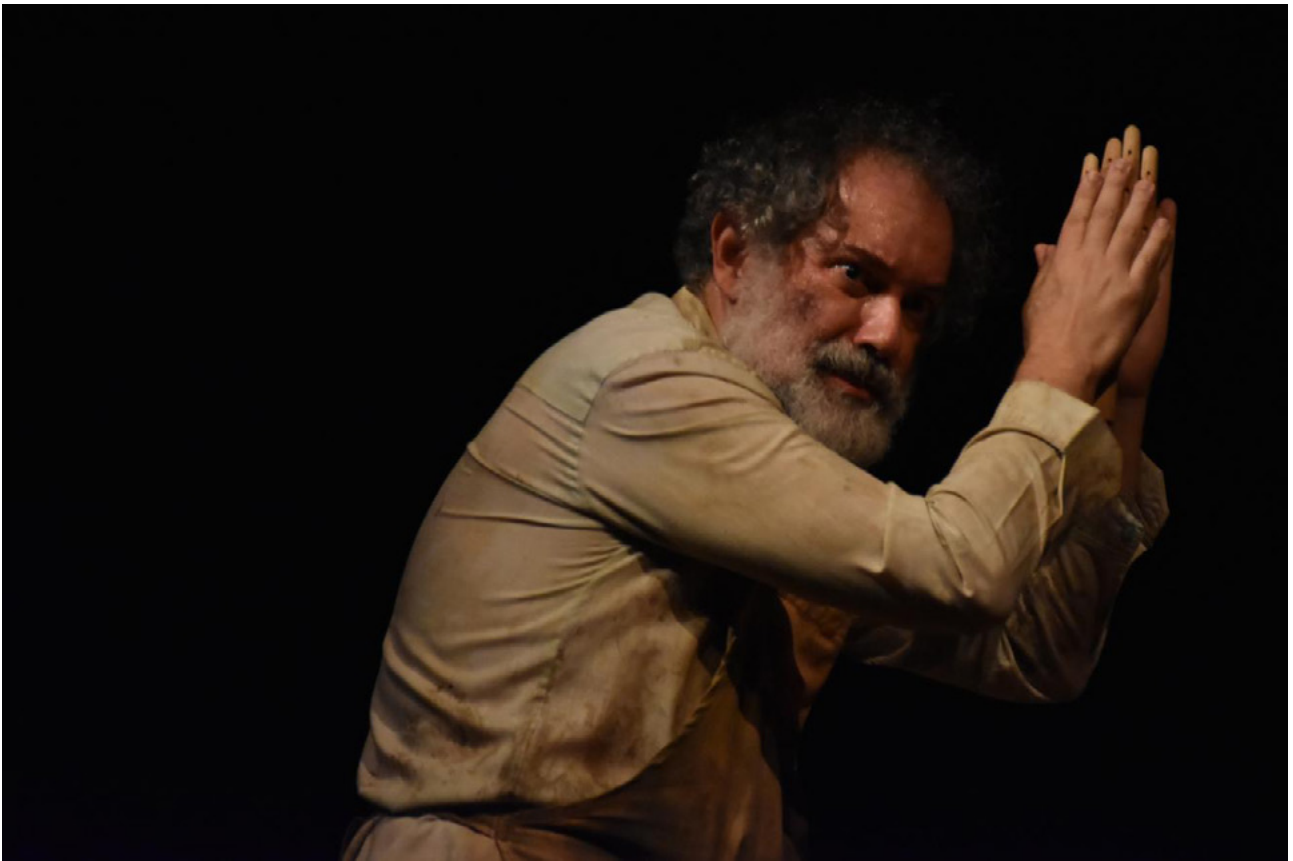
A opção que escolhemos na Errância II foi “dar vida” às roupas, contar suas histórias. Inventamos essa errância cruzando as vozes/narrativas com técnicas de teatro de animação. Atuamos como atores-manipuladores aparentes e, em certo sentido, cúmplices dessas histórias. A memória dos objetos evoca a memória coletiva do fato. Na sala de trabalho com as roupas dispersas no chão e a orientação técnica em teatro de animação de Mário Piragibe, fomos revelando suas trajetórias, encontrando-as em relação aos nossos corpos. No processo técnico-inventivo apuramos as dinâmicas de tempo e espaço, os modos de operação de cada roupa e fomos descobrindo, em cada ensaio, qual história escondida em cada uma delas. Fomos constituindo uma unidade em meio à fragmentação que aparece em cena por meio de recortes textuais, de vozes femininas e de roupas. A cada momento de manipulação das roupas, as vozes são evocadas, estabelecendo uma dimensão espectral. Para José Castillo (2024), é a presença constante de corpos ausentes e fantasmagóricos que caracteriza a dramaturgia latino-americana e estabelece um estatuto epistemológico para sua compreensão. O paradoxo presença/ausência e a existência em cena de corpos vivos/virtualizados/ausentes são condições da atuação na cena contemporânea.

Esse espetáculo teve sua temporada interrompida em 2020 pela pandemia de coronavírus. Do mesmo modo, ficou suspenso o movimento de reflexão sobre suas possibilidades poéticas e políticas na relação com os espectadores. Deixo aqui as marcas iniciais de um processo no qual o corpo testemunha as ausências e reclama seus cadáveres.

Eduardo Pavlovsky diz que atuar é um modo de viver nossa condição humana em um ato extremo.

Paulo Freire nos diz que “boniteza que dela some se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o testemunho que deve ser de lutador pertinaz que cansa, mas não desiste” (1996, p. 103).

Nossas experiências corpóreas e encarnadas são formas de manter viva a beleza da arte, nosso modo de existir como potência e afetos. Insistir e resistir é o convite que faço a todos *artistocentes* que desejam e agem para alcançarmos mais espaços de ação micro e macropolíticos, e enfrentarmos poética e politicamente as questões do nosso tempo.



Tempos de Errância. Atuação: Narciso Telles. Direção: Dirce Helena de Carvalho. Teatro CEU Shopping Park, Uberlândia, 2019. Foto: Polly Rosa

Habitar a ficção

Uma das perspectivas que venho trabalhando atualmente é, em primeiro lugar, reconvocar a ficção para o centro do acontecimento teatral. Muitas experiências cênicas contemporâneas de caráter liminar, como menciona Ileana Diéguez, tensionam com a noção de ficção e reivindicam o real em cena. Quero refletir menos sobre o caráter performativo dessas práticas, mas mais sobre um (ou vários) modos de atuação habitar a ficção. Habitar significa instaurar uma corporeidade em um tempo-espaco organizado. No campo teatral, podemos dizer que é se encontrar com o texto e/ou materiais de criação e instaurar uma corporeidade, habitá-lo. Uma primeira dimensão para instaurar o habitat é a escuta. Uma abertura sensível e crítica aos materiais. Uma escuta extraordinária, como nos propõe Anne Bogart, na prática dos *viewpoints*, é a perspectiva de o/a ator/atriz exercitar sua capacidade de escuta, percepção e jogo. As dimensões da escuta e da percepção em uma primeira instância ancoram-se no sujeito, ou seja, aquele ou aquela que se percebe e percebe as coisas que acontecem na experiência. Sua musculatura e sua subjetividade no encontro com os materiais. A escuta permite a experiência psicofísica e imaginária com os materiais, possibilitando que o pensamento lateral e associativo se instale e, em tensão com uma compreensão mais intelectual do texto, pautada no ponto de vista do/a autor/a, possa dialeticamente promover modos

distintos de habitar a ficção. Desse modo, a atuação buscará linhas de fuga, ou perspectivas dissociativas diante dos materiais e do tema. A dimensão do jogo é a ampliação das primeiras em um campo relacional. O jogo cênico só se instala na relação, na abertura para o desconhecido, para a coletividade. Uma instância de movência constante. Na experiência de atuação em *Potestade*, habitar a ficção significava intensificar a tensão na proximidade do corpo, da atuação com o corpo do espectador. A espacialidade proposta na obra gerava um vínculo da atuação pela intimidade da presença. Para Beatriz Catani, o ator precisa habitar o texto e, com isso, desenvolver a capacidade de sustentar a ação e a palavra com a dilatação do tempo. Com isso, ela opera uma ruptura da representação, pensada como fingimento, e instaura uma representatividade do acontecimento. Cada espetáculo instaura uma realidade que é própria da cena.

O século XX marca o fim das metanarrativas como o único modo totalizante de leitura no mundo. Na perspectiva pós-moderna, a cena contemporânea amplia o conceito de dramaturgia, tanto do ponto de vista do modo de escrita como de sua materialidade em cena. Novos modos de autorialidade e caminhos polifônicos e intertextuais são utilizados. Para Sarrazac (2013), a polifonia promove uma retextualização da escrita dramática, colocando-a como uma possibilidade, e não a única.

Há uma mudança no estilo das escrituras, ou de acordo com Sarrazac, “um transmodo, vamos do épico ao dramático, saltamos do dramático para o épico” Deste modo, a forma dramática clássica torna-se inerte, esclerosada. Novas formas de escrita incentivam o desenvolvimento de diversos processos de criação dramática: criações coletivas, dramaturgia em processo, colagem de documentos e biografias, autoficção, entre outras.

O texto teatral vem nesse movimento de instalar a palavra e seus modos de enunciação, configurando o que Richard Schechner chama de texto performativo [performance-text], ou seja, uma escritura na qual a palavra atrita com a ação. Devido à sua natureza aberta e performativa, a palavra atinge sua ampla dimensão na composição da cena, abrindo-se para um jogo de significados. Essa perspectiva difere da maneira mais clara da tradição do “dramaturgo de gabinete” ou mesmo da ideia de “teatro de estante”. As obras constantes desse livro foram e são feitas para ocupar a cena, seu caráter literário não é o foco central.

Os textos articulam modos de escritura sem permanecer na estrutura dramática clássica, ao contrário, eles sugerem maneiras de construção e articulação da palavra em outras dimensões do discurso, ora fragmentada, ora uma escrita suspiros ou unidade. O personagem [?], quando presente, estabelece um diálogo direto com o espectador, evocando memórias e ações presentes por meio de fragmentos narrativos ou de palavras isoladas, como possibilidade de expansão das artes do espetáculo para o mundo e continua a pressionar a necessidade de arte teatral para reinventar formas e escritos.

Viewpoints e a pedagogia do Teatro: pensando as ações de criar e [trans]formar

Este texto reflete acerca do processo de criação do espetáculo *Canoeiros da Alma* (2008), construído pelo Coletivo Teatro da Margem (2007 - 2018), e suas articulações com a pedagogia do teatro. A criação do espetáculo partiu: a) do roteiro dramaturgicamente de Luiz Carlos Leite e de uma imersão “antropológica do sensível”, realizada nos Municípios de Araçuaí e Itinga, na região do Vale do Jequitinhonha; b) de exercícios de improvisação com os viewpoints e as composições em sala de trabalho; c) da organização do material e estruturação da encenação.

O espetáculo *Canoeiros da Alma*, do Coletivo Teatro da Margem – grupo formado por alunos de bacharelado e licenciatura e egressos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) –, apresenta-se como um espaço privilegiado para o desenvolvimento da pesquisa Artística Acadêmica e congrega tanto aspectos presentes na formação do professor de teatro quanto do(s) artista(s) cênico(s). Deste modo, compreendemos que o campo da pedagogia do teatro abarca tanto experiências de ensino/aprendizagem na educação básica, nas comunidades, quanto nos espaços de [trans]formação dos vários profissionais da cena.

Vozes que nos acompanham

Apresento aqui vozes que nos acompanham em vários processos de criação. São falas que nos alimentam, inquietam nossos encontros e práticas.

Camino del ensayo me gusta tener la sensación de ir hacia un encuentro romántico, emocionante y turbulento. [...] Los mejores montajes que he dirigido surgen de un proceso de ensayo cargado de interés erótico. Anne Bogart (2001, p.79)

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. Peter Brook (1994, p.5)

O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras. Cecília Salles (1998, p.54)

Pienso que la investigación debe proponer una manera de formular alternativas creativas en la representación y no sólo dedicarse a la documentación y análisis del fenómeno. Gabriel Weisz (1991/1992, p.98).

1. Criar

O percurso de trabalho foi iniciado com o estudo prático dos *viewpoints* como procedimentos de criação e jogo. Durante três meses, com seis horas semanais em sala, improvisamos. Juntamente com esta etapa, e percebendo que para a formação em teatro e para as questões norteadoras da pesquisa a prática de montagem faz-se necessária para a aquisição de conhecimento, buscamos no roteiro de dramaturgia *Canoeiros da Alma*, de Luiz Carlos Leite, a fonte de trabalho para nossa montagem. Segundo Bogart (1995), a fonte de trabalho constitui-se de uma série de atividades realizadas no início do processo de criação. O roteiro tinha como temática a vida diária dos moradores do Vale do Jequitinhonha e sua relação com o rio. Decidimos então fazer uma imersão nas cidades de Araçuaí e Itinga, localizadas na Região do Vale, para a coleta de material. Durante dois dias realizamos uma antropologia do sensível,

visando coletar elementos de diversas ordens – corporais, imagéticos, sonoros, naturais, verbais, sociais, históricos – destas localidades que compunham o ambiente do roteiro dramaturgico. A pesquisa de campo ofereceu aos alunos a perspectiva da compreensão da alteridade, no contato com uma “Minas” bem diferente da região do Triângulo Mineiro, pois a “criação pressupõe a necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (Salles, 1998 p. 30). Com esse material, retornamos à nossa sala de trabalho.

2. Improvisar & Compor

O material colhido na pesquisa de campo foi retrabalhado em sala com o uso dos *viewpoints* (*vps*) e da composição. Os *viewpoints* e a composição oferecem uma forma coletiva de abordar as questões que aparecem na fonte de trabalho e nos ensaios.

Os *viewpoints* (pontos de vista) são conceitos (Mary Overlie) ou procedimentos de improvisação (Anne Bogart) utilizados para a prática de criação em artes cênicas. Os *viewpoints* têm sua origem no movimento da dança pós-moderna norte americana, que, nos anos 1970, apresenta princípios de improvisação e composição, como a *Judson Church*, que alteram o modo de investigação do processo de criação.

A coreógrafa Mary Overlie desenvolve os *Six Viewpoints*, cujo objetivo era a criação em dança, por meio da improvisação. Esses são: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. A diretora Anne Bogart, que fora aluna de Mary Overlie, com a colaboração de Tina Landau, amplia os *vps*, subdividindo-os em físicos e vocais, direcionando-os para a criação em teatro. Anne Bogart é uma das fundadoras da *SITI (Saratoga International Theatre Institute) Company*, cuja sede se encontra em Nova York e na qual desenvolve a pesquisa sobre os *vps* no processo de criação.

Os *viewpoints* são a articulação de um conjunto de aspectos existentes em várias práticas e pedagogias de formação do artista cênico, de forma a oferecer ao performer ou ao criador um maior grau de consciência. Os *vps* físicos, também chamados *viewpoints* de movimento, são subdivididos em tempo e espaço.

O primeiro grupo, de tempo, está diretamente relacionado com as velocidades, a rapidez ou a lentidão em que alguma coisa acontece no palco; o ritmo, o andamento, normalmente nomeados como muito rápido, rápido, normal, lento e muito lento. A duração é o tempo cronológico com que o movimento acontece ou volta a acontecer, neste caso ligando-se à frequência, além da sustentação. A duração trabalha especificamente o quanto uma pessoa ou um grupo permanece em um tipo de movimento antes que ele mude. Resposta Cinestésica é uma reação espontânea a alguma coisa que acontece fora de você, movimentos e sons; a escuta atenta e total, a resposta não pensada. Exemplos: alguém bate palmas e você pisca, alguém bate uma porta e você levanta-se instantaneamente de uma cadeira. Repetição é o ato de repetir alguma coisa já feita no palco; usar padrões de movimento já utilizados, transformando-os sempre. Ela pode ser *interna* (repetição de um movimento do seu próprio corpo) ou *externa* (repetição da forma, do tempo, do gesto etc. de outra pessoa), tendo como referencial o corpo de quem fez o movimento e levando em consideração que uma repetição nunca é exata e pode ser parimentalizada.

O segundo grupo são os de espaço: Forma, o desenho ou o contorno que seu corpo cria no espaço, com outros corpos e com a arquitetura: linhas retas e curvas, formas estáticas e móveis, contração e expansão. Gesto é o movimento que envolve uma parte ou partes combinadas do seu corpo. Pode ser *comportamental* ou *cotidiano*: concreto, revela condições diárias, traz uma intenção ou informação

facilmente reconhecível; pode definir tempo e lugar ou estado físico ou *expressivo*: abstrato e simbólico, expressa um estado interior (sentimentos e sensações); é universal e atemporal, em ambos os casos o gesto se apresenta como uma forma que tem começo, meio e fim. Topografia é a imagem que formamos através do movimento no espaço, a trajetória que você descreve com o seu deslocamento e a relação com o padrão coletivo; linhas retas, curvas, diagonais, paralelas etc. Arquitetura é o lugar físico em que você está trabalhando e como a atenção a ele afeta o seu movimento. Deixar que o movimento aconteça a partir do espaço; ele dá suporte e inspiração. Utilizar o espaço como um todo: as massas sólidas (paredes, piso, teto, móveis, aberturas etc.), texturas (madeira, cimento, vidro etc.), luz (as fontes de luz, as sombras), cor e som. Relação espacial é a distância entre os corpos e entre os corpos e o espaço cênico, os vazios, pode-se acentuar essas distâncias (curtas e longas) e a formação de blocos, linhas e círculos. As múltiplas possibilidades expressivas da relação espacial: distâncias dinâmicas de extrema proximidade ou extrema separação entre os corpos e as diferentes densidades: muito perto da plateia, muito longe.

Os *vps* de voz são: altura, que é a frequência do som, caracterizada em média, grave e aguda; dinâmica, que é o volume da fala, podendo ser forte ou fraca, alta ou baixa; timbre, que são os sons formados em diferentes fontes, como o som produzido pelos diversos ressonadores; aceleração/desaceleração, que se relaciona ao andamento, é a velocidade da fala, e o silêncio, que são as pausas na emissão da voz.

O trabalho com os *vps* buscam, no exercício da improvisação, desenvolver no performer a capacidade para a escuta extraordinária, como diz Bogart, a habilidade em ouvir com o corpo todo, a espontaneidade, a radicalidade e os limites. Utilizando-se de elementos como a surpresa, a contradição, o imprevisível e o mistério, os *vps* desenvolvem a percepção aberta, a possibilidade de usar tudo em sua volta sem excluir previamente, sem julgar o que é certo ou errado no processo de jogo e criação.

Na sala de aula podemos utilizar os *pontos de vista* para trabalhar as distâncias no espaço, entre um corpo e outro, entre um corpo e o grupo, a formação de pequenas coletividades (dois a quatro atores) até a união de todo o grupo em atividade de improvisação.

O trabalho de escuta/diálogo/percepção do espaço busca ampliar as possibilidades de relação e criação de cenas e/ou movimentos com as informações contidas no ambiente com a presença do aluno e as relações que esse estabelece em jogo.

A continuidade desta atividade foi realizada pela introdução da arquitetura, o lugar físico no qual estamos envolvidos e como esse afeta seu movimento, sua ação, modificando-a totalmente. A proposta era que o aluno procurasse se movimentar a partir da escuta e da percepção do espaço físico, podendo mudar seu trajeto totalmente pelos estímulos externos ao seu redor. No avanço dessa escuta e resposta, a partir da relação (outro ator e/ou espaço), começamos, aos poucos, a introduzir outros elementos de estímulo: figurinos, objetos e sonoridades. Esse conjunto de estímulos, além dos já trabalhados anteriormente, ia ampliando a percepção e a reação a inúmeros estímulos apresentados e, aos alunos, caberia a seleção do que trabalhar e em quanto tempo.

Os procedimentos de trabalho a partir do espaço, da repetição, da criação de ações físicas por meio de um circuito individual e/ou coletivo proporciona ao aluno, pela via da prática, a aquisição de conhecimento de elementos contidos na arte teatral para que posteriormente passe ao trabalho de composição. Segundo Tina Landau (1996, p 26.) “a composição é a prática de selecionar e combinar componentes da linguagem teatral em um trabalho de criação de cenas, um método para revelar nossos pensamentos e sentimentos sobre o material que estamos trabalhando para a criação de cenas curtas”.

As composições eram realizadas utilizando os viewpoints e o material que fora colhido na pesquisa de campo. Neste momento foram introduzidos elementos como água, bacias, imagens religiosas, cânticos de trabalho, roupas, entre outros. Todo o material era reelaborado a cada composição apresentada. Nossa

intenção não era a de reproduzir as imagens do Vale, mas de colocá-las sob uma nova perspectiva de criação. Acolhíamos o acaso e incorporávamos os desvios.

Nesta direção é que a prática da composição se torna importante, pois possibilita que após a seleção do material – textos, temas, situações etc. – feita pelo professor ou pelos participantes, a composição seja reelaborada na dinâmica de um processo criativo. Em outras palavras: por meio de pequenas composições os alunos vão, pela práxis, se apropriando dos elementos caracterizadores do jogo teatral para trabalhar. Não se trata aqui de uma relação direta entre o material contido no texto, por exemplo, e sua encenação. A composição, como procedimento de criação e jogo, parte de um processo de reelaboração do material, num jogo performativo com o mesmo a partir de ingredientes propostos pelo diretor/professor e pelos atores/atrizes.

3. [Trans]Formar

Nos espaços universitários de formação do artista-docente no Brasil, a tensão entre teoria e prática ainda persiste. Várias estruturas curriculares apresentam-se como campos distintos do ensino/aprendizagem teatral. Um “lugar do pensar” e, o outro, um “lugar do fazer”. Nossa experiência tem mostrado o exercício de uma *PráticaPensamento*, na qual os criadores fazem e pensam sobre o fazer de forma concomitante e contínua. A prática de escrita autoetnográfica é realizada pelos atores para o registro do processo de criação, o que oferece várias leituras de um mesmo universo:

(...) os moradores do entorno de um rio. Esse rio não é o mesmo para cada um deles [dos atores]. Pode representar a vida, morte ou até mesmo a indiferença, e o *Coletivo Teatro da Margem* apresenta-o, desvelando as possibilidades de como uma mesma experiência pode possuir diferentes versões. (Leite & Higa, 2010, p. 13)

Parece-nos interessante a percepção de que a experiência como prática possibilita ao sujeito exercer escolhas no processo de aquisição de conhecimento.

O pedagogo espanhol Jorge Larossa define o termo experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”. E continua: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (Larossa, 2002, p. 21). Para ele, o sujeito moderno encontra-se submerso no mundo da informação, do excesso de opinião e de trabalho e da falta de tempo. Por sua vez, o sujeito da experiência

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (Larossa, 2002, p.24)

Para Larossa, o saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. É deste modo que compreendemos a [trans]formação do profissional da cena e o sentido do teatro nos espaços de educação. Neste sentido, a concepção “chegar a ser o que se é”, de Nietzsche, abre, a partir da experiência, uma perspectiva, não para o autoconhecimento ou a autorrealização profissional ou artística, mas para a reinvenção de si. “O sujeito que já não se concebe como uma substância dada, mas como forma a compor, como permanente transformação de si, como o que está sempre por vir.” (Nietzsche *apud* Larossa, p. 67).

Aberto à escuta, à atenção e à percepção das coisas do mundo.

As questões trazidas pelo conjunto de práticas e procedimentos acionados na cena teatral contemporânea fazem com que as relações de ensino/aprendizagem no campo teatral também possibilitem o surgimento de novas perspectivas de trabalho nos espaços de ensino. Essa atividade poderá desencadear um processo criativo intenso conforme o envolvimento dos alunos e do professor. Torna-se um procedimento de trabalho que visa ao estudante o aprendizado da linguagem teatral pelo fazer artístico e a partir do material de estudo selecionado pelo professor, que poderá ser tanto da tradição artística (textos teatrais ou literários), documentos históricos ou colhidos na cultura popular. A combinação dos ingredientes por parte dos grupos desencadeará um processo criativo com vistas a uma criação teatral muito mais performativa, no qual o processo de [trans]formação do aluno de teatro o expõe à vulnerabilidade e ao risco na construção de seu saber e apreende o ato criador como uma trajetória de experiências.

Imagens dessa experiência podem ser vistas no Youtube [NESTE LINK](#)

Dissociação Expressiva

Instauração de um certo realismo exasperante, se pensarmos nas atuações de Pavlovsky ou de Grande Otelo, nas quais o corpo expressivo intensifica determinados gestos e movimentos cotidianos e essa amplificação rompe com uma certa lógica da ação diante dos espectadores.

Desmontagem: pedagogias e poéticas da experiências em Artes da Cena

A desmontagem, em sua multiplicidade de formatos, tem seu momento inicial nas atividades da EITALC, como um lugar que propunha aos teatristas latino-americanos a investigação e a revisitação de seus processos de criação. A desmontagem organiza-se dentro de uma estrutura que articula informações técnicas e/ou poéticas e autobiográficas. Lugares de memória. Trânsito entre o técnico e o poético. Ela abre aos espectadores os espaços de subjetividade do processo de criação (revela os segredos/ os momentos

de crise/ as peças da máquina poética/ ordena o caos). O ponto de vista da atriz compartilhado diante de outros olhos pelo corpo, espaço central para a atuação. Para Miguel Rubio, a desmontagem é a voz do ator sobre o processo.

São reflexões resultantes dessas experiências compartilhadas, tentativas de transcrever, de traduzir, de revelar seus percursos como artistas-pesquisadores através de “poéticas da experiência”. As artistas-pesquisadoras apresentam, muitas vezes, as relações entre trajetória pessoal e profissional, unindo práticas pedagógicas e artísticas. Cada um dos textos aponta para o percurso atual dessas escolhas e buscas. Durante as conversas pós-desmontagem, tanto do evento como da disciplina, foram muito recorrentes as impressões dos artistas sobre a dificuldade de organizá-la, de fazer o percurso de volta a lugares, sensações passadas e de dar uma forma a isso, fazer escolhas que ficam entre as dimensões políticas e técnicas de cada processo. Mas, ao mesmo tempo, da elaboração da desmontagem emerge o prazer e a apropriação sobre o processo.

O uso de suportes visuais, textuais – registros, em geral – como meios de revelar percursos pessoais e a explicitação da historicidade de um processo. Essas memórias, em forma de registros criados (fotografias, filmagens) e também de objetos, esses resíduos de processos, teriam em si mesmo um potencial como ponto de partida para pesquisas e para a compreensão de si mesmo como artista-pesquisador-pessoa. Assim também, esse lastro do passado tem uma dimensão pedagógica e política. É ele quem permite sair de uma trajetória de superfície para um mergulho em profundidade em seu próprio percurso, e não apenas pelo uso desses materiais de registro, como apoio para as ações. As desmontagens trazem à tona a corporalidade como agente e território em que se entrelaçam todas as dimensões da cultura humana, desde seus condicionamentos mais inerentes à espécie e à vida em sociedade, até as sutilezas e as singularidades poéticas de cada pessoa. O acontecimento que ela instaura é constituído por essa intercorporalidade – atravessamento entre os estados corporais alterados do artista em sala de trabalho e a corporalidade do espectador das desmontagens.

A desmontagem, como reflete Osvaldo Dragún, tem como princípio “conhecer o outro. Respeitar e conhecer a existência do outro. Conhecer e entender o outro através de seu trabalho e seu processo de criação.” (1996, p. 11) Então no reconhecermos nós mesmos, o que nos faz bastante falta, porque reconhecermos nós mesmos é voltarmos a nos colocar num espaço individual, pessoal [e, ao mesmo tempo] em um espaço mais amplo [coletivo]. Um modo de compartilhar as experiências de uma trajetória, de um percurso vivido e criado por uma “nova” categoria de artistas-pesquisadores que José A. Sanchez nomeia de “artista-investigador”, esse híbrido entre a produção artística e a reflexão, tendo como objeto seu próprio trabalho.

A EXPERIÊNCIA como guia de investigação

Desde 2007, quando concluí meu doutorado em Teatro pela UNIRIO, tenho trabalhado e refletido sobre minhas práticas artístico-pedagógicas a partir da noção de *experiência*, especialmente a desenvolvida por Jorge Larossa. Nessa perspectiva, a experiência é articulada desde diversos princípios, organizados em tríades. Na primeira, encontramos os princípios de exterioridade, alteridade e alienação. Na segunda, os de reflexividade, subjetividade e transformação. Em síntese, a primeira tríade tem relação com o acontecimento da experiência e a segunda com o sujeito envolto à experiência. Somase a essas, as noções de passagem e paixão, que estão relacionadas ao movimento da experiência. Tais princípios e noções são úteis para as investigações-criações de artistas-pesquisadores envolvidos com os saberes da prática.

A *experiência* como atitude de pesquisa poderá proporcionar ao artista-pesquisador a possibilidade de “pertencer-se uns aos outros [...] e ao mesmo tempo poder ouvir-se-uns-aos-outros” (Gadamer, 2015 p. 532). Este conceito de experiência define, de antemão, não apenas a parcialidade do observador, como também sua participação efetiva no fato em questão, já que o entrelaçamento olhar-objeto é intenso. O pedagogo espanhol Jorge Larossa define o termo *experiência* como, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”. E continua: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo quase nada nos acontece” (2002, p. 21). Para ele o sujeito moderno encontra-se submerso no mundo da informação, do excesso de opinião, da falta de tempo e excesso de trabalho. Por sua vez, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se de “uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.” (*Idem*, p.24). Neste sentido, este sujeito se expõe à vulnerabilidade e ao risco na construção de seu saber. Para Larossa, o saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida humana, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. Larossa (*Idem*, p. 27), afirma que:

O saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular [...] Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. [...] O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o saber científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).

Esta noção também está presente nas reflexões do teatrólogo Marco de Marinis. Em diálogo com Eugenio Barba, de Marinis parte da fórmula stanislavskiana “ter experiência em arte” para analisar o sentido desta expressão nos escritos do referido diretor. Para Barba, ter “experiência em arte” significa “ter uma experiência profunda do trabalho da criação teatral e em primeiro lugar do trabalho do ator” (Marinis, 2012, p. 39). Assim, a noção de experiência, no sentido de um conhecimento técnico

específico, passa a ser entendida como necessária para o bom exercício reflexivo no campo artístico. Nesta perspectiva, instauram-se duas formas de competência epistemológica: uma competência passiva (conhecimento sem uso) e uma competência ativa (conhecimento aplicado).

De Marinis (2012, pp. 40-41) enuncia pelo menos três tipos de experiência-compreensão no campo teatral: 1) a experiência-compreensão do artista de teatro, e em particular do ator, fundada sobre a competência ativa; 2) a experiência-compreensão do espectador comum, fundada sobre uma competência passiva e quase implícita, intuitiva; 3) a experiência-compreensão do teatrólogo, fundada principalmente sobre uma competência passiva mas fortemente explícita (teórica).

A tipologia da experiência-compreensão, apresentada pelo teatrólogo Marco de Marinis, apresenta-se como uma perspectiva de trabalho investigativo na área da pedagogia do teatro, tomando-se como referência a experiência-compreensão do *artistadocente* fundada sobre a competência ativa, ou seja, pelos meandros do saber-fazer-ensinar teatro e suas dinâmicas. Neste trabalho, nosso objeto de investigação se localiza no lugar da prática, pois todos os processos de ensino-aprendizagem aqui analisados estão focados no trabalho prático e técnico do ator. A experiência e o seu explicar são conceitos também acionados pelo biólogo do conhecimento Humberto Maturana (2001, p. 40) em seus estudos sobre o conhecimento e a linguagem. Maturana chama atenção para o fato de frequentemente juntarmos o explicar com a experiência que queremos explicar: “explicar é sempre propor uma reformulação da experiência a ser explicada de uma forma aceitável para o observador”. Assim a experiência, para ser explicada, necessita de uma reformulação que garanta sua aceitação como tal. Para explicar a experiência, Maturana observa dois caminhos: o da objetividade-sem-parênteses e o da objetividade-entre-parênteses. No primeiro caminho explicativo, agimos em função de uma referência a algo que existe independente de nós. Aceitamos que “existe uma realidade transcendente que valida nosso conhecer e nosso explicar, e que a universalidade do conhecimento se funda em tal objetividade” (*Idem*, p. 46). O segundo caminho é defendido pelo autor como o mais indicado para explicar a experiência, pois “colocando a objetividade-entre-parênteses, eu dou conta de que não posso pretender que eu tenha a capacidade de fazer referência a uma realidade independente de mim” (*Idem*, p. 47). Este percurso explicativo não trabalha com a existência de uma verdade absoluta nem de verdades relativas, mas com a existência de muitas verdades em campos distintos.

A explicação da experiência sempre se ancora em práticas experienciais, na observação de um dado fenômeno e na nossa leitura desse ato, pois a experiência ocorre no fazer: “O que se faz, simplesmente acontece” (*Idem*, p. 57). Nessa explicação, múltiplos domínios de realidade são acionados, construindo um caminho explicativo a partir das coerências das práticas experienciais do observador, ou seja, a análise de um processo no qual estamos inseridos como partícipes é demarcada pelo conjunto de atividades vivenciadas por nós na experiência. Essa vivência é única para cada pessoa e possibilita que cada um possa fazer uma explicação diferenciada sobre uma dada experiência. Se ampliarmos essa ideia, podemos admitir que a experiência constitui um caminho viável para a pesquisa em artes cênicas a que nos propomos, na medida em que viabiliza a aquisição corpóreo-sensorial dos procedimentos de atuação propostos pelos grupos investigados. Pretendemos, ao procurar explicar um conjunto de experiências vividas pelo pesquisador, contribuir com os processos de investigação teatral nos quais o pesquisador se encontra corporalmente implicado e explicitado na produção de conhecimento. Cientes deste campo de tensão, operamos o conceito de experiência, na perspectiva de um trajeto de indissociabilidade entre pesquisa acadêmica, prática pedagógica e prática artística que pretendemos seguir.

Atualmente utilizo a experiência como uma lente que possibilita enxergar os elementos visíveis e invisíveis em minhas investigações-criações, que têm o corpo como território de reflexão, como lugar de produção de saberes/conhecimentos.

REALIDADE DA CENA

A ideia da cena como um “espelhamento” da realidade fez com que muitos artistas não compreendessem que a cena tem uma realidade que lhe é própria, uma *realidade cênica*. Mesmo com a inserção do real na cena contemporânea, esse, quando adentra um espaço no qual a ficção se faz presente, ganha outros contornos que não têm relação direta com a realidade extra-teatral.

BREVIDADES SOBRE O ENSAIO

- . espaço-tempo compartilhado
- . prática na experiência
- . espaço de estruturação, mas também de risco, de provação, de não saber
- . exercício para o pensamento lateral
- . uso da repetição como metáfora de trabalho
- . espaço de estudo psicofísico, cognitivo e imaginário
- . escuta dos materiais
- . espaço de prazer e jogo
- . exercícios de intensidade, relação e tensão
- . convocação do fogo, do cavalo, do menino (Rubens Correa)
- . leitura e compreensão do texto e do tema
- . primeiros encontros e conexões entre a equipe
- . ensaios abertos: o olhar estranho
- . produção de sentidos, significados, dissonâncias e rupturas
- . consciência de seus limites
- . cultivo do inacabado
- . exercício de técnicas artísticas
- . aceitação do acaso e do erro como potências
- . criação de campos relacionais entre os corpos
- . espaço de movências e não saberes
- . criação de atmosferas e realidades cênicas
- . decomposição de seu corpo social, ordenado. Suicidar-se (Novarina)

- . espaço no qual a máquina teatral é organizada
- . fricção entre corpos, palavras e gestos
- . habitação do espaço ficcional
- . espaço de intercâmbios, ideias, situações que vão configurando uma obra
- . estabelecimento de confiança entre a atuação e a direção
- . sentido se faz ao fazer, sem controle ou lógica acabada, sem destino pré-traçado
- . preparação (campo performativo)/ ensaio (campo teatral) do processo

#Francis Bacon e a atuação

Tive meu primeiro contato com a entrevista que Marguerite Duras fez com o pintor Francis Bacon em 2021, quando participei de vários Seminários online com o diretor argentino Ricardo Bartís. Nesses Seminários, voltados para os estudos sobre atuação e encenação desenvolvidos por Bartís no *Sportivo Teatral*, discutimos aspectos acerca da atuação e da encenação contemporânea sempre partindo da prática de Bartís, mas em diálogo com vídeos de espetáculos do *Sportivo* e de textos reflexivos. Ao conhecer a entrevista em questão, percebi que não havia (ou não encontrei, até este momento) uma tradução para o português e me pareceu oportuno realizá-la. Trata-se de uma breve conversa entre os artistas, sobre as particularidades do processo de trabalho de Bacon.

Mas como a prática de um pintor pode nos auxiliar a refletir sobre a atuação contemporânea? Uma resposta possível é a busca desse artista em “chegar diretamente ao sistema nervoso” do pintor e do espectador. “Para ele o sistema nervoso é independente do cérebro” (Entrevista, s/d). Na leitura do texto identificamos alguns aspectos que podemos relacionar ao trabalho que desenvolvemos em nossas salas de ensaios e sobre os quais tenho refletido nas práticas de improvisação e atuação que realizo junto ao Núcleo 2 - Coletivo de Teatro e com os estudantes do Curso de Teatro da UFU. Destaco aqui destacar três deles:

1-) *A atuação como ofício.* Considero fundamental compreender o trabalho da atriz e do ator como um ofício, ou seja, uma função profissional e social. Nessa direção, atuar como prática artística teatral significa também ocupar uma função no interior da estrutura social, estabelecendo ações de valor político e poético. A atuação no campo das artes da cena tem sido objeto de reflexões de diversos/as artistas-pesquisadores/as que ampliam o termo em várias dimensões: filosóficas, antropológicas, psicanalíticas, sociopolíticas, entre outras. Essas contribuições colaboram significativamente para uma maior e melhor compreensão do termo, mas, ao mesmo tempo, corre-se o risco de desterritorializá-la e afastá-la de sua materialidade carnal num tempo-espaço definível e irrepetível. A atuação é um fenômeno que ocorre na matéria do corpo. Quando Bacon fala que a partir do acidente é a musculatura que entra em trabalho no processo criativo, ele retoma justamente essa dimensão carnal do ofício do artista. Atuar no teatro é um encontro da presença carnal, no presente, entre corpos. Todos os processos de ensino, preparação ou treinamento atorial propostos ao longo do século XX até os dias de hoje dão-se por meio de um trabalho perceptivo-muscular, no qual o corpo carnal é colocado em relação aos materiais e aos/

às parceiras/as de trabalho. Pensar a atuação como um ofício – antes mesmo de sua função na sociedade contemporânea – pressupõe compreendê-la como um ato físico-afetivo que ocorre com muito trabalho, esforço, estudo e dedicação para que outras camadas do humano se manifestem na e pela musculatura.

2-) *A potência do acidente.* Diante de um espaço vazio, uma mulher caminha e outra observa, segundo Peter Brook, dá-se então o teatro. Podemos dizer que uma condição necessária para a atuação acontecer em cena é estar diante do olhar (aqui podemos ampliar essa percepção) do outro. Atuar é estabelecer conexões e vínculos, diante de um tempo-espaço determinado, potencializando outridades. Nas salas de ensaios, buscamos sempre dispositivos técnico-poéticos que possam potencializar as relações entre criadoras e espectadoras, ou seja, as outridades. E são nesses espaços que o *acidente*, na perspectiva de Bacon, aparece: “então encontra nessas marcas o modo de desenvolver a imagem. Uma imagem desenvolvida é aquela que é a um tempo factual e sugestiva para o sistema nervoso” (Idem). O *acidente* ocorre em suas pinturas quando ele faz “marcas involuntárias” na tela. O instinto aparece a partir do desejo do/a ator/atriz em desenvolver os materiais do processo. Sem um ser desejan-te, o *acidente* não passará de um “princípio”, um flash. O desenvolvimento do *acidente* como matéria primeira deve ser um objetivo dos artistas durante os ensaios, não “resolver logo”, ou “ter uma ideia”, mas vibrar sua musculatura atorial para ir desenvolvendo os materiais, trilhando um território inseguro e potente, colocando seu corpo-voz em jogo poético. Enfrentar o acidente e sua imprevisibilidade.

3-) *A imaginação técnica.* Esta noção cunhada por Bacon é bastante interessante para refletirmos sobre a atuação e a possibilidade de associações múltiplas e variáveis que ocorrem durante as improvisações desenvolvidas nos processos de criação. Na conversa, percebemos que o pintor estabelece uma diferença entre a *imaginação imaginária*, que pertence ao mundo do humano, ou seja, todos nós somos capazes de imaginar, da *imaginação técnica*, que faz parte da musculatura artística. Um modo específico desenvolvido pelo artista para abrir frestas entre a realidade do mundo e a realidade da cena, promovendo uma abertura para o acontecimento do aqui e agora nos ensaios e nas apresentações. Sabemos que a imaginação é um elemento fundamental para o trabalho da atriz no teatro, as associações e os modos de habitar campos ficcionais têm na imaginação um fundamento de maior importância. Compreender que as práticas de corpo-voz que são realizadas para que a atuação possa ter um alicerce técnico potente não pode estar dissociada, quando falamos de processos de criação, da imaginação. Penso que a imaginação técnica pode estabelecer novas condições da sala de ensaio, nas improvisações propostas como meio de romper com uma supremacia do texto no processo de criação. Uma cena que se experimenta e se reinventa no próprio processo.

Para Berger, nas obras de Bacon, “a aparência do corpo sofre o acidente de marcas involuntárias feitas sobre ele. Sua imagem distorcida então chega diretamente ao sistema nervoso do espectador (ou pintor), que redescobre a aparência do corpo através ou debaixo das marcas que ele carrega.” (Idem)

Como diz Bacon: “na verdade eu queria pintar o grito, mais que o horror. E creio que se eu tivesse pensado no que leva alguém a gritar – o horror que produz o grito – teria tido mais sucesso com os gritos que pinteí.” (Idem)

“A obra de Bacon centra-se no corpo humano. O corpo é habitualmente distorcido, enquanto que as roupas ou coisas que o rodeiam são relativamente não distorcidas.” (Idem)

“O que eu quero é distorcer a coisa bem além da aparência, mas na distorção quero levá-la de volta a um registro de aparência.” (Idem)

Estas breves notas, dentre outros aspectos que podem ser observados na entrevista, deixam clara a importância para todos os/as fazedoras/es e pensadores/as de teatro contemporâneo como ler os textos produzidos por outros artistas de todas as linguagens nos oferece a possibilidade de melhor compreender

o que a “prática” e suas especificidades podem nos oferecer como conhecimento.

Atuação

Ato de embriaguez, de ressonância, de porosidade, de sacrifício, de comoção, de desejo, de presença, de empatia, sem muitas certezas, de prazer e de riso, de contágio, de encontro.

#Instauração do personagem: o entre a representação e a apresentação

Nos últimos anos tenho repensado a noção de personagem dentro dos trabalhos que realizo. Mais que construir personagens como entes determinados e determinantes, hoje venho propondo a noção de instauração do personagem que ocorre quando habitamos um espaço/ambiente ficcional. Ou seja, o personagem se instaura porque habita, não se trata de algo preparado previamente para um determinado fim. O personagem nasce do desejo de atuar e habitar um determinado campo ficcional proposto e nele desenvolver, por meio de ações espaço-temporais, uma sequência linear ou fragmentada de ações psicofísicas que instauram a condição do humano em relação à ficção. É no relato proposto pela atuação que o personagem se constitui e não, como diz Décio de Almeida Prado, pelo que ele diz/faz ou que os outros dizem dele. Trata-se de um modo de existir próprio com duração específica de tempo e espaço.

No processo de criação, passo a trabalhar com a perspectiva de que o personagem é um modo de existência dentro de uma realidade cênica. Nesta perspectiva, as ações físicas aparecem dentro do espectro das motivações que a situação ficcional nos apresenta. Passo a não mais buscar o objetivo da personagem, mas suas motivações e relações com os demais em cena. Passo a habitar a cena e, ao fazê-lo, vou me afetando pelas condições ficcionais existentes.

Minha atuação em *Fritzl, Agonista* (2022/2024), com direção de Rafael Michalichem e dramaturgia de Emilio Garcia Wehbi, segue essa perspectiva. A obra é inspirada em dois casos austríacos de raptos e encarceramento de mulheres, o espetáculo traz à tona o raptor e responsável pelas ações para então localizar o surgimento do “monstro” na sociedade, entendendo a normalidade como espaço perfeito para a existência de pessoas como Fritzl. A relação entre a figura masculina, paterna, a qual se atribui

o poder divino contrapõe a figura feminina, enclausurada na profundidade vertiginosa e obscura da dita feminilidade frágil e que deve ser protegida. O homem mediano encontra na sociedade do bom gosto o horror como possibilidade de afirmação.

Meu primeiro contato com o personagem foi pelas palavras, quando da tradução da peça para o português junto com Karina Silva. Todo estruturado em dizeres e pensares de Fritzl, o texto de Emilio Wehbi é uma obra aberta em sua dimensão cênica. Dentro da máquina teatral montada por Michalichem, na qual imperava uma escada, uma bacia com água e um ambiente cenográfico de luzes e fios, a atuação operava dentro de um relato corpóreo-vocal induzido pela encenação. Meus primeiros dispositivos atoriais para habitar esse mundo ficcional foram: estudar a perversão a partir dos casos reais de referência da obra; estabelecer campos associativos para a produção atorial; estudo do comportamento dos macacos bonobos; pesquisa de músicas e sonoridades; e os estímulos psicofísicos, vocais e imaginários provocados nos ensaios.



Fritzl, Agonista. Atuação: Narciso Telles. Direção: Rafael Michalichem. Cine Teatro Nininha Rocha, Uberlândia, 2022. Foto: @doofotografia

Com isso fomos configurando uma primeira versão do relato que íamos provando a cada ensaio. No decorrer dos ensaios esse habitar foi se configurando em uma realidade ficcional, num modo de existir que se apresentava no tempo-espaço da obra. Fritzl, como os personagens de *Potestade* e *Memorial de Silêncios e Margaridas*, evocava as palavras do agressor e do violentador. Daquele que não queremos ouvir, mas que está entre nós. Num momento em que a cena contemporânea tem se dedicado a apresentar os discursos das vítimas, dos inviabilizados, dos que agora ocupam o centro da cena, habitar palavras que se colocam em oposição a este campo é, para muitos, uma violência. Mas é possível ao teatro, como lugar também de debate sobre a sociedade, se eximir de colocar em dialética os diversos modos de existir? Mesmo que condenáveis, abissais e criminosos, esses modos operam na vida real com mais força do

que em suas realidades cênicas. Como diz Eduardo Pavlovsky: “condenamos su ética, pero relevamos en cambio su tormenta ambigüedad. Esa es la subjetividad que nos interesa investigar estáticamente en los personajes de la represión. Recorrer desde el ‘personaje’ el intrincado y complejo mundo de los afectos de personas que han quebrado su ética y es precisamente confrontándola con su reverso estético. La ética de la multiplicidad.” (2004, p. 101)

Instaurar um personagem dentro da ética da multiplicidade é relevar para si (durante os ensaios) e para os espectadores (nas apresentações) uma dimensão humana em suas diversas feições por um modo de atuar que se relaciona com a ideia de um “teatro de apresentação”, no qual o personagem aparece junto aos mecanismos de sua formalização pelo ator. No processo em questão, trabalhamos com as dualidades na composição atorial: gentil/cruel - reservado/sádico - voz mansa/repressora. Mesmo que uma camada de representação se faça presente, e sempre há em se tratando de teatro, ela se estabelece para revelar o jogo atoral e a máquina cênica. Jean Chevallier, ao propor categorias teóricas para a análise do teatro contemporâneo, aponta que o “teatro del presentar” (que distingo entonces, del ‘teatro del representar’ y de la cual derivan las nociones de ‘presentación’, ‘presencia’ y ‘presente’, así como los verbos ‘presentar’ y ‘presenciar’” [...] trata-se de ‘una presencia y un presentar auténticos’” no qual se evoca não mais a representação, mas a apresentação (ou performance do/a ator/atriz) “en lo que sucede aqui y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo.” (2013, pp. 04-05). Coadunamos com essa reflexão ao olharmos para nossa atuação em Fritzl, assim como em outros projetos artísticos que desenvolvemos nos últimos anos. Na medida em que evocamos em nossas criações as noções acima mencionadas verificamos outro modo de operar as condições e dimensões da atuação. No aqui e agora da atuação, acrescentamos o com tudo, ou seja, não basta a presença em si de um corpo em si, mas essa presença deve ser modulada por intensidades e tensões em um fluxo contínuo durante sua existência. Instaurando o personagem dentro desse dispositivo, a atuação produz um relato que estabelece novos acordos com a dramaturgia e com a espetação da obra.

Teaser do espetáculo *Fritzl, Agonista* [NESTE LINK](#)

#Tempos de Errância: do Teatro ao Video-Teatro

Esse texto foi escrito durante o período de isolamento e confinamento social imposto e necessário para conter a pandemia do coronavírus em nosso país. O período de resguardo e confinamento que passei me fez rever a escrita do processo de transcrição. Tudo muda. Da janela do meu escritório, observava o horizonte: a cidade silenciosa e reclusa e o silêncio do cerrado ao longe. Pensei em deixar o texto como me sentia, incompleto e paralisado. Talvez assim aproximasse você de mim ou eu de você. Nas linhas seguintes seguem minhas provocações, pois tal como Becket, em *O Inominável*, “é talvez isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, é talvez isso que sou, a coisa que divide o eu em dois, de uma parte o fora [ator], de outra parte o dentro [subjetividades inventadas em uma trajetória de existir], isso

parece fino como uma lâmina” (2009, p. 49).

O processo de transcrição do espetáculo *Tempos de Errância*, em sua versão em videoteatro (lado B), teve como determinante o contexto pandêmico ao qual estávamos submetidos. Muitas são as possibilidades da relação entre o teatro presencial e as práticas artísticas envolvendo o audiovisual e o digital nos tempos que correm. A esta diversidade de perspectivas de ações e espetáculos somava-se uma série de reflexões em torno dos aspectos que caracterizariam o teatro e que na relação com o digital e o audiovisual poderiam perder, ou no mínimo, se modificar, descaracterizando a “essência” do teatro, ou seja, os artistas e espectadores compartilhando o mesmo espaço, respirando o mesmo ar. Diante dessa questão, penso que a pandemia trouxe para o teatro uma possibilidade de reinvenção para os tempos vindouros. O uso das tecnologias e das plataformas digitais faz parte das relações humanas e caberá ao teatro, como arte do humano, estabelecer seus campos de fricção com esses novos dispositivos de criação, sem abandonar a importância do acontecimento e do encontro com os espectadores.

No caso de *Tempos de Errância*, tínhamos estreado a versão teatral (lado A) um dia antes de todos os espaços culturais na cidade de Uberlândia – MG serem fechados. Naquele momento, não sabíamos ao certo o tempo e as necessidades a serem impostas pela pandemia. Havia ainda a perspectiva de abertura em médio prazo das salas de teatro, o que acabou não acontecendo. Diante deste fato, a equipe de criação e produção do Núcleo 2 – Coletivo de Teatro decidiu que faríamos uma versão da obra em videoteatro, recuperando experiências nesse formato já feitas no teatro brasileiro. Segundo Gilberto Gouma (2000, p.67), a vídeo-peça:

[...] representa o elo entre o fazer artesanal do teatro e o processo tecnologizante da arte contemporânea. A vídeo-peça é o local de interseção entre o videográfico e o teatral, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros. Deve-se manter a teatralidade, mas acrescer algo de cinevideográfico.

O videoteatro *Tempos de Errância* (lado B) segue esta premissa e articula elementos presentes nesses dois campos artísticos. A presença física do ator no encontro com o espectador passa a ser instaurada pela latência ou efeito de presença no audiovisual. Durante o processo de filmagem, mantivemos, para a criação do videoteatro, a mesma dinâmica da atuação teatral, com as mesmas intensidades e desenhos vocais, assim como todos os demais elementos cênicos. Com isso, procuramos manter a teatralidade do espetáculo como latência no vídeo. Os fluxos de intensidade (Errância I), as dinâmicas com as roupas (Errância II) e a materialidade da palavra (Errância III) são constituídos a partir de um diálogo que convoca o olhar dos espectadores. Mesmo que este olhar tenha um único ponto de vista.

Na Errância I, o *recolhedor de corpos* é apresentado por fragmentos/momentos da cena teatral que, mesmo em uma edição por continuidade, tendo a narrativa como eixo condutor da produção imagética, são percebidos no videoteatro a partir de planos detalhes e em outro tempo-espaço, que não o cênico-presencial. Sabemos que a atuação trabalha com as dinâmicas de tempo-espaço da ação e pelos fluxos de intensidade que produz.

Na Errância II, os vestígios dos corpos e o tom espectral e fantasmagórico ganham no videoteatro uma densidade que intensifica as vozes que conduzem junto ao trabalho de atuação-manipulação uma evocação da morte e não sua representação. Entre roupas que ganham vida na relação com os atores e o “amontoados de corpos”, quando as mesmas são destituídas de vida e tornam-se marcas da memória, compondo um dispositivo cênico que mantém os ritos de luto, visibilizando as ausências. A dinâmica audiovisual parte do olhar da viúva/morte e seu grito silencioso diante de cada vestígio. Como um ciclo interminável de busca, espera e recolhimento.

Na Errância III, o videoteatro está centrado na relação entre o leitor/ator, a palavra e a câmera. Já na cena teatral, a errância é modulada pelo/a estado/relação produzida pela atuação em cada dia de apresentação, podendo, assim, sofrer variações nas dinâmicas e emoções evocadas durante a leitura na relação com os espectadores (a presença presente). No videoteatro, essa dinâmica proposta pela atuação é deslocada para os espectadores, já que as operações psicofísicas que realizo quando atuo são capturadas pela câmera. Aqui buscamos, com a leitura crua do texto, um ato sacrificial de si “que implica em oferecer o corpo[voz] para instaurar a dor de forma permanente pela perda – inaceitável, insuperável – de um ser querido” (Diéguez, 2020, p. 212). No lado B, o momento final do videoteatro evidencia os limites do teatro ao trabalhar com o tema das violências. No espaço vazio da cena, o foco vai para o par de sapatos, que, mais uma vez, evoca as ausências. Gradativamente, vozes do mundo real, de familiares que buscam seus mortos e informações jornalísticas vão ocupando o espaço da cena, instaurando uma tensão entre o mundo da arte e o mundo da vida. Como afirma Ileana Diéguez: “a arte não pode pôr ponto final à estranheza do mundo, não pode solucionar os problemas nem devolver a vida a ninguém” (2020, p. 309), mas podemos reafirmar nosso vínculo em ato ético-poético com as questões do mundo, da existência e da vida, mesmo que prenhe de morte.

Tempos de Errância, em seus lados A (teatro presencial) e B (videoteatro), é uma obra que testemunha atos, representa e evoca o irrepresentável e soma-se ao repertório teatral latino-americano que convoca as memórias da dor para ocupar seu lugar na cena.

Teaser do videoteatro [NESTE LINK](#)

#Eduardo Pavlovsky: atuação

Sin la actuación no hay teatro. Solo palabras y algunas ideas. La voluntad de forma. El texto es un camino para que ocurra lo que nunca está escrito. Las singularidades lo son todo. Mariana Percovich

Os modos de atuar são variáveis como as formas de teatro existentes. Desse grande espectro de modalidades autorais, gostaria de me dedicar um pouco a três atores que considero referências para o modo de atuar ao qual me relaciono. Sempre me atraio por aqueles que manejam determinadas intensidades, que exasperam em seus registros expressivos, que atuam desgarrando-se do texto e instituindo no corpo um relato próprio, um *modus operandi*, no qual a atuação estabelece uma especificidade na relação entre sua produção e sua espectação. São eles os brasileiros Rubens Corrêa e Grande Otelo e o argentino Eduardo Pavlovsky.

Minha leitura desses três modos de atuar se articula dentro de dois aspectos: o modo em que o corpo em atuação produz dissonância e instaura um relato próprio e sua articulação com a palavra. Nos três o corpo em atuação instaura-se dentro da noção de apresentação e não de representação, o que aponta uma atuação que “dejarse atravesar por fuerzas sin contener ni detenerlas” (Chevallier, 2013, p. 27)

No caso de Pavlovsky, o mecanismo de atuação se pauta na produção de grandes intensidades em

curtos trajetos expressivos, o que resiste, elimina ou tensiona uma compreensão mais psicológica do material textual. Encurtar a distância da produção expressiva é uma característica do modo exasperante de atuar de Tato Pavlovsky.

A atuação de Pavlovsky deforma o texto, dá-lhe uma nova identidade por meio de um comportamento cênico no qual trabalha com o exagero cômico (da tradição popular portenha) e com a concentração de energia no corpo do/a ator/atriz, o que se convencionou chamar de “atuação por estados”. Segundo ele, *este régimen de afectación además es central para nuestro estudio porque trata, según la definición de Pavlovsky, de un régimen de conexiones para «entender» qué es el teatro desde la creación escénica, lo cual agrega una nueva arista al mencionado sentido crítico del quehacer artístico.* (Pessolano, 2020, p. 272)

O modo de atuar de Pavlovsky instaura a palavra como ato ou jogo cênico que é convocada, não por uma compreensão prévia da fábula, mas na presença presente do ator diante dos espectadores, mobilizando fluxos e colocando o ator na sua condição de risco e precariedade.

#Grande Otelo: atuação

A atuação contemporânea não está desvinculada de seu aspecto histórico e cultural. Por isso, olhar para modos e procedimentos de atuação de outros tempos é fundamental para a compreensão do que fazemos hoje. Sempre que pensamos na atuação dentro da ordem da cultura ou de uma possível “brasilidade”, um dos atores mais evocados é Sebastião de Souza Prata, o Grande Otelo. E por quê? O que o modo de atuar de Grande Otelo nos revela sobre a atuação à brasileira? Ou melhor, afro-brasileira? Quero aqui destacar dois aspectos que me parecem significativos para nossa reflexão: uma formação artística errante, nas ruas, circos e em práticas de teatro popular; e a atuação de Otelo em filmes como Macunaíma, no qual outros aspectos da atuação aparecem com potência.

Nunca é demais prantear o talento e o humor de um dos autênticos defensores de uma escola interpretativa tipicamente brasileira (O GLOBO - 18/10/82)

Nos circos, Otelo conheceu aspectos da tradição popular. A vivência e o amor pelos palhaços deram-no uma formação diferenciada dos atores de sua época, principalmente, no adensamento de traços cômicos. Cabe lembrar que, neste momento, Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves já tinham aberto o espaço circense para os palhaços negros.

Com o tempo, ele passou de espectador a ator em pantomimas cômicas circenses, indo da “condição de performer solitário [das ruas], para se integrar a um grupo de comediantes num ambiente cênico”. (Moura, 1996, p. 89)

A comicidade presente nas performances de Grande Otelo se caracteriza principalmente por um alto grau de histrionismo e improviso. Nessas, o ator tem a possibilidade de dispor de todos os seus recursos corporais e característicos na criação de tipos próprios.

Sobre essa questão, Beti Rabetti aponta alguns caminhos para a reflexão sobre a interpretação

desses atores que possuem uma formação em que a existência de uma técnica não é, num primeiro olhar, percebida.

Ao analisar a criação artística no chamado teatro popular, a autora parte da ideia da memória – entendida como “campo de conservação” – como um elemento importante para o trabalho criador e chama a atenção para a redução ao típico. O entendimento do trabalho dos atores que se baseiam em elementos tradicionais.

Decorre, também que, tanto na prática cênica, como nas reflexões sobre ela, ou sobre a própria história do teatro popular, a visão que se contenta com a redução da complexidade, ou da profusão das manifestações colhidas nas correntes tradicionais ao típico, característico por natureza-além de produzir estereótipos na cena e nas avaliações sobre ela e sobre a história do teatro popular, reproduzindo a linguagem enaltecida das curiosidades – esta visão, desvia o olhar investigador das possibilidades de apreensão de tradições técnicas codificadas de longuíssima duração. (2000, p. 15)

A vivência com o circo, no início de sua carreira, dará à performance de Grande Otelo elementos de comicidade e desenvoltura cênica, os quais levará este ator a ocupar um espaço privilegiado no Teatro de Revista.

Em entrevista dada do Serviço Nacional de Teatro (SNT) ele já dizia que “*o artista brasileiro, principalmente na época, não saía de uma escola, de uma academia de teatro. É por isso que o ator que trabalhava em revista tem uma grande dose de contribuição para dar ao teatro brasileiro*” (Grande Otelo, 1977, p. 99)

O Teatro de Revista possui uma estrutura na qual as regras específicas de construção da cena conviviam com a possibilidade de improvisações que, em determinados atores, eram elementos presentes. A atuação na Revista se dava por meio da tipificação dos personagens, construídos através de corporeidade expressiva e de atitudes externas de identificação com os espectadores. A composição de um personagem articula atuação, corpo-voz expressivo (pelo uso do canto e da dança) e fora do escopo da representação dramática. O personagem-tipo ganha vida pela imagem projetada, com trejeitos e atitudes representativas de um determinado comportamento social. Dentre uma galeria de tipos, ressaltamos o malandro, a mulata, o português, o caipira, entre outros.

Em entrevista à Veneziano (1996, p. 105), Grande Otelo fala desta relação:

Não havia Stanislavki, não tinha laboratório. Para se fazer um monólogo “dramático”, não se precisava recorrer a nenhum fato triste da vida da gente. O monólogo em si continha palavras que levavam ao sentimento e às lágrimas. O ator antigo tinha uma ligação maior com o texto. (...) Se ele tinha que ser um leão, seria um leão. Se tivesse que ser um vagabundo, seria um vagabundo. Chegaria nesse “vagabundo” através da observação, do trabalho, do estudo das atitudes fora do palco e, principalmente, nos ensaios.

Como seu mestre ator na revista, Grande Otelo (1977, p. 97) destaca Mesquitinha (Olímpio Bastos): “*com ele aprendi a chorar e a rir, a declamar coisas sérias (...), que me libertou frente ao público um pouco da imagem humorística que eu tinha*”.

Estas habilidades técnicas adquiridas por Grande Otelo em sua trajetória artística encontram no Teatro de Revista um espaço primoroso para seu exercício e seu aperfeiçoamento.

Um ator afro-brasileiro

Não o comparo a Charles Chaplin nem a Maurice Chevalier ou a outro comediante não menos famoso. Grande Otelo não nasceu para ser comparado, pois é diferente, tem o seu talento próprio e sua arte de representar traz a marca da cultura do nosso povo. MauroBorges

O modelo de interpretação de Grande Otelo desperta entre os críticos um certo aspecto peculiar: uma teatralidade que se identifica com a cultura brasileira. Mas, como podemos detectar esta peculiaridade, além da comicidade? E, se ela existe, em que sentido representa uma possível brasilidade?

Para responder essas questões, analisaremos as possíveis contribuições da cultura afro-brasileira no trabalho deste ator, partindo de seu repertório que, segundo a pesquisadora Diana Taylor (2003, p. 03),

tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto – en suma, a través de aquellos actos que se consideran con un saber efímero y no reproducible.

A figura de Zé Pelintra – a qual Otelo encarnou em um de seus últimos filmes *Katharsys/História* dos anos 1980, sob a direção de Roberto Moura – e sua interpretação do personagem-título do filme *Macunaíma* – de Joaquim Pedro de Andrade – são, para nós, marcos na trajetória deste ator, e configuram momentos nos quais os elementos da cultura afro-brasileira se apresentam com maior evidência e explicitam aspectos relevantes de seu repertório atorial.

Zé Pelintra é considerado pela Umbanda um tipo especial de exu formado pela miscigenação: *“Sua figura ímpar, sintetiza na sua história, uma das fases do processo de urbanização da sociedade brasileira, e o papel desempenhado pelo homem afro-ameríndio neste período.”* (Ligiéro, 1998, p. 92)

O misticismo e a dubiedade que acompanha seu Zé Pelintra nos rituais da Umbanda, ora visto como um “exu bondoso e humilde”, ora se mostrando como a incorporação da malandragem e do enganador, é um traço marcante, do qual Grande Otelo se apropriará na construção de tipos do morro carioca, tanto no teatro como no cinema.

As vivências deste ator junto aos rituais afro-brasileiros e ao mundo do samba carioca são importantes em sua performance. Trata-se do universo da Pequena África carioca, onde a tradição africana nagô, vinda de Salvador com a famosa Tia Ciata, se misturará aos bantos, configurando um ambiente cultural que gestará o samba, chorinho e o espetáculo do carnaval. Ao relacionar Grande Otelo ao mundo carioca, Roberto Moura (1996, p. 98) afirma que *“no Brasil Africano da Praça Onze de Julbo, na geografia musical da Praça Tiradentes, se torna sambista e malandro. É no Elite Clube, tanto como nos terreiros da Mangueira, que afirma suas convicções religiosas - adorando os Orixás mas reverenciando os Exús e Pretos-Velhos.”*

É nesse manancial de elementos da cultura afro-brasileira que Otelo fundamentará todo seu trabalho atorial: corporalidade cênica, trejeitos e caras, se diferenciando de outros atores cômicos como Oscarito, Dercy Gonçalves e Anquito.

Em uma cena do filme *É de Chuá* (1958), Otelo aparece com Anquito e todo seu figurino tem como referência a figura do malandro: terno, sapatos brancos, chapéu. Aqui, mais uma vez, podemos associar Grande Otelo ao seu Zé Pelintra, não só pela roupa, mas também pelo ar malandro que o ator coloca em seu modo de interpretar, além da tradicional máscara facial da boca em flor, traço marcante nos personagens de Grande Otelo.

Diferentemente do tipo malandro, Grande Otelo teve no filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, uma atuação brilhante e, mais uma vez, buscou na construção do personagem referência

a elementos afro-brasileiros. Dina Sfat deu o seguinte depoimento sobre sua atuação no filme: *“Otelo representa a força da natureza”*. Sem dúvida, a interpretação de Grande Otelo em Macunaíma se constituiu um marco na carreira do ator. Para personificar *Macunaíma*, Otelo vasculhou aspectos da cultura brasileira. Mesmo se pensarmos seu trabalho interpretativo como fruto de um processo espontâneo – muitas vezes afirmado pelo ator – identificamos traços que remetem às tribos africanas, levando à tona toda uma gestualidade que vai do grotesco ao poético.

Num ritmo similar ao tambores africanos, Otelo dá vida ao personagem criado por Mário de Andrade, construindo uma figura representativa das raízes culturais afro-brasileiras. Caracterizado por sua relação com elementos da natureza – presentes em diversas culturas africanas – o Macunaíma de Otelo exacerba os traços grotescos, também identificados nas esculturas africanas. No personagem, percebemos mais uma vez a *“boca em flor”*, mas agora como referência a uma ancestralidade africana inerente ao ator. Aqui, mais uma vez, identificamos o espaço da memória e da oralidade como construtores de um processo criativo híbrido, pois os vários elementos encontrados nas performances de Grande Otelo são “naturais” de sua formação teatral.

Em *Macunaíma*, Otelo não representa os tradicionais arquétipos do negro no teatro e cinema no Brasil. Não vemos a “mulata”, o “malandro”, o “escravo” em cena. O que vemos é a mitificação da africanidade presente em nossa cultura e uma performance, ao nosso entender, afro-brasileira, pois mesmo sem negar diretamente as técnicas de construção de personagens, Otelo acrescenta a elas elementos corporais e vocais de raízes não europeias. O corpo do ator passa a *falar e salvaguardar a memória do grupo por meio de modulações gestuais referidas às formas de vida no tempo e no espaço de origem. Passa o corpo a constituir o saber da comunidade e a perfazer-se como arquivo e como arma, fortalecendo uma sabedoria corporal.* (Tavares, 1997, p. 216)

Nessa perspectiva, a linguagem corporal de Otelo aciona um conjunto de significados da cultura afro-brasileira que se encontram, como já dissemos, no campo da memória e da identidade. O corpo do ator possibilita ao espectador identificar elementos de uma possível brasilidade, diferenciando-o de atores que se formaram por técnicas europeias. Sobre esta questão, é bastante esclarecedora a análise de Júlio Tavares (1997, p. 221): *“podemos interpretar a identidade dos descendentes dos negros da Diáspora, por intermédio do discurso que pode ser proferido pelo uso do corpo, isto é, pela capacidade de sentir e enunciar mensagens pela via corporal.”*

Grande Otelo conseguiu criar, ao longo de sua vida artística, um modo de atuar que aciona um complexo acervo técnico, no qual os elementos da tradição cômica e da herança afro-brasileira se hibridizam, dando um traço peculiar e, talvez aí, *típicamente* brasileiro.

Amir Haddad:

é o ator que faz o Teatro e não o teatro que faz o ator

“Os valores éticos da burguesia capitalista protestante que nos últimos dois ou três séculos constituíram as bases sobre as quais se construíram os valores estéticos do espetáculo contemporâneo, vem sendo constantemente bombardeados.”

O que se vê atualmente, somos nós, atores, diretores, escritores de teatro tentando manter de pé um edifício que está visivelmente avariado. O espetáculo, por estes motivos, perde cada vez mais sua importância no mundo em que vivemos e nós, profissionais deste ofício, nos sentimos como verdadeiros dinossauros diante das turbulências históricas que estamos vivendo.”

O trecho acima, retirado do cartaz de divulgação do Curso *Só o teatro salva! Quatro semanas e 1/2 com Amir Haddad*³, apresenta-nos o questionamento de Amir sobre a importância e a função do teatro no mundo contemporâneo. Diante do desmoronamento das torres do *World Trade Center* em New York e da guerra do Iraque, Amir foca seu olhar para o papel do teatro neste contexto e lança a questão: “*Como será o ator em um mundo em mutação?*”

Para avançarmos na direção de compreender este processo no campo teatral, partindo do discurso e da práxis do diretor teatral Amir Haddad, convido o leitor a regressarmos aproximadamente 20 anos no tempo para observarmos o desenvolvimento do pensamento estético e pedagógico e de um dos mais conhecidos grupos brasileiros de teatro de rua: o *Tá na Rua*⁴.

Fundado em 1980 com atores que já trabalhavam com Amir no grupo de Niterói⁵ e com novos integrantes, o *Tá na Rua* nasceu nos espaços abertos, nas ruas, determinando um novo momento das inquietações de Amir e de seu coletivo sobre o espaço de representação. As saídas de rua do Grupo – principalmente no decorrer da década de 1980 – e o gradativo contato com a cidade, seu público heterogêneo, suas contradições fez o Grupo rever seus conceitos, atitudes e práticas em relação ao trabalho do ator. Materiais dramaturgicos diversos (cordéis, piadas, músicas e improvisações, que aos poucos vão ganhando um acabamento de números), passaram a compor o repertório do *Tá na Rua*, que culminou no *Manifesto-Ação* lançado pelo Grupo, demarcando as bases de seu pensamento estético-ideológico-teatral.

MANIFESTO-AÇÃO

Ser artista é uma possibilidade que todo ser humano tem, independente de ofício, carreira ou arte. É uma possibilidade de desenvolvimento pleno, de plena expressão, de direito à felicidade.

A possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua felicidade, plenitude, liberdade, fertilidade é de todo e qualquer ser humano. Isso não é um privilégio do artista, é um direito do ser humano; de se livrar de seus papéis, de exercer suas potencialidades e de se sentir vivo.

Todo mundo pode viver sua expressão sem estar preso a um papel.

Não se trata de ser artista ou não, mas de uma perspectiva do ser humano e do mundo. Não se trata só de todos os artistas serem operários, mas também de todos os operários serem artistas.

Das pessoas terem relações criativas, férteis e de transformação com o mundo, a realidade, a natureza, a sociedade.

O homem não está condenado a ser só destruidor, consumista, egoísta como a sociedade nos leva a

3 Curso no qual participei, ministrado por Amir Haddad no período de 20 de maio a 12 de julho de 2003 na Casa do Tá na Rua – Lapa, Rio de Janeiro.

4 Optamos aqui por focar o pensamento de Amir Haddad dentro do coletivo teatral *Tá na Rua* e não por sua trajetória pessoal como diretor teatral. Cabe mencionar que a atriz Ana Carneiro desenvolveu a pesquisa “O teatro e o coração da cidade - a trajetória de Amir Haddad”, junto ao Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

5 Raiz geradora do Tá na Rua, o Grupo de Niterói (1975-1980), sob a direção de Amir Haddad, estabeleceu o eixo de sua pesquisa a discussão sobre o poder, o autoritarismo, a dualidade dominação/submissão a partir do texto *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco (1936). Cf. Carneiro, 1998.

O contato com a população de/das ruas vai consolidando o que já fora afirmado em seu manifesto, um pensamento teatral sobre o ator e sua formação horizontalizada, percebendo a potencialidade de criação no ser humano, sem diferenças de classe social, gênero ou etnia. Amir percebe que o estado de teatro, a teatralidade, é como algo presente na natureza humana. Com relação a essa questão, destacamos dois trechos de uma entrevista concedida por Amir ao *Cadernos de Teatro*, quando afirma:

(...) o teatro, sua vitalidade, sua força transformadora e sua ressonância profunda no inconsciente coletivo da humanidade, que é uma forma de expressão de todo e qualquer ser humano, de um jeito ou de outro. A teatralidade, a capacidade de representar papéis, o jogo, a transformação, o disfarce, faz parte da vida de qualquer ser humano. (Haddad, 1996, p. 05)

Porque é da natureza do ser humano se expressar, através de si mesmo, através do teatro, da representação, do mimetismo, de se transformar em outra coisa, de mudar de papel, de viver outras identidades, que são todas que nós temos dentro da alma como ser humano. (Haddad, 1996, p. 05)

Analisando estes trechos, podemos notar uma aproximação do pensamento de Amir com o de Nicolás Evreinov. O diretor e teórico russo acreditava que o homem é possuidor de um instinto teatral, uma capacidade de transfiguração que lhe é natural, uma espécie de teatralidade: *“Todos hemos nacido con este sentimiento en el alma, todos somos seres esencialmente teatrales. En lo referente a este aspecto un hombre culto poco difiere de un salvaje, y un salvaje de un animal.”* (Evreinov, 1956, p. 36)

Podemos perceber que o pensamento de Amir praticado no *Tá na Rua* e o de Evreinov se coadunam. Essa coerência de discurso é verificada também na prática artística do encenador. Ao defender a libertação deste instinto, Amir procura evidenciar a capacidade transformadora do homem e o fato de o ator poder redimensionar sua percepção do mundo em profunda transformação. O ator que se redescobre internamente para também se redescobrir socialmente. Este é o procedimento que norteará o projeto estético-pedagógico do grupo *Tá na Rua*.

A pedagogia do ator horizontal

A oficina de teatro é um recurso metodológico amplamente utilizado nas atividades artístico-pedagógicas, sendo caracterizada como uma ação pedagógica ativista, em que o professor/oficineiro direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural. Nesta medida, a Oficina torna-se um momento de experimentar, refletir e elaborar um conhecimento das convenções teatrais, buscando instrumentalizar os participantes de um conhecimento teatral básico, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo. No caso dos grupos teatrais, valemos da observação de Argelander (*apud Ligiéro, 2003, p. 26*):

Historicamente, os workshops (oficinas) de teatro foram organizados dentro de uma estrutura flexível de atuação do grupo; o workshop em si mesmo funcionava com duas capacidades básicas: a primeira e mais importante, como um lugar para se livrar das classes dogmáticas de atuação no sentido de explorar novas ideias e, segunda, como forma prática de fazer produções que poderiam refletir mais os valores pessoais do grupo do que os valores padronizados do teatro comercial.

As oficinas são estruturadas, quase sempre, por exercícios de voz, corpo, jogos e improvisação. Os jogos e as improvisações, elementos básicos no ensino do teatro, são utilizados nesses trabalhos, por permitir que o material colhido na trajetória do grupo e de seus membros seja apropriado e canalizado para o desenvolvimento da criatividade e da expressão cênica dos participantes.

As Oficinas de teatro oferecidas têm o objetivo de socializar elementos ideológicos e técnicos adquiridos e trabalhados pelo grupo ao longo de sua existência. Nelas, o pensamento ético e estético é incorporado às atividades pedagógicas e atores e encenadores vão assumindo o papel de artistas-docentes, configurando, assim, uma pedagogia teatral.

Normalmente, as atividades artístico-pedagógicas de um grupo ficam a cargo de um membro específico, que terá a função de organizar pedagogicamente os materiais técnicos trabalhados por todos os integrantes ao longo de sua carreira. Em alguns casos, cada membro torna-se um especialista num determinado procedimento técnico-criativo e sua oficina será conduzida a partir dele. Dessa forma, acreditamos que a dissociação entre a prática artística e a prática docente, muito comum no meio universitário, não alcance a mesma dimensão nas práticas pedagógicas dos grupos.

O ano de 1981 é apontado como o momento de definição da linguagem atorial desenvolvida pelo Tá na Rua, procurando um ator que *“não é diferente do povo a quem ele se dirige e com quem quer exercitar sua arte. Um ator aberto, lúdico, generoso no coração e capaz de acreditar na força transformadora do seu ofício”* (www.artes.com/tanarua.). Este ator, que aqui denominamos horizontal, não tem como meta qualquer aprendizado técnico que desenvolva uma virtuosidade específica para sua exercício de atuação. O que se busca é a expressão de seu instinto de teatralidade, ontológico ao ser humano.

Neste mesmo ano, o Grupo inicia suas oficinas de teatro, atualmente chamadas de *Oficinas de despressurização*, desenvolvendo uma prática artística-pedagógica a partir de então. As *Oficinas de despressurização* constituem-se em espaços em que o *Tá na Rua* exercita sua pedagogia teatral e promove o ensino/aprendizagem de sua linguagem teatral.

Em sua página na Internet, o Grupo apresenta sua Oficina:

“A Oficina teatral do Grupo TÁ NA RUA é um espaço específico para treinamento e desenvolvimento de atores e não atores, visando o afloramento da expressão lúdica no jogo teatral. Através de oficinas práticas em que são usados diversos elementos teatrais, como: roupas, perucas, máscaras e outros materiais cênicos, e estímulo musical permanente, os participantes vão encontrando, livremente, o seu próprio caminho de descobertas do uso do espaço, da relação com o outro, da expressão teatral. Exercícios livres; imagens, cores, movimentos; possibilitam a vivência dos personagens contidos no imaginário de cada um e da sociedade, a alternância dos papéis, uma experiência de liberdade. Soltando os canais da expressão através da quebra dos nossos códigos cotidianos de comportamento, preparamos um ator capaz de ir ao encontro de sua expressão mais ampla, integrado e participante de sua realidade e com possibilidades de trocar a camisa de força da ideologia pelos trapos coloridos da fantasia.” (www.artes.com/tanarua)

A Oficina, ao longo dos anos, foi adquirindo uma estrutura permanente para que o processo se instalasse, como descreveu Ana Carneiro (1998, p. 66):

(...) as pessoas chegam, e o material já está na sala, disposto de modo a ser visto e encontrado com facilidade: máscaras, panos, roupas, perucas e outros objetos que favorecem a transformação, material já usado, doado ao grupo e que constitui seu patrimônio. São cores, brilhos, texturas que modificam os corpos, contribuem para a liberação dos sentimentos e estabelecem um estado de teatro, de representação, em relação a tudo que ali acontece, transformando em teatralidade/teatro os amores, as paixões, os ódios, os medos, a violência e tudo mais que aflora (...)

O percurso da oficina objetiva chegar ao ator des-envolvido, que experiencie os personagens que vão aparecendo em seu imaginário e são externalizados pelos estímulos propostos, sem identificação ou fixação com nenhum papel. Eles nascem e morrem durante o jogo. São criados no espaço de trabalho pelo puro exercício de teatralidade.

A proposta pedagógica é “pôr para fora” imagens, para que ganhem liberdade, espontaneidade e jogo. A linguagem atorial que se pretende alcançar necessita da quebra de condicionamentos, barreiras já incorporadas socialmente. Se refletirmos esta questão ao nível da técnica, podemos pensar que chegar ao que o Grupo denomina *estado de teatro/teatralidade* é a busca técnica em que se propõe um retorno ao instinto teatral.

Tanto que o próprio nome dado à Oficina – *despressurização* – indica o fato de que o Grupo observava a capacidade de descarrego do dia a dia dos participantes proporcionada pela música. Carneiro (1998, p. 75) comenta: “*Os momentos iniciais das oficinas em que as pessoas chegavam carregadas de tensões cotidianas, eram o período de despressurização, após o qual as energias começavam a fluir com mais harmonia, e se alcançavam níveis de sentimento e expressão mais profundos, que permitiam maior teatralidade no trabalho*”.

Aqui, mais uma vez, o termo teatralidade aparece como um instinto de transmutação, um ser outro que o difere da vida cotidiana. Kosovski (2001, p. 327) afirma que quando o exercício do instinto de teatralidade é manifesto, transforma sua percepção da realidade, pois o homem começa a compreender que além do seu “eu”, existem outros “eus” que podem existir através de sua imaginação.

Por meio das músicas, peças de roupas, máscaras, chapéus, os participantes/alunos da *Oficina* vão aprofundando sua percepção sobre si, sua capacidade criativa, sua relação com o espaço e o outro, procurando uma corporalidade liberta, sem bloqueios, que possibilite o jogo e a brincadeira.

Os materiais utilizados na *Oficina* compõem a estética do bloco de sujos. As roupas, panos, chapéus, acessórios, perucas fazem parte de um acervo do próprio Grupo que vai sendo utilizado em seus espetáculos, cortejos, participações carnavalescas. Quase todo o material possui intencionalmente um desgaste: estão parcialmente quebrados, gastos, furados, enfim, carregam o fantasma de uma existência prévia, no sentido de terem uma vida anterior (em outras montagens, de doações) e são encarnados novamente quando colocados em jogo...

Estes materiais e os exercícios de improvisação, que nascem no trabalho de forma espontânea, pela relação de afetos que vão gradativamente sendo estabelecidos durante os/as encontros/aulas, proporcionam que a cultura da rua também seja, mesmo sem a percepção clara dos artistas-docentes, introduzidas nas atividades propostas.

Em suas apresentações, o *Tá na Rua* vai encontrando, entre cantos, terrenos baldios, praças e largos, a cultura da rua carioca. O contato direto com esse público faz com que os atores tenham que lidar com essa cultura e seus aspectos grosseiros, jocosos, sexuais e escatológicos. Esses passam a fazer parte do treinamento dos atores e caracterizam uma certa “forma tanarua de atuação”: a improvisação, que ocorre nas *Oficinas de despressurização* é justamente estimulada por esse material.

Porém a proposta inicial não é alterada e vai sendo acrescida no decorrer dos anos e das saídas de rua, continua-se o processo de busca de um “novo” ator, mais próximo dos transeuntes, mais *horizontal*.

A pedagogia teatral do *Tá na Rua* – atualmente em outros formatos, mas sempre sob orientação de Amir Haddad – responde às imposições da rua como espaço cênico e ao mesmo tempo apresenta uma proposta de formação e prática atorial, pensada e praticada pelo Grupo e que possa oferecer uma possível resposta à pergunta: “como será o ator em um mundo em mutação?”

A historicidade das noções de presença e atuação.

A presença pode ser compreendida pelo impacto produzido por um ator (ou grupo) junto ao público. Esta noção varia de contexto, de tempo, de percepção, de historicidade e, desse modo, ela é flutuante e ideológica. Por exemplo, no Teatro Brasileiro do início do século passado, a noção de presença estava relacionada ao brilho, ao carisma que determinados atores e atrizes desenvolviam junto aos seus espectadores, por meio de códigos de atuação precisos e repetitivos. Leopoldo Fróis, Procópio Ferreira, Itália Fausta, Henriette Morineau são atrizes e atores dessa geração. Os modos de estabelecimento de vínculos da atuação com os espectadores também são mediados por seu tempo histórico, não podemos perder essa dimensão.

Raspas e restos do Processo de Criação de Kamal: conversa com Carla Luz

Narciso – *Kamal* como dramaturgia foi escrito em 2014, quando, conversando com Rafael Lorrán, nos perguntávamos sobre o corpo viril, e como, naquela condição de homem-bomba, só aparecia nas imagens esse corpo viril, que aparentemente era heteronormativo. Ficamos com isso, até que o Lorrán achou uma reportagem de um homem-bomba que iria se explodir numa boate gay em Tel Aviv. O texto foi escrito a partir dessa motivação. Em 2021, o ator Leandro Alves – com o desejo de pesquisar a ideia do erotismo e da pornografia para o mestrado – queria achar um material sobre o qual pudesse desenvolver uma pesquisa prática artística e, aí, achamos que *Kamal* seria um excelente material. O projeto começa assim.

Carla - *Como começar um processo de criação com um texto já escrito? Como vocês fizeram para não perder também o sentido do texto original? Encaixá-lo nas necessidades do ator?*

Narciso – Primeiro é preciso entender que teatro não é literatura. Esse é o princípio básico do meu trabalho. Coloco o ator para ir habitando a ficcionalidade do texto, vamos fazendo improvisações, usando fragmentos do texto para ver como a atuação vai encontrado seu modo, seu tempo e

sua espacialidade. Essa ambiência vai construindo a poética do espetáculo. Nós não começamos realizando um estudo de mesa, buscando uma compreensão, o sentido de cada frase, isso foi realizado depois, com a preparação do Cássio Machado. No início, fomos trabalhando como o Leandro acionava corporalmente dentro de uma dimensão erótica e pornográfica.

Carla - *Só vocês dois começaram o processo de experimentação?*

Narciso – No início sim. Como começamos durante a pandemia, o Leandro trabalhava na casa dele, sozinho. Fomos levantando proposições, produzindo fotos e vídeos curtos e foram aparecendo alguns objetos e roupas: faca, máscara, calcinha, um pênis de plástico. Ele começou a montar umas fotos no trânsito entre essa ideia de virilidade e feminilidade. Assim fomos encontrando e inventando um conjunto de posturas físicas que aparecem no espetáculo. Tudo foi feito por meio de encontros online. Ele mostrava o material que tinha produzido e, a partir dali, a gente foi fazendo um desenho para quando a gente voltasse ao teatro presencial.



Kamal. Atuação: Leandro Alves. Direção: Narciso Telles. Teatro Escola Livre do Grupontapé, Uberlândia, 2023. Foto: Vinicius Severo

Carla - *Então, o processo de vocês começa com o texto, em seguida, as fotos, performances em vídeo. Ai, vocês vão para a cena depois?*

Narciso - Por isso também que a estrutura do espetáculo percorre o *Instagram* e o site *CAM4*. Antes do teatro presencial, *Kamal* faz esse percurso, ele tem um momento no *Instagram*. No dia do espetáculo, as pessoas que compraram ingresso vão ter acesso a um perfil que se abre em uma hora determinada e ali começa a aparecer imagens, vozes, o que já é algo ligado ao espetáculo

presencial, já é parte do espetáculo. Depois, em um outro momento, as pessoas vão entrar, de forma opcional, no *site pornô CAM4*. Isso tem a ver com a pesquisa do Leandro. Depois tem um momento presencial.

Carla - *E qual era é o objetivo de vocês com isso?*

Narciso – Era de começar a criar esse pacto erótico com os espectadores até o encontro presencial. No momento do *site pornô* quem está em exposição é somente o ator. Os espectadores não serão identificados e não poderão abrir a câmera. Você só pode se relacionar pelo chat. É uma atuação performativa. Havia uma dimensão na pesquisa de criação que é pela pornografia. A gente achou que ali o exercício de cena é pornográfico. Depois, o pacto com o espectador na dimensão teatral presencial é muito mais erótico.

Carla – *Como você, que gosta muito do trabalho prático dentro da pesquisa acadêmica, percebe essa conexão da pesquisa com a criação em Kamal?*

Narciso – A pesquisa de mestrado do Leandro trabalha a partir do paradigma performativo. Então, todo o processo de criação era a pesquisa. O erótico e o pornográfico apareciam nos ensaios a partir também das reflexões do Leandro. Um exemplo básico era que a gente não chamava de ensaio, mas de *pegação*, ou seja, para a gente entrar na sala de ensaio esse ambiente erótico tinha que estar presente. Desse modo, a pesquisa alimentava a criação que retroalimentava a pesquisa. Realizamos uma investigação-criação.

Carla - *E como esse espetáculo conecta-se com o contexto da dramaturgia original? Esse homem-bomba que foi se aderindo à relação homoerótica?*

Narciso - O texto já traz isso. O texto já discute esse o conflito interno desse homem. Só que ele escolhe explodir. Na nossa versão essa não é a escolha. Nesse espetáculo, a gente coloca o dilema, que é: “Para se chegar ao arco-íris, existem escrituras sagradas. É possível reconfigurar o desejo?” Deixamos com os/as espectadores/as o dilema ético/existencial. Não é só o homem-bomba que se explode na relação com fé. Tem a cura *gay* pregada pelas igrejas conservadoras, por exemplo. Nesse espetáculo, ele ensaia se explodir.

Carla- *Alguma coisa meio suspensa, né?*

Narciso - A gente optou por isso. Não por resolver com a morte, com a explosão, como propunha a dramaturgia. A gente não atualizou o texto. A gente apenas ampliou o debate. Então, o texto do Lorrán está lá com alguns fragmentos de textos de Caio Fernando Abreu e Artaud. É essa discussão que está posta: “Qual é sua escolha a partir do desejo?” Claro, a poética está vinculada a essa pesquisa acadêmica e também a esse espaço do homem erótico, mas aí tem relação com a atuação, que é um ato erótico muito potente, não é?!

Carla - *E na condução do processo, você pode me dizer alguns dispositivos e procedimentos de trabalho que utilizou como diretor?*

Narciso – Ah sim... eu sempre trabalho muito com os *viewpoints* que são uma base muito boa para

uma atuação que se institui na relação com os materiais, mesmo sendo um solo. Nesse processo específico, também trabalhamos com os estados físico-emocionais e as atmosferas do Michael Chekhov. Fomos exercitando um pouco isso e vendo como é que o ator recebia e trabalhava com esse material. Eu acho que existe uma tendência dos atores, acho que mais de Uberlândia, essa necessidade de ter alguém que faça um preparo corpóreo, vocal etc. Essa foi a contribuição do Cássio no processo, mas estou mais interessado no que o corpo do ator está produzindo. Com o que ele tem de material técnico, e não uma técnica de fora que vem determinar como deve ser feito, entendeu?! Então, o espetáculo tem esses dois momentos.

Carla - *Então, nessa construção do personagem, que você se interessa pelo que o ator vai entregando?*

Narciso - É. Como ele está habitando aquele material.

Carla - *E como você faz, como diretor, para instigar esse trabalho?*

Narciso - Exercitando o pensamento lateral. Primeiro, nesse caso, o ponto de partida é o texto e como vamos lateralizando. Não se trata de ficar ali querendo entender o que o texto quer dizer, como sentido imediato, mas levantando perguntas e colocando-as em jogo corporal. A gente começa a improvisar a partir da questão, experimentando também os estados emocionais.

Carla - *Do personagem, certo?!*

Narciso - É, então, digamos que sim. Quando fomos para a sala de ensaio/pegação já tínhamos materiais acumulados dos momentos online. Começamos então a trabalhar e a organizar esses materiais.

Carla - *Como tirar do virtual para o presencial!?*

Narciso - Não fielmente, mas lateralizando com esses materiais, para também tirar do Leandro essa ideia de que a obra é a pesquisa acadêmica. Não. Ela tem relação com a pesquisa acadêmica, mas ela tem questões que são dela, que estão na ordem da prática. O teatro *teatra*, como diz Maurício Kartun.

Carla - *Você pode falar um pouco mais sobre isso?*

Narciso - É uma prática-pensamento de que o próprio processo criativo apresenta questões que são inerentes à própria criação e não possuem tradução teórica. É uma forma de pensar o mundo pela autopoiese. A bactéria se alimenta dela mesmo e ela vai crescendo. Assim é a cena. Quando você está na sala de ensaio, você não está fazendo, desenvolvendo nenhum pensamento filosófico, nenhuma discussão antropológica, nem literária...Você está fazendo teatro. Então vão aparecer questões que são do mundo do teatro. Se você ler a dissertação do Leandro, você vai identificar elementos que estão ali na cena, mas a obra também tem sua autonomia, porque ela se pensa por si na relação com o mundo. É autônoma do ponto de vista que não é o tema ou texto que determina o que é a obra, mas com todos os seus elementos, o ator, o cenário, o público...

Carla - E por que essa escolha da relação espacial dos espectadores, Narciso?

Narciso – A espacialidade foi se convocado pelo modo que o ator foi habitando o espaço com o texto. A cena fica no centro do espaço. Ele está preso a esse espaço. É um espaço de confinamento e intimidade em que você, na maior parte da cena, vê o ator através da cortina.

Carla - *Tem alguma coisa da vigilância também, talvez.*

Narciso – Talvez. Talvez tenha também uma relação com o espelho. Tem uma coisa da solidão. Não está tão visível, né? Mas se faz ali presente.

Carla - *E você falou que está tudo contextualizado no nosso contexto sociopolítico.*

Narciso - É. Ali tem uma discussão sobre gênero e sexualidade, poder e violência. As questões contemporâneas estão no espetáculo.

Carla - *E ele traz essa questão dos aplicativos e das redes sociais também.*

Narciso - São essas camadas de leitura, certo? E aí, o que você está vendo, está vendo? Como é isso? Agora, por exemplo, o uso da tecnologia cria essa mediação do encontro, permite um outro grau de proximidade. A tecnologia, no caso do *site pornô CAM4*, permite que você exercite o seu desejo, já que você está no anonimato e pode pedir as coisas mais eróticas que desejar ao ator. Ele está em uma condição de risco. Um outro elemento também que surgiu ao longo do processo – que é poético, mas também técnico – foi a ideia de que a peça é um grande *strip-tease*. Então a gente também foi estudar movimentos técnicos de *strippers*, de *strippers* masculinos e femininos. Nos estudos que realizamos, descobrimos que na China antiga, era uma no ritual de enterro. A mulher fazia um *strip-tease* antes do fechamento do caixão. Era a última relação corpórea com aquele morto. Isso tem total relação com o *Kamal*.

Carla - *E como que surge esse elemento? Como que ele apareceu?*

Narciso – Nos estudos que realizamos. Criar neste sentido é também pesquisar. O *strip-tease*, quando aparece, fecha a estrutura do espetáculo. De certo modo o espetáculo também é uma dança para os mortos. Talvez mortas estejam as pessoas que não exercitam seus desejos. Um suspense metafórico....

Carla – *As sonoridades foram definidas no começo do processo?*

Narciso - No começo não, foi no meio. As músicas e vozes em *off* que aparecem no espetáculo são colocadas e tiradas pelo próprio ator utilizando seu celular. Não tem um operador de som. Essa opção foi feita para que a atuação não buscasse trabalhar a partir da ideia de criação de um arco dramático. São fragmentos da vida de uma pessoa. Momentos de ação e reflexão dentro de um quarto, na sua intimidade. Por isso que, para mim, ele ir lá ligar o som, tirar o som, colocar essa ou aquela música também é uma ação íntima.

Carla – *Como se estivesse observando alguém pelo ‘buraco da fechadura’.*

Narciso – Isso o *strip-tease* deu para a gente. A nudez, quando aparece, acontece nos minutos finais

do espetáculo, quando já vai terminar. Isso é totalmente uma influência do *strip-tease* porque a ideia é justamente isso, manter o pacto erótico. A última coisa que se tira é a calcinha, é a cueca. Então esse é o mesmo jogo que fazemos.

Carla – *O objetivo não é manter o espectador com certo erotismo durante a apresentação?*

Narciso – Sim, e percebemos que é mais potente do que a nudez. Começar a alimentar esse desejo nos espectadores. A ideia é que a ação movimente os fluxos libidinais dos espectadores para que após a obra possam, se desejarem, exercitar seus desejos.

Carla - *Mas eu acho que é importante mesmo dar essa reviravolta, encontrar novas formas de fazer, até porque a gente está num momento diferente do mundo.*

Narciso – Precisamos mudar a compreensão que temos sobre teatro. De que eu ensaiei, está pronto, estou seguro. Não! Precisa se manter na zona de risco, tanto que uma das coisas que eu falei para o ator, quando ele começou a querer ensaiar o site pornô, foi: “Não, você não vai ensaiar. Você vai ter, como um *stripper*, um arsenal de possibilidade de brinquedinhos e joguinhos eróticos, mas não é ensaio.” Não é esse teatro ensaiado baseado na precisão e na repetição que estamos buscando. São outras condições da atuação.

Carla – *Perceber e dar direcionamentos a partir de onde está. Algo que está travando o sujeito que atua. E esse olhar sensível, me fala um pouco?*

Narciso – Bem, do ponto de vista da direção, eu tenho que entender isso e ver como aquele corpo habita o campo ficcional e gera potência. Sempre é a partir dos corpos dos atores e atrizes que trabalho. Nunca começo com técnicas ou treinamentos alheios ao processo. Elas vão aparecendo se necessário. Vamos usando os dispositivos que podem ser úteis para que a atuação se desenvolva, mas não é um método fechado. Entendeu?! Cada ator ou atriz demanda um caminho específico de trabalho. Não tenho um método, para cada processo criativo vamos inventando um. Eu também não tenho um planejamento da direção prévio aos ensaios. É o que os ingleses chamam de *devising theatre*, ou teatro em processo, em português. Chego na sala de ensaio com questões e ideias vagas, que em *Kamal* partem do texto, e é na sala de ensaio que as coisas vão se afirmando ou não. Sempre com a ajuda de toda a equipe de criação. Nunca tenho uma concepção de encenação já pronta.

Carla - *Acho que hoje, a encenação precisa também lançar o espectador em vários pontos de vista. Então você pode voltar para ver a peça outra vez e de outro modo. Você pode falar um pouco sobre?*

Narciso - Eu estou menos interessado no palco italiano. A frontalidade única hoje é uma questão para pensarmos teatralmente, porque tem relação com seu comentário. Hoje, a sociedade coloca em pauta vários pontos de vista sobre as questões do mundo, as discussões de gênero, as raciais, as sexualidades, tudo isto está em movimento. E aí como é que o teatro quer manter um único ponto de vista? Como é que é a cena se posiciona? Não acho que o palco italiano e sua frontalidade responda a isso. Ele é de um outro tempo histórico no qual havia um ponto de vista definidor, hoje isso é impossível. Agora, a atuação também precisa mudar. Em *Kamal* a atuação precisa se acostumar com um espectador que respira do lado dele. Uma atuação menos “fálca” e mais receptiva, em jogo com os espectadores. Isso é um desafio posto pelo espetáculo.

Carla - *O que você considera mais desafiador nesse processo? Teve algum momento que vocês não se encontraram, uma divergência de ideias ou de vontades?*

Narciso - Acho que sim, sempre tem. Mas eu e Leandro criamos uma excelente conexão de trabalho. Confiança mútua. Tem sempre um momento quando estou dirigindo (e atuando também) em que o ator perde a confiança no processo, a insegurança ganha força. E normalmente quando isso acontece, a atuação transfere a responsabilidade para a direção. A atuação cobra: “Eu não tô achando que isso tá bom e você não vai resolver isso para mim?” O que, na verdade, vai resolver a insegurança é a crença naquilo que você está fazendo ou produzindo na sala de ensaio.

Carla - *E como que faz isso? Para reafirmar essa crença?*

Narciso – Ensaio, provando, trabalhando... São os ensaios. Como diz o diretor argentino Ricardo Bartís, o que pauta a relação entre o ator e o diretor é uma relação de transferência, como uma análise terapêutica, entendeu?! Você está ali atuando e ao final do ensaio olha para o diretor querendo que ele te dê a resposta, se aquilo que está provando é bom. É nessa dimensão que se pauta a relação. Muitas vezes a direção, ela entra apenas como um provocador da atuação.

Carla - *A direção é necessária, precisamos desse lugar sensível de observação. Eu tenho essa necessidade quando atuo.*

Narciso – Não adianta um ator ficar numa condição física, pendurado de cabeça para baixo... despotencializa a atuação. Não tem sentido para mim, como teatro. Não tem sentido! Sabe, por um desejo egóico da direção de botar o cara pendurado uma hora e meia, porque tem uma imagem bonita. O Leandro produz muita imagem corporal, o eixo dele de criar é a produção de imagem. O meu é muito mais dar àquela imagem um sentido, um contexto ficcional. Então está bem, você faz uma forma física assim, mas o que esse cara está passando nesse momento? O que faz ele chegar nessa forma física? Entendeu? Então, para mim, dar esse contexto ficcional, esse outro mundo, é um elemento fundamental para o ator. Acionar um campo imaginário e não só acionar uma disposição psicofísica.

Carla - *Tirar desse lugar muito imagético...*

Narciso – É... puramente imagético, puramente desenho físico.

Carla- *Então, tirar desse lugar da imagem pela imagem.*

Narciso – Exatamente, é até bonito aquele arco expressivo. Sim, mas está onde? Está habitando o campo? Se não a gente esquece, no meu caso, que um dos elementos da atuação é habitar um campo imaginário.

Carla - *Me fala um pouco mais disso? Como habitar um campo imaginário?*

Narciso - A ficção, né? A ficção. Você jamais vai professar uma palestra, ou uma fala sobre a guerra, pegando lá a Clitemnestra: a guerra! Esse é o campo ficcional que você vai ter que entrar, né? De uma mulher que reúne outras mulheres... Preciso ver como é que esse corpo entra nisso, o que

propõe nisso, não sei. Pode propor uma conferência acadêmica, pode propor uma outra coisa, sabe? Pode propor uma gira, pode ser uma coisa, não sei, não sei o que vai acontecer. Isso é habitar o campo imaginário daquele material que a gente escolheu para trabalhar. Claro, tem materiais que o caminho para os habitar é pela palavra. Não é o caso do *Kamal*, porque o *Kamal* é um texto curto. Não é a palavra que determina isso, mas em outros textos é a palavra. Quando eu falo de determinar, não é uma coisa impositiva. É uma coisa que, digamos, é o *start* inicial, é o impulso.

Carla - *Então esse impulso do Kamal, ele é físico.*

Narciso - Ele é físico. Físico, mas também com essa atuação que vai criando o contexto.



Kamal. Atuação: Leandro Alves. Direção: Narciso Telles. Teatro Escola Livre do Grupontapé, Uberlândia, 2023. Foto: Vinicius Severo

Carla - *E essa parte física, você acha que ela vem mais do Leandro?*

Narciso - Dele e do Cássio, já que aí ele tinha essa necessidade, né? Aí nós falamos: “então chama o Cássio” - porque ele tem uma relação com você e tem essa perspectiva física que você quer adensar. Essa é uma prática que a gente não tem muito na produção uberlandense, mas é uma prática nacional... que é essa figura do assistente de direção, né? É aquela figura que está batendo o texto com ator, trabalhando aquela parte inicial de preparação corporal. Quando chega o diretor, não é uma hierarquia, são funções diferentes, né? Vai ver aquilo dentro da poética, dentro do contexto.

Carla – *Você, como um diretor que também está atuando, vê alguma diferença na sua direção? Por ser ator também? Porque tem alguns diretores que dirigem sem atuar há um bom tempo, e você está sempre em cena, né?*

Narciso - Eu acho que tem uma diferença, mas eu não sei se é uma diferença para bom ou ruim.

Carla – *Pergunto sem juízo de valor.*

Narciso - É porque tem horas que eu vejo o ator trabalhando e, efetivamente, não sei o que propor. Não sei para onde ir. Vou me colocando imaginariamente naquele lugar. Talvez aquilo que para ele é uma dificuldade, eu fazendo, não seja, mas não demonstro. Não dirijo demonstrando. Se é assim ou assado... Não! Não ter essa concepção prévia, deixar que o espetáculo aconteça no movimento dele. Aí as coisas vão aparecendo, a gente vai limpando os movimentos, especializando as ações, tudo isso junto, é claro, com o estudo do texto, escutando os materiais. E assim vai estabelecendo seu campo poético. Assim foi o processo de criação de *Kamal*.

Assista Kamal [NESTE LINK](#)

#Escuela: memória e micropolítica na cena contemporânea latino-americana

Ahí donde llega todo
Y donde todo comienza
Canto que ha sido valiente
Siempre será canción nueva

Victor Jara

De que modo a lembrança precisa ser organizada para que finalmente possamos nos sentir livres?

George Tabori

Convidado a escrever sobre a poética/práxis do dramaturgo e diretor chileno Guillermo Calderón e sua obra *Escuela*, logo me veio à memória uma das cenas do filme *Chove sobre Santiago*: as tropas militares se aproximam do Palácio de la Moneda, um homem ao telefone dentro do Palácio vai até a janela e observa este movimento. [corte]. Imagem sequencial de jovens estudantes e trabalhadores ouvindo ao

rádio sobre a aproximação dos militares ao Palácio. Um deles grita ao final “Viva Chile!”

A morte de Salvador Allende e a ascensão do general Augusto Pinochet à presidência do Chile dá início a um dos mais violentos golpes militares que marcam a “era das ditaduras” na América Latina. A Pinochet se soma: Videla, na Argentina; Médici, no Brasil; entre outros.

Os projetos democráticos de cunho sociocomunistas, existentes nos anos de 1960 a 1980, quase desaparecem do cenário latino-americano e dão lugar aos regimes ditatoriais que estabelecem práticas que restringem os direitos civis, impedem a participação popular e garantem a hegemonia norte-americana na região. Alguns setores são violentamente atacados e seus membros passam a ser perseguidos, presos e torturados.

Palavras passam a ser correntes no vocabulário latino-americano: DESAPARECIDO, CLANDESTINO, GUERRILHEIRO.

Instaura-se, na estrutura psicossocial, a situação da ausência, como negação da presença física do sujeito. Aquele considerado desaparecido vive ou revive no campo da memória de seus familiares. As marcas das ditaduras e seus desaparecidos passam a ocupar um lugar de memória.

Essas ausências sempre estiveram presentes no teatro latino-americano. Diversos grupos, dramaturgos e diretores trabalharam com as memórias desses tempos, levando à cena vozes submersas, corpos ausentes. A rememoração consiste em possibilidade de não esquecimento, “como uma reparação compensadora da experiência da derrota e da perda” (Dubatti, 2005, p. 09). Desse modo, passamos de um teatro macropolítico de choque ou do metafórico para um teatro micropolítico de resistência. Enquanto a perspectiva macropolítica trabalha com uma visão totalizante e as relações sociais, o micropolítico de resistência “funda territórios de subjetividade (identidade) alternativos, linhas de fuga” (*Idem*, p. 10).

Assim, a memória passa também a ser compreendida como lugar de construção de subjetividades, já que

[...] o processo rememorativo é uma rede, ao narrar a memória de determinados fatos, esses acionaram a de outros e outros e outros... Imersa nesse mar de lembranças, foi impossível não trazer a lembrança do prazer, da dor, do trauma. (Leal, 2011, p. 26)

Esses espaços de memória passam tanto por percursos autobiográficos, constitutivos dos discursos testemunhais daqueles que viveram tais fatos, como coletivos, na medida em que as esferas sociais se sentem pertencentes a estes episódios como parte de uma identidade histórica comum. Por isso, “as lembranças não possuem a propriedade de se conservarem nas consciências, elas nos são “lembradas do exterior”, estruturadas pelos quadros da memória que se situam ao mesmo tempo na duração e fora dela” (Seixas, 2001, p. 101).

A cena contemporânea, ao trabalhar com a memória política, promove outras possibilidades discursivas sobre o tema, agora calcada na experiência do sujeito-ator, em sua capacidade de constituir memória a partir de um processo de acumulação sensível para, em cena, instituir-se em corpo-memória, que resiste ao contínuo movimento de esquecimento.

Em diálogo com este campo de reflexões, faço aqui uma primeira aproximação à poética/práxis de Guillermo Calderón. Dramaturgo, diretor chileno, formado pela Escola de Teatro da Universidade do Chile e pela Dell’Arte School of Physical Theater, na Califórnia, com mestrado em cinema na NYU, Calderón vem ocupando um lugar de destaque na cena contemporânea latino-americana, com obras como *Neva*, *Diciembre*, *Clase*, *Villa+Discurso e Escuela*.

O espetáculo *Escuela* foi criado para o projeto *Memoria 1973 – 2013*, do Festival Internacional de

Teatro Santiago a Mil, e narra a história de um grupo de militantes que recebem instruções paramilitares para o combate à ditadura. Durante as ditaduras, muitos grupos de jovens militantes foram formados para o combate à ditadura. Esses guerrilheiros atuavam nas esferas urbanas e rurais em ações programadas, na busca de desestabilizar o governo. Em represália, o regime militar iniciou uma “caça” a essas organizações, instaurando um sistema repressivo baseado em prisões, torturas, desaparecimentos e mortes.

Segundo Calderón (2013), o objetivo do processo criativo “*era examinar la dictadura por los 40 años del golpe, pero examinar la última parte de la dictadura, que es lo que me correspondió vivir a mí. Es un trabajo de recuerdo e investigación, porque me enfrento a la persona que yo era en esa época y también trato de reconstruir la historia de nuestro país a través de conversaciones con personas que vivieron ese período*”.

A memória acionada em um procedimento de atuação,

[...] pode ajudar o artista a aprofundar o conhecimento sobre as circunstâncias dadas pelo texto usado como fonte, tenha ela origem ficcional ou não. Se o tema é contemporâneo, a memória de atores sociais vivos e até do próprio artista poderá ser incluída visando um maior aprofundamento do tema a ser trabalhado (Leal, 2011, p. 54).

Em cena, cinco atuentes (atores e atrizes) participam do aprendizado militante, a apreensão de técnicas e procedimentos paramilitares para as ações da organização contra a ditadura. A encenação se configura como uma aula, onde cada um dos atuentes se reveza na posição de mestre e aprendiz. Todos mascarados, com os rostos cobertos por camisas e usando óculos escuros. Uma referência explícita ao modo de organização da militância. A cena latino-americana tem como característica manter a latência da ferida aberta, quando se vincula aos fatos e seus traumas sociais, instaurando uma dimensão política nas potências dos sujeitos que fazem (artistas) e aqueles que percebem a obra (espectadores). *Escuela* não foge à regra.

Esse jogo proposto pela encenação, no qual o sujeito é visto como destituído de uma individualidade para assim tornar-se combatente, participando de um projeto coletivo, é demarcado pela ausência da face exposta. O mascaramento é o ato da clandestinidade que, neste caso, também ocorre entre os atuentes, já que em momento algum ninguém revela sua face ao outro.

Na conversa que tive com as atrizes do espetáculo, para o processo de criação, elas me informaram que realizaram pesquisas históricas e encontros com pessoas que estiveram na clandestinidade e foram alunos nas escolas de formação de guerrilheiros para que pudessem ganhar maior aderência da atuação à dramaturgia. Segundo elas, todo o processo foi apoiado no texto, sem o uso de procedimentos de improvisação ou composição.

Participar de um grupo revolucionário significava entrar na clandestinidade, adquirir uma “falsa” identidade civil. Viver este desaparecimento do contexto social em que estavam inseridos era prática comum de todos aqueles que estavam engajados na luta armada. O nome de batismo era substituído pelo nome militante (incluindo também seus filhos), estratégia de proteção familiar e da própria organização. Mudança constante de endereço, viver em semiconfinamento e aprender táticas de guerrilha era parte da rotina de muitos jovens militantes na América Latina. Esta nova forma de sobrevivência afetava a subjetividade dos guerrilheiros, e esse é um dos aspectos presentes no espetáculo *Escuela*, que rememora a história política chilena partindo de uma “*experiencia íntima y ultra privada, para darle visibilidad a esa generación*.” (Calderón, 2013)

O mesmo pode ser identificado na espacialidade do espetáculo: espaço pequeno com pouca luminosidade, mobiliários e objetos. Apenas o necessário para que a crueza da narrativa possa ser

desvelada.

A opção pela discursividade como eixo central da encenação coloca a potência do desejo de transformação dos sujeitos envolvidos como foco. Há uma ação micropolítica no jogo proposto. No ponto de vista da dramaturgia, pelo fato de afirmar o desejo militante e como esse vai adquirindo força e forma na formação pela “Escola”. Nos atuantes, o próprio Calderón (2013) afirma: *“eso ha sido satisfactorio y un gran descubrimiento para los actores, quienes además se sienten participando en una obra donde lo importante son las fuerzas de las ideas políticas, sentirse parte de un diálogo nacional”*. A arte passa também a constituir-se como um lugar de subjetivação e o artista como construto desse movimento. A atuação busca estabelecer zonas liminares entre a memória, a ética e o testemunho, sempre habitando um campo ficcional. Não se trata de um testemunho pessoal identitário, mas social, de um corpus político/ideológico.

A cena contemporânea, em sua multiplicidade de propostas, tem possibilitado que os espectadores tenham contato com diversas formas de percepção do espetáculo. Muitas delas, criando fricções na chamada ilusão cênica. A crença de uma “verdade” passa a ser um pacto de jogo. A diretora norte-americana Anne Bogart, neste sentido, propõe o Erotismo como uma perspectiva para os criadores. Para ela, é sempre necessário pensar uma cena que promova, com o espectador, o ato erótico, que desperte seu desejo de acompanhar o jogo e de dele se fazer cúmplice. Penso que *Escuela* propõe esse pacto ao potencializar o desejo de [trans]formação, e isso me faz lembrar de uma frase que li na parede da Casa do Grupo Yuyachkani, há alguns anos: *“recordar como uma possibilidade que isto jamais aconteça novamente”*. Talvez seja esse o motivo da presença constante de tantas ausências na cena latino-americana.

Resquícios de 58 Indícios sobre o corpo (versão Brasil)

O presente escrito é um resquício, uma tentativa de escrever a experiência – ou, talvez, uma descrição frenética das sensações dentro do processo de *58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]*. Continuamos a perseguir a(s) forma(s) de registro das experiências cênicas efêmeras e irrepetíveis. Assim, este escrito é, ao mesmo tempo, a [im]possibilidade de rememorar o acontecimento artístico tal qual, mas também a perspectiva de [re]corporar, pela textualização, a experiência artística dos participantes na abertura de um campo reflexivo com e a partir da *Ação 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]*⁶. Uma escrita da transfiguração, aquela onde o corpo escreve por si só. Escreve com o sangue que por ele corre, passa pela linha do pensamento – que também é corpo – e, no entanto, ultrapassa seu domínio.

⁶ A proposta da realização desta Ação em Uberlândia foi gestada e produzida pelo Coletivo Teatro da Margem movido pela necessidade de criar um lugar de diálogo da produção cênica uberlandense com as práticas artísticas mais híbridas e contemporâneas. Assim buscamos – juntos aos Projetos *O artista cênico em desalinho*, que coordenei na UFU, e *DINTER* (UFU-UNIRIO), financiados respectivamente pelo CNPq e CAPES – o aporte necessário e o apoio institucional do Instituto de Artes, dos Cursos de Teatro e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

O corpo em um fluxo contínuo a expurgar as sensações advindas dessa experiência.⁷

Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma *doença de estilo*: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, acordando-os para a vida. Por outro lado, o corpo-escrita, enquanto tapeçaria e escariação, atesta a invenção de uma linguagem que faz emergir uma superfície desigual feita de rupturas e inchaço e que indica uma produção textual marcada pelo sofrimento poético que vai além da dor cristã para se extasiar na alegria da criação e do gozo trágicos. (...) Nunca existe a alternativa: *escrever ou morrer*, mas *escrever e morrer*, escrever até a morte, escrever sua própria morte. (Lins, 2011, pp. 16-17, *grifos do autor*)

Na performance, lemos o indício número 56. Minha identidade se esvaiu, dando lugar ao corpo “puro e simplesmente” – que é anterior ao nome que lhe é empregado – e à união dos outros 57 corpos-indícios, na construção de um só corpo.



58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]. Concepção e Direção: Emilio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016.
Foto: Yuji Kodato

A obra criada pelo artista argentino Emilio García Wehbi⁸, no ano de 2014, em Buenos Aires, foi realizada em sua versão brasileira em Uberlândia, Minas Gerais – Brasil no ano de 2016. Foram cerca de 58 artistas da cidade e demais regiões do país – e fora dele, sendo alguns da própria Argentina, outros da

⁷ Amparo-me na obra de Daniel Lins, Antonin Artaud – O Artesão do Corpo sem Órgãos (2011), para este processo no texto discursivo. O autor inspira-se em Artaud para erguer seus pensamentos.

⁸ Para conhecer o artista, acessar: < <http://emiliogarciawehbi.com.ar/bio/> >. Último acesso em: 03 de Fevereiro de 2017.

Colômbia e arredores –, que estiveram presentes na residência artística oferecida pelo artista supracitado em parceria com o Coletivo Teatro da Margem⁹. Aberta ao público nos dias 07 e 08 de outubro do ano já mencionado, recebeu uma média de 200 espectadores.

A Ação parte do texto de Jean-Luc Nancy (2015)¹⁰, em que o autor nos apresenta uma visão poética e filosófica sobre o corpo. Nancy nos apresenta, de uma maneira geral, uma reflexão acerca do corpo, do(s) nosso(s) corpo(s), em sua essência – do que ele é, ou não é. Tudo e/ou nada, e entre os extremos, desde o seu íntimo.



58 *Indícios sobre o corpo [versão Brasil]*. Concepção e Direção: Emilio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016.
Foto: Yuji Kodato

Em *58 Indícios sobre o corpo*, o espaço cênico forma o desenho de um quadrado (palco arena). Quatro bacias com as argilas nos cantos, e quatro microfones entre elas de frente ao público. Tudo geometricamente delimitado. A estrutura da performance é cíclica, sempre a se repetir. O mesmo tema musical – composição de Jordi Savall – é repetido 58 vezes, que indica a entrada de cada *performer*. À medida que cada corpo novo adentra à cena, este se posiciona de frente a um dos microfones, desnuda-se e, ao final da música, diz o seu indício. As roupas deixadas de lado irão compor/seguir o desenho do quadrado, até que ele se feche ao final dos 58 indícios presentes. Buscar a argila e passar na(s) cicatriz(es). Segundo a concepção do diretor, essa(s) cicatriz(es) não estão exclusivamente relacionadas a acidentes, como quedas, ou cirurgias e outros, mas é válida a relação de cicatriz que cada um estabelece para si –

9 O CTM interrompeu seus trabalhos em 2017 e a partir dessa data fundamos o Núcleo 2 – Coletivo de Teatro. Cf. <https://www.facebook.com/nucleo2.coletivo>

10 A obra em questão intitula-se *58 Indícios Sobre o Corpo* presente na obra *Corpo, Fora* (2015) com tradução e organização de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

“marcas de vida”, para usar as palavras de Emílio. Durante o processo de criação, cada *performer* escolhe a sua cicatriz corporal; em seguida, por meio de um processo de condução com os próprios participantes da performance que estão mais familiarizados com processos criativos em dança, os integrantes descobrem movimentos relacionados à cicatriz em evidência, transformam-nos, criando uma sequência de movimentos a ser realizada durante toda a performance. Os corpos já em cena se relacionam com cada novo indício, sempre a repetir essa partitura de movimentos quando a música volta a tocar. Ocupamos um espaço dentro desse quadrado. É esse o nosso habitat natural.

A argila é elemento com o qual marcamos no corpo nu nossa memória física. Com ela corporalizamos nossas cicatrizes, sejam físicas e/ou psicológicas (por exemplo, a criação do homem pelo barro, o corpo moldado, o corpo (re)nascido, ou, simplesmente, o ponto de localização da cicatriz). Ao mesmo tempo, a marca-cicatriz apresenta-se como um disparador para a criação de uma frase pessoal de movimento desenvolvida por cada um dos *performers*. Frase esta repetida o tempo que em a Ação transcorre. A argila marca a cicatriz que ganha movimento na relação do *performer* com ela e com o espaço.

Estivemos presentes – de corpo, alma e espírito – nessa performance, na qual experienciamos ser 58 corpos um só corpo, ou um só corpo que se fragmenta em 58 outros corpos, dentro de uma mesma relação espaço-temporal.

Um corpo, meu corpo.



58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]. Concepção e Direção: Emílio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016.
Foto: Yuji Kodato

A diversidade de corpos nus com seus formatos, contornos, idades, histórias, subjetividades, sexualidades... vão marcando e ressignificando o espaço e a relação com os espectadores durante as 3 horas em que ocorre a Ação. Percebemos que no decorrer da Ação os espectadores modificam suas atitudes com e em relação aos corpos nus. A Nudez que, num primeiro momento, tem a potência de um ato erótico – dado um olhar voyeur ou pornográfico, diante de bundas, seios, pênis e vaginas ali apresentadas sem nenhuma atitude provocativa, além de sua presença carnal –, tem, num segundo

momento, seu significado transformado, já que o coletivo de corpos desnudos é um convite silencioso ao desnudamento do espectador em todos os seus aspectos. Há uma inversão de potências.

Distorção do real ou reconstrução simbólica. O ato performático como possibilidade de escrita autobiográfica na relação entre corpos desnudos. A identidade na diferença.

Nossa experiência em *58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]*, de colocar nossos corpos nus no encontro com outros corpos nus [dos performers] e vestidos [dos espectadores] estabelece uma ética do corpo, na qual não representamos um outro, mas a nós mesmos na relação com o outro. A nudez possibilita um esvaziamento do ator, no sentido de interpretar um papel, e a constituição do sujeito em si, na condição de “um qualquer”. É no estabelecimento desta relação que se configura uma “ética do corpo”.

Comentários sobre Autoficções, de Sergio Blanco

Sergio Blanco é um dramaturgo contemporâneo que explora a dimensão humana. Suas peças são ricas em detalhes, suspenses, apreensões, e, a partir da autoficção, ocupa simultaneamente os lugares de autor, ator e personagem. É impossível ler Sergio Blanco sem se surpreender com os enigmas presentes em cada obra, de modo que os/as leitores/as são capturados/as pelos enredos. A partir da autoficção, os textos exploram o limite entre a verdade e mentira, entre o que as palavras podem revelar e o que os tramas produzem com os dramas que revelam.

O termo autoficção, tal como o próprio Sergio (2018) nos apresenta, é um neologismo composto por *auto*, que quer dizer a si mesmo, e *ficção*, que remete à mentira, ao falso, à invenção. Na literalidade do termo, considera-se uma mentira inventada sobre si mesmo, mas como gênero literário associa elementos autobiográficos com elementos ficcionais. Uma outra dimensão da autoficção é seu vínculo com a atuação. A atuação é um fenômeno que ocorre em um espaço-tempo preciso e presente, tensionando a “verdade do corpo” com a artificialidade da obra. Nesse sentido, as *Autoficções* abrem um campo para que a atuação possa também desenvolver seu relato a partir da matriz textual, na qual os personagens são encarnados não apenas em sua esfera ficcional (escrituras de um autor), mas também na esfera carnal (escrituras de atores e atrizes).

É neste território do duplo que operam os textos de Sergio, o próprio fundamento da autoficção já estabelece este espaço “entre” o eu e o outro, ou entre a ficção, como ato de invenção do mundo, e a realidade. E é aí que a latência do texto teatral convoca a potência da cena. O texto como pulsão a ser encarnada, como uma revelação inventada do eu-autor para a encarnação dos corpos atoriais em relação a ele, constituindo um outro duplo só revelado no acontecimento cênico. Nem personagem como entidade autônoma do ator, nem o ator performativo que só se representa a si mesmo, mas um duplo que se expande até os espectadores ou, nas palavras de Blanco em entrevista no 26º. Porto Alegre em cena, “a arte do ator é nos fazer esquecermos quem somos” (2019). Trata-se de um encontro erótico

entre a palavra e o corpo.

Esta coletânea reúne cinco importantes obras de Sergio Blanco: *A Ira de Narciso*, *Tebas Land*, *O Bramido de Düsseldorf*, *Tráfico* e *Kassandra*. Todas as obras apresentam, num certo sentido, o próprio autor como personagem e, ao se introduzir na ficção, Sergio nos apresenta a possibilidade de ocupar diferentes espaços, contextos, enredos, explorando os limites entre o drama e a realidade. As narrativas conduzem o autor-ator-personagem à morte, ao suplício, à loucura, à sanidade, à prostituição, ao profano, ao mesmo tempo em que conseguem abordar as banalidades do cotidiano. Na definição, podemos apreender que a autoficção se situa na fronteira entre histórias reais e histórias fictícias. Em suas palavras, é “o lado escuro da autobiografia, na qual reflete-se o pacto da verdade, como é o caso da autobiografia, ao passo que na autoficção existe um pacto da mentira”. Portanto, a autoficção não é uma verdade, tampouco uma mentira, mas um compromisso poético que possibilita infinitas reverberações.

Autoficções evidencia a relação do autor com o tema das violências e do erotismo. O teatro é uma arte cuja existência se fundamenta em violências. A história do teatro é a história de uma arte que luta contra a morte, tanto no aspecto social da violência, quanto no modo de operação do acontecimento cênico que nasce prenhe de morte. Sergio apresenta essa questão quando coloca a violência como condição da existência humana, situando-a no campo da ficção. Aqui opera-se como releitura fabular de seu exercício destrutivo, inaceitável e insuportável na realidade.

Anne Bogart propõe o erotismo como um dispositivo potente para os criadores. Para ela, é sempre necessário pensar/criar uma cena que promova, com o espectador, o estabelecimento de um ato erótico, que desperte seu desejo em acompanhar o jogo e de dele se fazer cúmplice. Desse modo, haveria construção de espaços onde a arte dos encontros pode estabelecer novos vínculos entre os sujeitos participantes e, com isso, desestabilizar o conhecido. É nessa fricção erótica que identificamos a potência da dramaturgia de Sergio Blanco. Não existe ação sem a potência de desejo que a move, sem que o artista gere uma necessidade e /ou vontade física para sua realização. Como nos diz Manoel de Barros “no descomeço era verbo. Só depois veio o delírio do verbo. O verbo tem que pegar delírio”. Podemos compreender que o que o poeta chama delírio, nós nas artes do corpo, chamamos presença. Essa busca por uma presença do ator passa necessariamente pelo seu corpo, suas memórias, esquecimentos, sensações, emoções e as narrativas que ele constrói de si.

As peças são densas, e a cada leitura uma nova dimensão nos orienta a indignação, indagação, reflexão, e suposições para preencher os hiatos das infinitas ressonâncias possíveis entre a realidade e a ficção. Ler, ver, ouvir as peças de Sergio Blanco nos orienta sobre as diversas formas de sentir: o corpo é afetado pelas narrativas, que abordam o próprio corpo. Nesse sentido, Sergio Blanco ultrapassa a barreira entre autor, ator, personagem, espectador, leitor; ele faz essas posições se articularem, subverterem, e perderem o distanciamento, ou seus limites. A autoficção é um recurso textual de sua produção, mas vai além do texto, produz efeitos na fala, no corpo, ao entrarmos em contato com sua obra. As palavras e situações apresentadas nos textos aqui reunidos permitem que na cena um campo de associações possa ser executado de forma a pôr em suspensão a própria linguagem, ou seja, estabelecendo uma nova camada ficcional, um devir futuro, um acontecimento poético. Seus personagens possibilitam que possamos acessar intensidades emocionais, encarnadas diante dos espectadores por criarem espaços de crença interna em que atrizes e atores possam potencializá-las em fluxo tempo-espacial no encontro com a dramaturgia.

A cena constitui-se num encontro efêmero entre corpos. Sua potência ocorre em devir, nas possíveis dobradas futuras que esses encontros possam promover. É em si possibilitar uma transformação dos sujeitos envolvidos e de seus modos de existência. Tanto o artista da cena que afeta seu corpo para o encontro *poiético* com o espectador, como o espectador que se co-move com o que a cena lhe ressoa.

A potência de um corpo afetado no encontro com o outro constitui-se a presença “em flor”, ou seja, revela na atuação uma beleza que não pertence nem à existência nem ao nada. Creio que as autoficções oferecem esse acontecimento.

As peças privilegiam o olhar para e sobre o corpo, as relações que esse corpo estabelece com o mundo a seu redor, como se coloca, impõe e é atravessado pela moralidade, pelo poder, pela submissão, pela transgressão. Assim, com a dimensão humana desnudada, Sergio coloca em questionamento o tempo, a escrita, o descabido, o incoerente, o correto, o sagrado, a sanidade. Não podemos esquecer que Sergio é também ator e encenador, o que dimensiona uma forma de escrita na qual a latência da cena também se faz presente e a política é o vínculo que o corpo tem consigo mesmo (biopolítica).

**A maneira que expressarei
minha pulsação de vida**
[desmontagem cênica]

NARCISO TELLES
artista-docente-pesquisador



18



LAACÊNICAS

LIE

NÚCLEO 2
coletivo de teatro

foto: @ladymoah

*Assista **A maneira que expressarei minha pulsação de vida**
[desmontagem cênica] **NESTE LINK***

Conexões e Referências Bibliográficas e Videográficas dos Escritos, Notas e Brevidades

- A PELE DE VÊNUS*. Direção de Roman Polanski: PlayArte, 2014. 1 DVD (133 min.)
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD! Direção de Gilberto Gouma: UFF, 2019. 1 DVD
- BARBA, Eugenio. *Arar el Cielo. Diálogos latinoamericanos*. Havana: Casa de las Américas, 2002.
- _____. *Teatro: soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.
- BARTÍS, Ricardo. “Palestra”. Registro de Ariel Bar-On. In *El teatro en estado puro: Ricardo Bartís*. Taller de Reflexión Artística I. Universidad de Palermo, 2013.
- _____. *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel. 2003.
- BAUMGÄRTEL, Stephan (Org.). *Efetividade da Ação*. Pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Gramma, 2018. Pp. 57 – 82
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Antes de actuar*. La creación artística em uma sociedade inestable. Madri: Alba, 2015.
- _____. “Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores”. *Urdimento*, vol.1, no.12, Florianópolis, Mar. 2009. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_12.pdf. Acesso em: 10 jan 2010.
- _____ & LANDAU, Tina. *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CALDERÓN, Guillermo. “Escuela va más allá de lo técnico de la actuación, pasa por hacerse cargo de las ideas”. Santiago – Chile, 2013. Disponível em: <http://www.fitam.cl/201309/portada/guillermo-calderon-escuela-va-mas-alla-de-lo-tecnico-de-la-actuacion-pasa-por-hacerse-cargo-de-las-ideas>. Acesso em: 04 fev. 2014.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CARNEIRO, Ana. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* - Grupo Tá na Rua 1981. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 1998.
- CARREIRA, André. *Ensaio sobre atuação: utopias de vagalumes*. Itajaí: Rizoma Editora, 2023.

- _____. “Interpretação por estados. Uma experiência laboratorial”. In: TELLES, Narciso (Org.). *Cena Contemporânea. Estudos de encenação e atuação em Potestade*. Jundiaí-SP: Paco, 2016. Pp. 101 – 116
- _____; CARVALHO, Ana Maria Bulhões; FERRACINI, Renato; TELLES, Narciso. “Representação e Ética”. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 01, n. 13, p. 162-176, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/36977>. Acesso em: 26 jan. 2022
- CHEVALLIER, Jean-frédéric. *El Teatro Hoy: una tipología posible*. Cidade do México: Paso de Gato, 2013.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos Militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CORNAGO, Oscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidade, publico y democracia*. Madri: Alba, 2015.
- DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO *De onde viemos para onde estamos indo*. Direção Narciso Telles. Uberlândia: UFU. 1 DVD, son.,cor.
- DIÉGUEZ, Ileana. Expostos. Experiência e vestígios do corpo roto. *Cavaco Louco*. Revista da Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, ano 6, n. 11, dezembro de 2011. Pp. 11-17.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imagenes toman posicion*. Madrid: A, Machado Livros, 2008.
- DOSSIÊ 58 *Indícios sobre o corpo* [versão Brasil]. Revista Rascunhos. UFU. v. 5 n. 1 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1515>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- DRAGUN, Osvaldo. Presentación. In: *Pedagogía y experimentación el el teatro latinoamericano*. Cidade do México: Escenología, 1996.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro dos Mortos*. Uma introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: SESC-SP, 2016.
- _____. “Variaciones Meyerhold y El teatro micropolítico de la resistencia”. In: PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro Completo 5*. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 05 – 66.
- ENSAIO.HAMLET, 2020. 1 video (1:50:29 min.). Publicado pela Cia. Dos Atores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWbR1zqIAQI>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- FERREIRA, Elizabeth Xavier. *O autoritarismo, a guerrilha urbana e a violência*. Tempo, Rio de Janeiro, n. 1, p. 126- 141, 1996.
- FLORENTINO, Adilson. “A problematidade epistemológica do saber teatral”. In *Cartografias do ensino do teatro*, organizado por Narciso Telles; Adilson Florentino, 09-16. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2015.
- GRUPO TÁ NA RUA. *O teatro de rua do Grupo Tá na Rua*. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.
- _____. www.artes.com/tanarua. Acesso em: 15 jul. 2003.

- GULLAR, Ferreira. “Não Coisa”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles — São Paulo, nº 6, setembro de 1998, p. 77
- HADDAD, Amir. “Entrevista”. *Cadernos de Teatro*, Tablado (Rio de Janeiro) n. 146. pp 01 – 10, julho/agosto/setembro de 1996.
- HIGA, Nádya Y. Ribeiro. *Viewpoints de tempo e a atuação*. Uberlândia, 2009. Relatório Final do PIBIC/CNPq [inédito].
- JOGO DE CENA*. Direção de Eduardo Coutinho: Globo Fimes, 2007. 1 DVD (105 min.)
- KARTUN, Mauricio. “El teatro teatra”. In: Jorge Dubatti. *El teatro teatra*. Nuevas orientaciones em teatrologia. 1ed. Bahía Blanca: EdiUNS, 2009.
- _____. La escena piensa, 2020. 1 video (1:49:48 min.). Publicado pelo Canal Cátedra Bergman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=clOnXG1Lo7o>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- KOSOVSKI, Ricardo. *Teatralidade como matriz comunicacional – novas percepções*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2001.
- LANDAU, Tina. “Source-work, the viewpoints and composition: what arte they?” In: DIXON, M. Smith & JOEL, A. Smith (org). *Anne Bogart: viewpoints*. New York: Methuen Drama, 1996. p. 13 – 30.
- LARROSA, “Jorge. Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa”. In: Siomara Borba; Walter Kohan. (Org.). *Filosofia, aprendizagem, experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 185-194.
- _____. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- _____. “Notas sobre experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- LEAL, Mara; TELLES, Narciso. “La memoria y lo real en la escena contemporánea”. In: Ileana Diéguez. (Org.). *Cartografias Críticas II*. Los Angeles: Karpa, 2018, v. 02, p. 00-00. E-book. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/cartograf%C3%ADas-cr%C3%ADticas-volumen-ii>
- LEAL, Mara Lucia. *Memória E(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- LEITE, Luiz Carlos. Destecendo os segredos de um Memorial. *Rascunhos*. Uberlândia v. 1 n. 1 p. 115-122 jan./jun. 2014. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27150/14885>. Acesso: 10 jan. 2015.
- _____ & YOSHI, Nádya. “Processo de criação do espetáculo Canoeiros da Alma”. In: *Cavalo Louco*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Oi Nóis Aqui Traveiz, n 08, jul. 2010, p. 12-14.
- LIMA, Maria de Lourdes Rocha de. “A aula universitária: uma vivência de múltiplos olhares sobre o conhecimento em situações interativas de ensino e pesquisa”. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro & CASTANHO, Maria Eugênia L.M. (Orgs.) *Pedagogia universitária: a aula em foco*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 151-160.
- LIMA, Tatiana Motta. *Palavras Praticadas*. O percurso artístico de Jerzy Grotovski, 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012

- MARGUERITE DURAS ENTREVISTA FRANCIS BACON. Disponível em: <https://www.elciudadano.com/entrevistas/marguerite-duras-entrevista-a-francis-bacon/11/02/>. Acesso em 12/06/2021.
- MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje – textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARINIS, Marco de. *Em busca del actor y del espectador*. Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____; VARELA, Francisco. *De Máquinas e Seres vivos*. Autopoiese – a Organização do Vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MELLO, Dilma. “Etnografia, pesquisa narrativa e fenomenologia: entendendo os espaços de fronteiras entre esses três caminhos de pesquisa”. In: Cordeiro, R.; KIND, Luciana (Org.). *Narrativas, gênero, políticas*. Curitiba: CRV, 2016. Pp. 17 – 48.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- NOVARINA, Valere. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- PAVLOVSKY, Eduardo. *La ética del cuerpo*. Conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Ediciones Babilonia, 2001.
- _____. *La voz del cuerpo*. Notas sobre teatro, política y subjetividad. Buenos Aires: Astralib, 2004.
- PESSOLANO, Carla. “Saberes Escénicos y Actuación: Las Bases De Los Discursos De Sobre La Praxis En El Teatro Argentino.” *Acotaciones*, 2020.
- POTESTAD Tato Pavlovsky, 1993. 1 video (1:05:24 min.). Publicado pela UBAPsicologia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cD4CVd6RdCU>. Acesso em 26 jan. 2022.
- RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Memórias e culturas do popular no Brasil: o típico e as técnicas. *O Percevejo*, n. 08, pp. 03-18, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- SAGASETA, Julia. Recorriendo el Teatro Argentino. In: TELLES, Narciso (Org.). *Cena Contemporânea. Estudos de encenação e atuação em Potestade*. Jundiaí-SP: Paco, 2016. Pp. 13 – 38.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado*. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- SANCHEZ, José Antônio. “Ética da representação”. In: CARREIRA, André; BAUMGÄRTEL, Stephan (Org.). *Efetividade da Ação*. Pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Gramma, 2018. Pp. 57 – 82
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac y Naif, 2012.
- SEIXAS, Jacy. *Halbwachs e a memória-reconstrução do passado*. História, São Paulo, n. 20, p. 93-108, 2001.

- SILVA, Vagner Gonçalves da. “Entre a poesia e o raio X: uma introdução à tendência pós-moderna na antropologia”. In *O pós-modernismo*, organizado por Jacó Guinsburg; Ana Mae Barbosa, 144-58. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 1996.
- TAYLOR, Diana. *From the Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Américas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- TELLES, Narciso. “Corpos em Atuação: experiências inventadas numa trajetória do existir”. In: Jean Carlos Gonçalves; Sônia Machado de Azevedo; Renato Ferracini. (Org.). *Corpo e(n)cena: ensaios urgentes*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- _____. “Os viewpoints e a pedagogia do teatro”. In: RIBEIRO, Joana; KEISERMAN, Nara (orgs). *O corpo cênico entre o teatro e a dança*. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____. *Pedagogia do teatro e teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.
- _____; ARAÚJO, Getúlio Góis de. “A prática do Coletivo Teatro da Margem: teatro de grupo e a formação universitária.” *Moringa* v.5, no. 1 (2014), <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/19664>
- _____. *Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória*. Urdimento (UDESC), v. 17, p. 143-150, 2011.
- _____; CARREIRA, André (Org.) . *Escritos sobre la actuación contemporánea*. 1. ed. Buenos Aires: Argus-a Artes & Humanidades Corp, 2023. v. 1. 110p
- _____; CONTRERAS, C. ; DUARTE, D. P. . #2 – “Implicações do corpo na pesquisa em Artes Cênicas e Educação”. In: Eduardo Junio Santos Moura; Maria Amélia Castilho Feitosa Callado; Nelcira Aparecida Durães. (Org.). *10 anos de Seminário de Pesquisa em Artes*. 01ed.Montes Claros: ED. UNIMONTES, 2021, v. 01, p. 282-302.
- _____; Paulo Merísio. (Org.). *Se Oriente*. Percursos compartilhados na construção de teses em Artes Cênicas. 01ed.Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- VEIGA, Ilma Passos Alencastro. “Nos laboratórios e oficinas escolares: a demonstração didática”. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro (Org). *Técnicas de ensino: por que não?* Campinas: Papirus, 1991. p. 131 – 146.
- WEISZ, Gabriel. Acústica animada. In *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México. Núm. 7-8, p. 98-104, 1991/1992.
- ZAPATA, Miguel Rubio. *Notas sobre Teatro*. Lima: Ediciones Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.