

# NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

**ORGANIZAÇÃO:**  
Andréa Moraes  
Jackson Tea  
Patricia Fagundes

**PPGAC**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

# NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

Andréa Moraes  
Jackson Tea  
Patrícia Fagundes  
**Organizadores**

Jackson Tea  
**Desenvolvedor da Capa**

Foto  
Adeloya Magnoni  
Performance  
Sanara Rocha

Faísca Design Jr  
**Diagramação interna**

Textualiza Jr  
**Revisão de texto**

Porto Alegre – RS, Brasil 2021



## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

---

p281 Narrativas Diversas nas Artes Cênicas [livro eletrônico] / [organizado por] Andréa Moraes, Jackson Tea e Patrícia Fagundes - Porto Alegre: UFRGS, 2021.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-020-9

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Moraes, Andréa. II. Tea, Jackson. III. Fagundes, Patrícia

CDU 792:001.891

---

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933

# SUMÁRIO

6 **Apresentação**

10 **Sobre os autores e autoras organizadores do Seminário Narrativas Diversas**

16 **Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil**

Thiago Pirajira Conceição, Celina Nunes de Alcântara, Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), Sanara de Santana Rocha

37 **Corpo negro na dança**

Luciano Correa Tavares, Amélia Vitória de Souza Conrado, Anielle Lemos, Bruno de Jesus, Karen Tolentino

54 **30 anos do Bando de Teatro Olodum: ética e estética do coletivo negro mais longo do teatro brasileiro**

José Jackson Silva

83 **Racismo e Branquitude: tutorial básico**

Aline Marques, Ana Paula Reis, Celina Nunes de Alcântara, Maria Guadalupe Casal, Luciana Paludo, Patrícia Fagundes, Silvana Rodrigues

101 **Dança do ventre e o feminismo decolonial**

Andréa Moraes, Márcia Mignac, Camila Saraiva, Gabriela Chultz

127 **Mulheres na cena em perspectiva histórica**

Juliana Wolkmer, Jeferson de Oliveira Cabral

143 **Narrar é pertencer: as grandes mulheres de teatro**

Iassanã Martins, Leticia Andrade, Lúcia Romano, Luciana Lyra

160 **Corpos transformacionais na cena, o queer como poética da cena e para além dos palcos**

Pedro Delgado, Rosângela Fachel

180 **Soltando o verbo: uma conversa sobre teatro e acessibilidade cultural**

Aline Dalcul, Elizabeth Medeiros Pinto, Carlos Alberto Ferreira da Silva, Jefferson Fernandes, Marcia Berselli, Patrícia Ragazzon, Priscila Rosa



- 196** **Considerações sobre arte e artistas da escola: narrativas sobre práticas de montagem teatral na educação básica**  
Fernanda Marília Rocha, Andréa Pinheiro, Celeia Machado
- 214** **Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos**  
Daniel Silva Aires, Fellipe Santos Resende, Mônica Fagundes Dantas, Verônica Prokopp
- 237** **Corpo-voz e Atuação em experiências on-line**  
Márcia Donadel, Maria Regina Tocchetto de Oliveira, Silvana Baggio Ávila
- 257** **Mestrado em pauta: Várias pesquisas**  
Maria Guadalupe Casal, Celina Nunes de Alcântara, Rita Rosa Alende (Gabriela Sousa da Rosa), Thainan da Silva Rocha, Walter Lima Torres Neto, Ana Carolina Klacewicz, Aline Schneider Marques e Patricia Fagundes
- 258** **Laboratórios cênicos para mulheres – Em busca de uma pedagogia teatral feminista**  
Maria Guadalupe Casal, Celina Nunes de Alcântara
- 262** **Mulheres negras nas artes cênicas de Porto Alegre no século XXI**  
Rita Rosa Alende (Gabriela Sousa da Rosa)
- 269** **Dinâmicas e condições de trabalho no teatro contemporâneo de Porto Alegre**  
Thainan da Silva Rocha, Walter Lima Torres Neto
- 273** **Pequenices: protagonismo infantil nas Artes Cênicas**  
Ana Carolina Klacewicz
- 277** **Quando eu crio eu também me crio: bufonaria e processo de criação**  
Aline Schneider Marques, Patricia Fagundes

## Apresentação

Os escritos que compõem esta publicação são derivados das análises e diálogos estabelecidos no Seminário Discente Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul em dezembro de 2020, durante a pandemia do coronavírus.

A fundamentação que norteia os capítulos deste compêndio explicita a orientação dos autores no desenvolvimento das suas reflexões que apontam para horizontes práticos, teóricos, metodológicos, pedagógicos e reflexivos que atualizam e vivificam os saberes sobre a cena em que a diversidade é ponto de partida e percurso narrativo.

Autoras e autores versam sobre educação estética e social por meio das artes cênicas contemporâneas analisando as obras, descrevendo processos criativos, homenageando outras artistas e valorizando o fazer artístico brasileiro, composto por uma maioria populacional no qual somam-se as minorias políticas multiétnicas, plurissexuais e com ou sem deficiência física e mental. Os textos aqui reunidos ainda pontuam as ações dos docentes como agentes públicos articulando pensamento estético com as questões sociais que maculam os desenvolvimentos da aprendizagem no Brasil.

Compondo o quadro da diversidade na cena brasileira como reflexo de sua própria formação social, as vozes de mulheres negras abrem a publicação com o capítulo *Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil*, desenvolvido pelo artista Thiago Pirajira. No texto, mais do que verdades absolutas e estanques, percebe-se, em sua gênese, as minúcias dos conhecimentos originados nas práticas de vida e de arte em que uma possível agência compreenderia o futuro do teatro brasileiro.

Tal qual o seminário, a publicação fez sua escolha política por iniciar sua compilação pela narrativa de artistas pretos e pretas. Sendo assim, o segundo capítulo apresenta o protagonismo negro na dança em *Corpo negro que dança*. O capítulo apresenta artistas da dança abordados por Luciano Correa Tavares, Amélia Vitória de Souza Conrado, Anielle Lemos, Bruno de Jesus e Karen Tolentino, desviados da insubordinação, subjugação e diminuição alimentada pelos espaços de poderes hegemônicos. Subvertendo a lógica colonial, esses corpos assumem uma posição de destaque e empoderamento, questionando as estruturas, as relações de preconceito, racismo, apagamento e representatividade.

Algumas dessas palavras podem parecer vazias se olhadas na fria forma da tinta sobre o papel; todavia, no texto *30 anos do Bando de Teatro Olodum: ética e estética do coletivo negro mais longevo do teatro brasileiro*, no qual Jackson Tea analisa a trajetória do coletivo que, em 2020, completou 30 anos de atuação ininterrupta no combate ao

racismo sistêmico brasileiro, percebemos que as palavras ganham indetidade e se orientam, na prática, por meio de atuações polifônicas que revelam uma dimensão ética em conformidade com uma poética influenciadora de gerações de artistas das artes cênicas brasileiras.

Apesar do racismo ser um problema social inventado pela branquitude que pleiteia constantemente o seu direito de silenciar, vilipendiar, oprimir e matar as pessoas negras (física, intelectual e simbolicamente), nas indagações presentes em *Racismo e branquitude: tutorial básico*, Aline Marques, Ana Paula Reis, Celina Alcântara, Guadalupe Casal, Luciana Paludo e Patrícia Fagundes, mulheres de diferentes gerações, brancas e negras, docentes e discentes, da dança e do teatro, se associaram para discutir e responsabilizar os comportamentos, e caracterizar privilégios das pessoas brancas na estrutura racista da sociedade brasileira, inclusive no contexto acadêmico-artístico, no qual a branquitude demonstra grandes lacunas, inclusive em seu letramento racial.

Compondo a diversidade das narrativas, as mulheres também receberam destaque na publicação por meio de reflexões que valorizam seu espaço na cena (enquanto artistas, produtoras, professoras, pesquisadoras) e no centro da história do Teatro e da Dança nacional contemporânea.

No capítulo *A dança do ventre e o feminismo decolonial*, Andréa Moraes, Márcia Mignac, Camila Saraiva e Gabriela Chultz denunciam o preconceito e o apagamento da dança de corpos e culturas subjugadas pelo colonialismo e pela colonialidade em que a bailarina ou o bailarino são sexualizados, genderizados e classificados de acordo com o padrão de modernidade ocidental dominante e sob a imposição da heteronormatividade.

Valorizando a produção cênica e o legado feminino para o teatro nacional, no texto *Mulheres na cena em perspectiva histórica* os pesquisadores Juliana Wolkmer e Jeferson de Oliveira Cabral propõem uma nova narrativa com a metodologia de ensino de teatro de Maria Helena Lopes, importante e reconhecida diretora teatral gaúcha, que durante quase três décadas atuou como docente no Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS. Além desse relato de estudo, o texto traz uma reflexão que busca compreender como o processo artístico do grupo alemão de dança-teatro Tanztheater Wuppertal, dirigido pela coreógrafa Pina Bausch, contribuiu para uma experiência formativa da dança. Assim, busca-se compreender o processo de ensino-aprendizagem e suas transformações, seja na dança ou no teatro, considerando a ação docente atravessada por diversas determinações, macro e microcontextuais de ordem histórica, social, política e cultural.

No capítulo *Narrar é pertencer: as grandes mulheres de teatro*, as professoras e artistas Iassanã Martins, Leticia Andrade, Lucia Romano e Luciana Lyra tornam visíveis

trajetórias de mulheres no teatro por meio de narrativas que reconhecem a importância das produções artísticas femininas em histórias de ontem e de hoje.

Se alguns estereótipos sexistas e coloniais insistem em macular a expressividade artística brasileira, em *Corpos transformacionais na cena*, o queer como poética da cena e para além dos palcos, a teoria queer ganha voz para nos questionar sobre as dramaturgias dissidentes, que apresentam narrativas sob o prefixo “trans” que transcorrem por entre corpos, sexualidades e gêneros a partir da narrativa de Pedro Delgado e Rosângela Fachel.

Expressividades que vão além da relação entre polos dualísticos, anatômicos e transcorporais balizam algumas especulações apresentadas por Aline Dalcul, Elizabeth Medeiros Pinto, Carlos Alberto Ferreira da Silva, Jefferson Fernandes, Marcia Berselli, Patrícia Ragazzon e Priscila Rosa em *Soltando o verbo: uma conversa sobre Teatro e acessibilidade cultural*. Nesse capítulo, são discutidos temas que envolvem os estudos da deficiência como capacitismo, acessibilidade, inclusão, representatividade, invisibilidade, protagonismo e autonomia, chamando a atenção dos leitores para a maior deficiência presente em nossos palcos e salas de aulas: o preconceito.

Se algumas propostas pedagógicas perpetradas nos diversos níveis da educação artística nacional reverberam instruções que silenciam e paralisam a subjetividade dos indivíduos por trás do processo criativo, encontramos, em *Considerações sobre a arte e artistas da escola: narrativas sobre práticas de montagem teatral na educação básica*, as professoras Fernanda Marília da Rocha, Andréa Pinheiro e Celeia Machado, que compartilham suas experiências de elaboração de propostas cênicas nos colégios de aplicação da UFRGS e da UFRJ, e apontam aspectos determinantes para uma condução didático-pedagógica horizontal. Nela, a estrutura se completa por meio das ações orquestradas pelos discentes, afirmando a potência da educação básica como lugar efetivo de produção de conhecimentos em artes e culturas.

No texto *Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos*, Me. Daniel Aires, Me. Fellipe Resende, Dra. Mônica Dantas e Me. Verônica Prokopp se detêm sobre a conservação da memória dos agentes criativos e seus procedimentos operacionais na dança. O capítulo considera alguns aspectos e tecnologias de documentação para a preservação cultural dos movimentos. A dinâmica dos bailarinos que é captada, filmada e digitalizada vira registro e matéria investigativa virtual sobre a atuação do corpo dançante.

No texto *Corpo e voz: atuação em experiências on-line*, as experiências pedagógicas e artísticas nas artes cênicas durante a pandemia da Covid-19 são abordadas explicitando a dependência das plataformas online para o ensino-aprendizagem e fruição artística como imperativo estético.

Todos os tópicos que compõem esta publicação sinalizam que o mundo mudou,



que as artes cênicas mudaram, que os objetos de pesquisa se transformaram e que os pesquisadores e pesquisadoras perquirem a cena num estreito diálogo com os dilemas que os afligem no nível social. As reflexões, pesquisas e criações dessas artistas, professoras e pesquisadoras atuam de forma direta como mensagens de emergência e requerem mudanças de atitudes. Elas evidenciam a exigência de revisão estrutural e transformadora de paisagens internas e externas.

No capítulo final, apresentamos um panorama das pesquisas de mestrado do PPGAC durante o ano de 2020. Entre os tópicos abordados pelos discentes, Maria Guadalupe Casal analisa, a partir de uma perspectiva pedagógica feminista, os processos criativos vivenciados nos laboratórios cênicos voltados para mulheres, ministrados pela mestranda e por Manuela Miranda em 2019. Gabriela Sousa da Rosa reflete o racismo no mercado artístico e cultural a partir da análise da exposição do corpo feminino negro na cena de Porto Alegre. Thainan Rocha elucida as dificuldades do trabalhador teatral contemporâneo que, além de precisar se adaptar aos modos de produção digital devido à pandemia, cada vez mais deve ser um gestor cultural empreendedor. Ana Carolina Klacewicz relata a experiência em laboratório de composição com crianças, em que o texto ficcional serviu como disparador imaginativo para a produção cênica. Por fim, Aline Marques reflete sobre o processo de criação cênica desenvolvido a partir de materiais biográficos da sua experiência com a bufonaria.

As autoras e autores deste volume nos sinalizam a necessidade de que a cena e seus estudos pontuem novas narrativas por meio de ações efetivas, pois narrativas sem ação são apenas palavras esvaziadas de sentido. Entretanto, quando se age como relator das histórias que representam a complexidade de um determinado grupo da sociedade (da qual os agentes da cena fazem parte), se consegue exercer o direito de modificar os protagonistas, acentuar os conflitos importantes, revisar o figurino e a cenografia, mudar o compasso da música para dançarmos conforme a ancestralidade dos nossos corpos e jogar luz nas diversas perspectivas que compõem nossa nação, para, assim, transformá-la. Como nos instruiu Paulo Freire: “Não há mudança sem sonho, como não há sonho sem esperança” (FREIRE, 2020, p. 126). Assim, esta publicação é fruto de uma utopia de que, um dia, as diversas narrativas brasileiras se orgulhem de sua diversidade, de sua pluralidade, de sua incansável esperança refletida e denunciada nos palcos e nas janelas digitais da cena contemporânea do Brasil.

# Sobre os autores e autoras organizadores do Seminário Narrativas Diversas<sup>1</sup>

## **Aline Marques**

Atriz e professora, mestranda em artes cênicas no PPGAC/UFRGS, graduada em teatro pela UERGS. Integrante do grupo Casa de Madeira, criadora dos espetáculos As Bufa, Valdorf e Le Bufê. Pesquisa bufonaria e processos de criação.

[alineceloi@gmail.com](mailto:alineceloi@gmail.com)

## **Ana Carolina**

Mestranda no PPGAC/UFRGS, especialista em Educação pelo IFSul, licenciada em Letras e em Dança pela UFRGS, integrante do Pequenices: Arte e Educação, professora, dançarina, coreógrafa, contadora de histórias.

[acklacewicz@gmail.com](mailto:acklacewicz@gmail.com)

## **Ana Paula Reis**

Professora da rede estadual do RS e do município de Porto Alegre, produtora e bailarina. Mestranda em Artes Cênicas (PPGAC/ UFRGS), Especialista em Dança (UFRGS) e Licenciada em Dança (ULBRA CANOAS).

[reis.anapaulareis@gmail.com](mailto:reis.anapaulareis@gmail.com)

---

<sup>1</sup> O Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas foi organizado por discentes e egressos de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS com financiamento da CAPES e coordenação da bolsista de pós-doutorado Andréa Moraes e Dr. Jackson Tea sob supervisão da coordenadora Dra. Patrícia Fagundes. O evento foi realizado no modo virtual em dezembro de 2020 e disseminado gratuitamente na página do youtube do programa.

## **Andréa Moraes (Muna)**

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

[deadasofi@gmail.com](mailto:deadasofi@gmail.com) [@munadancer](https://www.instagram.com/munadancer)

## **Daniel Silva Aires**

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

## **Elizabeth Medeiros Pinto**

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

[bethamedeiros@uol.com.br](mailto:bethamedeiros@uol.com.br)

## **Fernanda Marília**

Professora de teatro, atriz, palhaça e pesquisadora. Professora de Teatro do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Projeto de Extensão “Diálogos Emergentes: encontros de docentes de Artes Cênicas da Educação Básica”. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes

Cênicas da UFRGS, com pesquisas na área da Pedagogia Teatral. Licenciada em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

[fernandamariliarocha@gmail.com](mailto:fernandamariliarocha@gmail.com)

### **Fellipe Santos Resende**

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

[fellipe-resende@hotmail.com](mailto:fellipe-resende@hotmail.com)

### **Gabriela (Rita Lende)**

Artista da cena e professora. Provoca, tensiona e pesquisa no campo das artes da cena percepções a partir das relações étnico raciais, de gênero e sexualidade descoloniais. Graduada em Licenciatura em Dança Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS/2019) e Mestranda em Artes Cênicas pela Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Fundadora e organizadora do Seminário de Danças Negras do Rio Grande do Sul (em andamento). Diretora, pesquisadora e atuadora do projeto cênico Id. Percursos.

[Fluxcontinue@gmail.com](mailto:Fluxcontinue@gmail.com)

### **Iassanã Martins**

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

[iassana.teatro@gmail.com](mailto:iassana.teatro@gmail.com)



## **José Jackson Silva**

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

[jacksontea@gmail.com](mailto:jacksontea@gmail.com)

## **Juliana Wolkmer**

Atriz, professora e pesquisadora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS. Mestra em Artes Cênicas (PPGAC - UFRGS) e Especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS), possui graduações em História - Licenciatura (UFRGS), Teatro - Bacharelado em Interpretação Teatral (UFRGS) e Teatro - Licenciatura (UFRGS). Desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: História da Educação, História do Teatro, Ensino de Teatro, Ensino de História e História Oral. É idealizadora e produtora do canal História do Teatro.

[jwolkmer@yahoo.com.br](mailto:jwolkmer@yahoo.com.br)

## **Luciano Correa Tavares;**

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

[lucianocorreatavares@gmail.com](mailto:lucianocorreatavares@gmail.com)

## **Márcia Donadel**

Atriz, pesquisadora, professora e tradutora. Doutora pelo Programa de Artes Cênicas da UFRGS (2015-2019), doutorado sanduíche CAPES/Coventry University, Reino Unido. Trabalhou como Professora Substituta na área de práticas para a cena na Faculdade de Teatro da UFRGS (2014-2015), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (2012) e bolsista CAPES. Cursou o Workshop Intensivo

de Lessac (2011) no Lessac Institute, Greencastle, EUA. Possui Pós-Graduação em Arte, Corpo e Educação - ESEFID/UFRGS (2010) e graduações em Bacharelado em Teatro - Interpretação Teatral - UFRGS (2007) e Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda - PUCRS (2003). Kursou a Shakespeare Summer School na Royal Academy of Dramatic Art – RADA (2001), em Londres, Reino Unido. Seus principais interesses de pesquisa possuem ênfase em metodologias de criação, educação e práticas de corpo-voz com base somática.

[mdonadel@gmail.com](mailto:mdonadel@gmail.com)

### **Márcia Berselli**

Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas Cênicas, escola e acessibilidade. Artista da cena.

[bersellimarcia@gmail.com](mailto:bersellimarcia@gmail.com)

### **Maria Guadalupe Casal**

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

[guadalupe.casal@gmail.com](mailto:guadalupe.casal@gmail.com)

### **Patrícia Fagundes**

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

[patfag26@hotmail.com](mailto:patfag26@hotmail.com)

## **Pedro Delgado**

Ator, dramaturgo, encenador e coreógrafo. Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFRGS), especialista em Pedagogia da Arte (FACED - UFRGS), licenciado em História pela Faculdade Porto Alegrense de Ciências e Letras (FAPA) e em Dança pela (ESEFID - UFRGS). Professor contratado do magistério Público do Estado do RS. Professor de Expressividade e Ressignificação do Corpo na Associação dos Aposentados da CRT. Seus interesses de pesquisa estão relacionados com a dramaturgia da cena, interseccionando a performatização dos corpos transformacionalizados e as dramaturgias pós-dramáticas em uma perspectiva *queer* decolonial. Fundador do Coletivo de Artistas CriaTures e do Grupo Teatro lá em Casa.

[pedrocalacerda@gmail.com](mailto:pedrocalacerda@gmail.com)

## **Thainan Rocha**

Artista, pesquisador, professor e produtor cultural. Mestrando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) e Bacharel em Teatro - Interpretação (UFRGS). Criador atuante no grupo Teatro Inventário (RS) e na startup Platô Cultural (BR/UK). Desenvolve pesquisas com foco em mercado de trabalho artístico, formação profissional e processos multidisciplinares.

[thainanrocha.edu@gmail.com](mailto:thainanrocha.edu@gmail.com)

## **Thiago Pirajira Conceição**

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

[thiago.pirajira@gmail.com](mailto:thiago.pirajira@gmail.com)

# MULHERES NEGRAS E O FUTURO DO TEATRO NO BRASIL

Thiago Pirajira Conceição,<sup>1</sup> Celina Nunes de Alcantara,<sup>2</sup> Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa),<sup>3</sup> Sanara de Santana Rocha.<sup>4</sup>



1 Thiago Pirajira Conceição: Doutorando em Artes Cênicas CAPES / PPGAC - UFRGS, mestre em Educação CAPES / PPGEduc - UFRGS, Bacharel em Teatro DAD -IA - UFRGS, ator, encenador, professor, curador.

2 Celina Nunes de Alcantara: Doutora e mestre em Educação PPGEduc - UFRGS, pesquisadora e professora associada do DAD e do PPGAC do Instituto de Artes da UFRGS, atriz.

3 Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa): Doutoranda e mestra em Artes Cênicas CNPQ / PPGAC - UFBA, bacharel em Direção Teatral Escola de Teatro UFBA, dramaturga, preparadora e formadora de atores.

4 Sanara de Santana Rocha: Mestra em Cultura e Sociedade CAPES / POSCULT - UFBA, bacharel em Direção Teatral Escola de Teatro UFBA, feminista negra, curadora e artista interdisciplinar.



*A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.*

*A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas  
virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.*

*A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
vaginas abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles  
e outras meninas luas  
afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.*

*A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.*

Conceição Evaristo, 1996 (apud BARBOSA; CONCEIÇÃO; RIBEIRO, 1996)

**C**onectado ao pensamento de mulheres negras, o poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, da autora Conceição Evaristo, reaviva, neste capítulo, o momento inicial da mesa Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil, no qual foi lido e tomado como ponto de partida para a discussão. O conceito de escrevivência (EVARISTO, 2011), criado pela autora, se revela como um aporte teórico prático tanto a tomá-lo como categoria de análise quanto instrumento metodológico de criação. A autora diz:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas,

mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (com)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

Na experiência da autora em criar outros tempos, nos quais se cruzam as experiências, habita uma forma de escrita poeticamente transgressora. Segundo a autora (EVARISTO, 2011), na poesia habita o poder de criar mundos e elaborar outros modos de contar experiências não cabidas nas formas hegemônicas. Parece-nos muito pertinente tomar esta noção para argumentar o próprio sentido criado por este texto, escrito a diversas mãos, repleto de arestas e espaços por onde eclodem outros modos de pensar os processos de criação de si e de mundo. Assim, podemos imaginar a escrita também como processo e enlace coletivo que mobiliza a atenção, a memória e o tempo. Ao mesmo passo que se grafa nas palavras escritas, reitera um tempo que já se faz memória, tornado corpo pelo encontro com as autoras do texto e também criadoras do momento compartilhado na mesa. Tomamos essa experiência de escrita compartilhada, costurada de diferentes formas, para pensarmos os cruzamentos e encontros que o tempo, tramado intimamente pelo passado-presente-futuro, podem compor. Partindo do tema da mesa, que agencia a reflexão sobre o futuro do teatro brasileiro desde a perspectiva de mulheres negras, estamos também por sob o exercício de liberdade na proposição deste texto. Poderíamos, então, tomar este capítulo, entre idas e vindas, como um passeio temporal entre memória do passado, questões do presente e projeções de futuro em um tempo não linear mas circular que congrega os elementos cosmogônicos negros.

Em *Uma ancestralidade que revela e me revela*, Celina Nunes de Alcantara tece uma relação entre formação e prática teatral desde a perspectiva de uma mulher negra e como suas experiências e cultivos pessoais constituíram tanto seu modo de compreender e interrogar sua negritude e ancestralidade quanto a maneira como tem elaborado sua militância nas questões étnico-raciais e a própria prática teatral. A fala de Onisajé, *Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiaspóricas*, narra os procedimentos que a artista vem desenvolvendo em sua trajetória como mulher de axé e artista, discutindo os saberes do candomblé como epistemologia teatral. E em *Narrativas Fósseis: a descolonização da imaginação*, Sanara de Santana Rocha nos apresenta uma discussão também nos campos teórico-prático que envolvem conceitos e elementos que descortinam modos outros de fabulação no campo das artes.

Cabe aqui pensar como poderão ser apreciados, nas palavras das artistas, os

pontos que conectam e alinham os consensos do pensamento de mulheres negras, ao mesmo passo que, em suas particularidades, nos apresentam texturas diversas em suas produções, aproximando e afastando os sentidos e concepções dos modos possíveis de se pensar/fazer as artes cênicas. A própria experiência de leitura pode ser tomada como uma experiência de tempo, dançada nas diferentes arestas das narrativas das artistas pesquisadoras — uma leitura viva, complexa, que compromete também a pessoa leitora.

## Uma ancestralidade que se revela e me revela<sup>5</sup>

Iniciei minha participação na mesa intitulada *Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil*, ocorrida dentro do Seminário Discente Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, no dia 07 de dezembro de 2020, apontando uma questão que me parece cerne para o futuro em todos âmbitos do nosso social brasileiro no século XXI e que pode ser sintetizada na seguinte assertiva: “O futuro é preto e indígena”! Essa afirmativa enfática, como fiz questão de qualificar na ocasião, se deve ao fato de acreditar que para romper com a obra de desigualdades de dimensões tão gigantescas quanto a dimensão territorial deste país Brasil — desigualdades essas construídas tendo por base uma colonização racista, xenófoba, machista, misógina, hétero normativa, exploradora, extrativista, violenta que pilhou e segue pilhando as riquezas da nação, engendrada por brancos europeus — só nos resta o conhecimento do povo preto e do povo indígena que resistiram e seguem resistindo a esta grande máquina de morte que a colonização euro branca produziu e segue alimentando por aqui. Nas palavras do filósofo Eduardo David de Oliveira, “quanto mais acirra-se o sistema de exclusão social no planeta, mais torna-se urgente encontrar outros caminhos para a organização da vida e da produção que garanta o bem viver de todos e de cada um” (OLIVEIRA, 2003, p. 1). Esses caminhos passam pelos saberes e tecnologias afrobrasileiras e indígenas.

Mencionei, também, na ocasião, que minha crença nessa ideia se deve ao fato de que foram os negros, as negras e indígenas que buscaram e buscam promover a vida, a existência, em contraposição à necropolítica (MBMBE, 2020) dos colonizadores e desde seus conhecimentos herdados de sua/nossa ancestralidade a despeito do genocídio ao qual foram e são sistematicamente submetidos. Foi a partir desse preâmbulo que teci e teço, agora em texto, que formulei minha contribuição mais específica acerca do tema de um futuro do teatro no Brasil relacionado às mulheres negras. Neste sentido, engendrei uma relação entre formação e prática teatral desde a perspectiva de uma mulher negra (eu mesma) e como suas experiências e cultivos pessoais constituíram tanto seu modo de compreender e interrogar sua negritude e ancestralidade quanto a maneira como tem

---

5 Por Celina Nunes de Alcântara

constituído sua militância nas questões étnico raciais e na própria prática teatral, apontando as potências que percebo para um futuro.

Qual a gênese da nossa ancestralidade afrobrasileira? Existe um único modo de olhar/pensar essa raiz cultural? Ser negro ou negra aduz a um sentido específico que pode ser pensado, estruturado a partir de determinados parâmetros e experiências de maneira inequívoca?

O professor e filósofo Eduardo David de Oliveira (2012, p. 30) aduz a um conceito de ancestralidade como “categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética, o que significa dizer, entre outras coisas, que está para além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico”. Como muitas mulheres negras, eu descobri muito cedo que era negra e que isso tinha um sentido, implicações, que me trazia consequências; enfim, desde quando me lembro de mim como sujeita em relações sociais, soube que eu era negra.

A *performer* e intelectual Grada Kilomba (2019), pensando uma mulheridade negra, apresenta uma noção que é a de um “estado de Outridade”, no qual as mulheres negras são lançadas a partir de um esquema que envolve gênero e raça. Para ela,

mulheres negras, por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade (KILOMBA, 2019, p. 190).

Mas, apesar de ouvir injúrias racistas, de me sentir segregada na escola, ter dificuldade de ter amigas e amigos, me sentir sozinha, eu atribuía isso tudo muito mais ao fato de ser pobre do que de ser negra. Imaginava que, no dia que eu me tornasse “rica”, meus problemas de segregação acabariam. Foi na universidade, na minha formação como atriz — quando me confrontei com o fato de ser a única mulher negra - no curso que eu escolhi e uma das poucas na universidade como um todo — que as questões ligadas à negritude e ao racismo começaram a tomar outro vulto. Esse apercebimento, num primeiro momento, sem conexões num sentido conceitual que veio bem depois, inaugurou a minha militância como atriz e professora. Como atriz, não quis ficar refém dos papéis subalternos que me eram ofertados e descobri, nas parcerias e coletivos, um modo de burlar essa condição. Foi assim que descobri o teatro de grupo e também as parcerias eventuais com as quais fui e venho me experimentando. Dei-me conta, também, na graduação de Teatro, que, ao mesmo tempo em que haviam necessidades corpóreo vocais a serem cultivadas para o exercício da linguagem teatral, o meu cultivo vocal cotidiano em família de alguma forma havia me proporcionado alguma dessas



necessidades e qualidades, tais como: volume vocal, clareza na pronúncia das palavras e uma percepção auditiva que me permitia cantar “afinada”.

Nesse processo de formação e de amadurecimento pessoal, passei a pensar várias questões que me atravessavam como indivíduo, porém de outro modo, de forma conceitual. Foi assim com a ideia de racismo (ALMEIDA, 2019), por exemplo, que passei a compreender como sistema de exclusão e opressão que estrutura nossas relações sociais, ao passo que alija mais da metade da população de direitos/benesses sociais e não mais somente como preconceito ou sinônimo de injúria racial. Houve também a descoberta do feminismo negro (CARNEIRO, Hooks, 2018; RIBEIRO, 2018) e noções como: Lugar de fala (RIBEIRO, 2017), as experiências historicamente compartilhadas, o lugar social que certos grupos ocupam e que vai restringir-lhes a fala ou muitas vezes imputar-lhes o silêncio; interseccionalidade (CRENSHAW, 2002; AKOTIRENE, 2018), que explicita os vários marcadores sociais que entrecruzam opressões; ou ainda negritude (MOORE; CESAIRE, 2010), como apercebimento da condição do ser negro num social historicamente racista, mas também como militância política; entre outras claves conceituais que passaram a permear minhas referências e modo de pensar/atuar. Há ainda a ancestralidade, que compreende, a partir de Oliveira (2012), a única categoria que foi capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro. Para esse autor, ancestralidade é uma categoria de ligação e, por consequência, relação de alteridade. É também um território de trocas e de inclusão, visto que é por princípio “receptadora” (OLIVEIRA, 2012, p. 40). Em síntese: “Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado, ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência” (OLIVEIRA, 2012, p. 40).

Por outro lado, quando criança e jovem, parecia-me que eu não tinha elo cultural nenhum com a minha ancestralidade negra, exceto o étnico da compleição física. Isso ocorria porque eu acreditava, desde uma formação cultural racista que aprisiona negros e negras em determinados estereótipos, que esse elo se dava exclusivamente com quem era de religiões de matriz africana ou do carnaval ou sambista, enfim, quem tinha alguma relação com o universo cultural e/ou artístico comumente ligado a uma ascendência afrobrasileira. Foi a partir da experiência teatral que me ocorreu um apercebimento em relação a meus cultivos prosaicos da vida em família, que me fizeram ver o quanto os vários saberes de que eu dispunha e agora lançava mão — inclusive no campo do teatro — estavam diretamente relacionados ao fato de eu pertencer a uma família negra, ainda que, em termos sociais, esses saberes não fossem identificados e reconhecidos como tais. Meus cultivos vocais, minha relação com o trabalho, com o social (divisão de tarefas e da comida), o sentido da proteção da vida, os escambos, os aquilombamentos

são tecnologias ancestrais afrobrasileiras que nos chegam por intermédio das nossas experiências. Tenho me conhecido e reconhecido ao me dar conta desses saberes e conhecimentos que me constituem e que estão, sim, relacionados ao fato de eu ser uma mulher negra, atriz negra, professora negra, pesquisadora negra, filha, mãe, irmã, amiga, colega etc. Dou-me conta, na minúcia das minhas ações, das minhas relações, do meu modo de operar e de perceber/sentir o mundo, de como tudo isso tem a ver com essa ancestralidade negra. Dar-me conta disso foi parte importante de me tornar quem eu sou e de criar perspectivas de futuro para mim e para os/as iguais a mim nos vários espaços que tenho ocupado.

No prefácio do livro *Discurso sobre a Negritude*, Moore (2010) narra como se deu o apercebimento do pensador negro Aimee Cesaire sobre a contribuição da sua ancestralidade africana e o modo como isso aduz um sentido de orgulho, tanto pelo conhecimento dessa contribuição ancestral, mas também porque, de certa forma, incita a uma aceitação honrosa da cor e dos traços fenotípicos que nos identificam como negros (MOORE, 2010, p. 14). Penso que esse processo de percepção e consciência do legado negro que me habita tem sido fundamental para pensar e projetar o futuro tanto no campo em que me insiro— o das artes da cena — como no campo das lutas antirracistas como um todo.

A partir desses apercebimentos, foi possível, também, compreender o próprio estatuto de saber que a minha formação de pessoa letrada havia me legado, diverso daquele dos cultivos da minha família de mais velhos iletrados, que igualmente me forneceram saberes fundantes para quem me tornei. Nesse processo, foi importante conseguir questionar, como atesta Kilomba (2019, p. 13), “Quem sabe? Quem pode saber? Saber o que? E o saber de quem?” para dimensionar os cultivos que eu trazia comigo nas minhas experimentações artísticas e pedagógicas, na compreensão dos meus processos de criação e, sobretudo, no modo como foi/é possível projetar o futuro desde uma experiência de vida que enxerga o valor do passado e perspectiva, assim, o futuro.

## **Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiaspóricas<sup>6</sup>**

Agô, agô de licença, agô de entrada, saudação dessa mesa muito poderosa e importante. Quero saudar a Celina, quero saudar a Sanara, que faz um tempão que eu não vejo. Embora a gente more no mesmo estado, com essa história de pandemia e cada uma traçando seus caminhos, a gente acabou não se vendo; faz tempo que a gente

---

6 Por Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)

não se bate, assim. Quero agradecer a José Jackson, que fez o convite, meu parceiro, colega de faculdade que também fazia um tempão que a gente não se cruzava. Estamos agora aqui reunidos aqui, para essa conversa. Saudar o Pirajira, com quem passei uma semana, de encontros dramáticos negros, pela Mostra CURA, que foi fundamental, foi muito gostosa, foi muito boa. E todo mundo, todas as pessoas que fazem e que fizeram esse evento, e que estão aí imbuídos a cada dia em empretecer os espaços com as nossas epistemologias, as nossas pesquisas, os nossos pensares. Eu me sinto muito honrada e muito feliz de estar falando daqui do Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Agradeço e digo que essas trocas são fundamentais para que a gente siga e persista nesse processo.

Antes de falar um pouco da minha pesquisa, do que me foi pedido pra gente trocar, o nome dessa mesa me é muito importante. Celina abre a fala dela dizendo sobre esse futuro. E eu fico muito, muito feliz com o nome da mesa. Porque, para mim, é real: o futuro não é só preto, ele é preto e feito pelas mulheres pretas e indígenas. E isso está posto. Não só o futuro: o presente e o futuro. O passado foi, de todas as maneiras e todas as formas — a gente sabe disso, mas a gente não estava assenhorada das nossas vozes. A gente existia sob — ainda existe, mas com diferenças agora, na atualidade. Mas eu não quero fazer essa digressão e nem falar sobre esse assunto. O que eu quero dizer é que, para mim, sim, como encenadora, como artista, como dramaturga, preparadora de atuantes, como alguém que está na cena, e que é mulher, e que é preta, e que é lésbica e que é de candomblé, para mim, o presente e o futuro do teatro brasileiro, do teatro mundial passa, sim, pela oxigenação, a renovação, a menstruação, a composição de comportamento, pensamento, sensibilidade e o olhar que nós, mulheres — e todes nós mulheres, tanto nós mulheres cis quanto nós mulheres travestis e transgêneros. Nós mulheres estamos dando ao teatro. Então, eu concordo com o nome dessa mesa. O futuro do teatro passa pela pretitude e pela feminilidade das nossas mentes, mãos, almas, corpos e espíritos. Eu acredito muito nisso.

E eu estou aqui para compartilhar um pouquinho do que a Onisajé faz, do que a Onisajé está pensando como pesquisadora nesses últimos anos. Estou no doutorado, naquela fase em que eu estou chamando de “o cabo da boa esperança”. O velho lugar onde “a porca torce o rabo”, da escrita para a segunda qualificação, pensando e escrevendo uma tese, que a gente só sabe quando a coisa é finalizada. O nome real acontece quando você defende, às vezes até depois que você defende. Eu estou no Cabo da Boa Esperança. Sabe o Triângulo das Bermudas, onde a gente se perde? Ali. Na tese. Ou seja, no cu da cobra. Agô, meu povo! Eu estou escrevendo uma tese que provisoriamente está sendo intitulada de *Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiáspóricas*. O meu orientador é o Prof. Dr. Luiz Marfuz. Na minha dissertação de mestrado, a orientação foi da Prof. Dra. Sonia Rangel. E eu estou

com essa função importante, dentro do universo do PPGAC/UFBA, de um empretecimento do espaço, das discussões e das epistemologias discutidas ali dentro por meio de seus pesquisadores. Tive a sorte de entrar num grupo com um grande número de doutorandos para o cenário que já foi o PPGAC/UFBA, mas que ainda precisa empretecer bastante, principalmente no número de professores — eu estou me preparando pra isso também, eu estou plasmando no universo, porque eu tenho “cara de pau” e digo que aquela escola precisa de mim. É a partir disso que eu começo a minha fala.

Esse teatro preto de candomblé que eu estou pesquisando e que eu venho desenvolvendo há 10 anos, desde a estréia do espetáculo *Siré Obá — A Festa do Rei*, e que vai até 2019, no recorte da tese, até a estreia de *Pele negra, máscaras brancas* pela companhia de teatro da UFBA, vem mostrando para mim a importância de uma análise, de um estudo, de um mergulho no universo do candomblé, para percebê-lo e compreendê-lo como uma epistemologia ativa na construção da cena. Toda ética gera uma estética, já diria Licko Turle, e a estética é a concreção da ética. Então, o teatro, no decorrer dessas décadas, tem sido pautado pela ética judaico-cristã, branca, eurocêntrica, héteronormativa patriarcal. Eu estou propondo uma construção teatral a partir da ética do candomblé, entendendo o candomblé como um espaço epistemológico e, principalmente, percebendo no candomblé potencialidades que vão muito além — e eu não estou esvaziando, menosprezando quem passa pelo universo da cultura, da absorção dos elementos éticos-culturais das manifestações culturais da cultura popular pra cena apenas pela forma. Mas essa pesquisa vem falar do candomblé com a perspectiva de ciência, sim, com a perspectiva desse espaço onde se constituem conhecimentos, se preservam conhecimentos e se colocam conhecimentos.

Eu acredito no teatro de axé, nesse teatro que recebe a energia fundamental do axé e empretece quem o toca. Então, como o tempo é curto, preciso dizer que essa pesquisa é resultado de 10 anos de experimentações cênicas, que surge de forma mais consciente e elaborada na universidade. Por exemplo, em parceria com José Jackson, nós dirigimos o fragmento *A última batalha*, que foi a adaptação/montagem da *Medeia* de Eurípedes. A partir do estudo, do mergulho na epistemologia do maculelê e de como o maculelê poderia ser treinamento, constituição formal e constituição conceitual para a cena, a gente montou essa *Medeia* em 2007.

Efetivamente construo a pesquisa, a ativação do movimento ancestral, que é a pesquisa cênica que eu venho desenvolvendo desde então. Ela cria as bases, os pilares para esse teatro preto de candomblé, que está sustentado em seis pilares importantes, que eu divido entre: princípios orientadores e pensares operativos. Os princípios orientadores são: a narrativa mito-poética, o teatro-ritual e a tradição na contemporaneidade.

Por meio desses princípios, são gerados os conteúdos e os procedimentos para o treinamento interno, para a constituição dos espetáculos, para a criação do que eu venho desenvolvendo nesses 10 anos. E os pensares operativos são: ancestralidade, afrocêntrica e encruzilhada. Por meio dessa dança desses seis pilares, eu venho trançando e tramando um teatro empretecido e empreteçante, um teatro que reaviva, traz de volta, potencializa no atuante preto — focado e recortado para atuação de pessoas pretas, a sua ancestralidade como ponto primordial de partida para a constituição do seu fazer.

Primeiro investiga-se a subjetividade ferida dessa pessoa negra. Pensando em Frantz Fanon, reavê-se essa subjetividade, coloca-se, diz-se, mostra-se e empodera-se essa pessoa da sua individualidade, da sua subjetividade. Coloco-o em contato com elementos fundantes da ancestralidade. E depois a gente vai tratar dos elementos da técnica, porque, durante muitos anos e até hoje, diz-se que os artistas pretos no teatro não têm técnica, que tudo é muito intuitivo e emocional, como se a intuição fosse algo menor. A intuição já é, por si só, um elemento técnico fundamental para quem quer fazer um teatro vivo, pulsante, e que consegue colocar, no plano da visibilidade, a energia e a potência do plano invisível, o plano da ancestralidade.

Então, dentro dessa dinâmica de pensar o candomblé como essa matriz ética e esse teatro preto de candomblé como a concreção estética dessa ética, eu desenvolvi dez espetáculos: *Siré Obá — A Festa do Rei*, *Ogun — Deus e Homem*, *Exu - A boca do universo*, *Kanzuá — Nossa casa*, *Oyaci — A filha de Oyá*, *Macumba — Uma gira sobre poder*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, *Oxum*, e *Pele negra, máscaras brancas*. Devo ter esquecido algum. Dentro desses, no *Siré Obá*, no *Exu* e no *Kanzuá*, Sanara Rocha estava como instrumentista e como colaboradora fundamental na parte musical e trouxe a sua contribuição feminina e seu olhar potente, crítico e político dentro dessa dinâmica. Desde então, de 2009 a 2019, fui diretora do NATA; fui diretora do NATA de 1999 a 2019. Hoje não sou mais encenadora do NATA.

Fui construindo e constituindo esse teatro e esse processo de construção teatral pautado, construído, orientado pela ética do candomblé. As fronteiras e todas essas tensões que são colocadas, eu defendo muito bem na tese. Mas é importante falar a respeito da importância de um artista conhecer suas origens, suas origens culturais, suas origens étnicas, seus valores, seus princípios de constituição, e sobre o quanto essa consciência pode potencializar e o conduzir a outros paradigmas, a outros parâmetros de construção cênica. Então, esse teatro preto de candomblé tem o objetivo de colocar esse artista em contato com sua origem étnica negra, afro-ameríndia, em alguns casos. Eu não me arvorou a dizer que defendo isso ideologicamente — e tenho um posicionamento muito ativo sobre isso. Mas, cenicamente, tenho me detido, com exceção do *Kanzuá — Nossa*

casa, a construir esse teatro preto de candomblé pautado no recorte do teatro Yorubá de Nação Ketu, no Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Mas pra dizer que é importantíssimo trazer à luz dos tempos do século XXI o matriarcado presente no candomblé, o olhar sobre a nossa herança e o olhar no passado de como já fomos antes do processo colonial, para que nós, pessoas pretas, possamos estabelecer novas possibilidades. E eu não diria nem novas — porque não são novas, elas existem há muito tempo — mas possibilidades diversas do que é pensado, colocado e construído pelo pensamento ocidental da constituição da cena.

Então, a circularidade do terreiro, a potência do axé, da energia primordial e a presença irradiada do candomblé nos corpos produz cenas de muita potência. Sim, o futuro é preto, e ele é preto, feminino, multicultural, multissexual, multigênero; ele é um futuro diverso e com toda a potência e poder que essa palavra tem e que nós não devemos deixar esvaziar. Agradeço imensamente pela possibilidade, pela oportunidade de trocar. Axé pra nós, e que continuemos cada vez mais pretos. Axé.

## Narrativas fósseis: a descolonização da imaginação<sup>7</sup>

### Ritos iniciais

Imarisha Walidah (2016, p. 2), ao conceituar a “ficção futurista”, nos fala sobre a capacidade da literatura fantástica de ficcionalizar mundos novos que podem vir a ser concretizados e sobre como a dimensão da imaginação e da criação, assim, se constitui em um dos mais potentes artefatos de reinvenção e reconfiguração de estruturas sociais.

Ela nos faz lembrar, dessa maneira, que é acima de tudo na dimensão do sonho, estreitamente ligada a produção mítica e arquetípica de uma sociedade, que se concentra um terreno fértil para replantio de imagens transgressoras e rasuras das imagens coloniais.

Sonhar, criar e produzir futuros são sinônimos de construção de uma ética artística afinada com as nossas próprias micropolíticas e com o vislumbre de um mundo novo onde nossas existências não sigam sendo violentadas, assim como as nossas biografias não permaneçam invisibilizadas.

O futuro é uma quebra efetiva com imagens homogeneizantes de identidade, ou melhor, com imagens homogeneizantes, ponto. E o futuro precisa se constituir em aqui-lombamento, ou melhor, em (a)cuielombamento (NASCIMENTO, 2018), uma rasura linguística que visa traduzir, no campo da cultura brasileira, a palavra *queer*, de origem inglesa e marcada por atravessamentos da branquitude, como *cuíer*, ressemantizando, desta forma, a sua conotação.

---

7 Por Sanara de Santana Rocha



“Futuro” é a palavra que me movimenta por inteiro, e é ela que vem edificando a minha construção poética. Se antes eu enxergava, no afrofuturismo, uma plataforma de criação em potência para mim, hoje busco refletir/forjar um futurismo brasileiro ou *amefricano* (GONZALEZ, 1988, p. 5-6), para pensar numa produção poética que busca diretrizes futuristas mas enraizadas nas etnogeografias culturais do meu território.

Mais adiante, pretendo abordar a minha perspectiva sobre esse futuro que venho buscando forjar desde *Iyá Ilu*, meu solo performático, ou talvez um pouco antes disso, quando começo a me entender como uma mulher tambor, como uma mulher que enxerga os tambores para além de um artefato estético, como um território simbólico, ou então como um reterritorializador de memórias, aglutinador de existências múltiplas no entorno de si como uma espécie de *wi-fi* ancestral, mas também como um espaço de poder e disputa.

É a partir dessa investigação que surge tanto o solo-ritual *Iyá Ilu* quanto isso que venho cunhado como *narrativas fósseis*, que consiste em uma poética interdisciplinar. O intuito deste trabalho é apresentar algumas pessoas artistas que vem construindo poeticamente seguindo as diretrizes do que eu compreendo como *narrativas fósseis*. Mas, antes de me debruçar sobre essas obras, primeiro gostaria de definir esse conceito.

### **Das narrativas fósseis de *ayantoke* às narrativas fósseis da mulher tambor**

Uma forma possível de explicar o que entendo por *narrativas fósseis* é abordando como se concebeu a minha performance solo *Iyá Ilu* no ano de 2016. Eu ainda era integrante do grupo NATA, e minha obra foi construída no contexto da mostra *Natas em Solo* (2017), que pretendia potencializar as individualidades do grupo, dando luz à cada uma das inquietações e enfatizando as micropolíticas individuais de cada integrante a título de que produzíssemos trabalhos poéticos no entorno disso.

Assim, ao longo da minha investigação, busquei compreender como se produziu a interdição das mulheres nos tambores dentro do candomblé a fim de construir uma obra poética que abordasse a polêmica no entorno dessa textualidade afro-religiosa em alguma medida.

Ao iniciar os estudos para essa construção, já me defrontei com alguns textos de pesquisadoras que investigaram isso, mas em um outro contexto, como a professora Ana Paula Lima Silveira (2008), que investiga essas presenças e ausências femininas no contexto do batuque, em Pelotas, no Rio Grande do Sul, e a professora Marise Barbosa (2006), que começa buscando entender essa interdição, para, logo mais, seguir com uma cartografia das existências e resistências das mulheres tamboreiras da Festa do Divino no Maranhão. Essas pesquisas, sem dúvida, me abriram caminho e se tornaram referências preciosas, principalmente dentro da minha construção acadêmica. Mas a referência que de fato foi um divisor de águas para mim durante o processo foi o encontro com o livro *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2006).

Quando a professora Inaicyrá Santos se radicou na Nigéria, a título de investigar a dança *batá* como uma metodologia para os corpos negros na dança, tornando-se uma das principais referências acadêmicas brasileiras nesse sentido, ela acabou se defrontando, imersa na cultura nigeriana, com o mito de criação da forja desse tambor que seria consagrado a Xangô, mas também a Oyá e até mesmo a Omolu em algumas regiões da Nigéria.

Durante esse processo investigativo, ela teve conhecimento dessa narrativa mítica de Ayantoke como essa mulher ancestral nigeriana, que recebe o couro de bode como um presente de Exu e, a partir do recebimento desse couro, ela, que já era uma exímia percussionista, acaba se tornando ainda mais conhecida em muitos territórios africanos. Ela acaba sendo convidada por Xangô para tocar dentro dos seus rituais sagrados e acaba se tornando a primeira mulher a tocar nos tambores ancestrais, a tocar para Egun e a saudar orixá. É ela, ainda, a responsável por transmitir essas *expertises* percussivas para seu filho e descendente Asearogi.

Quando eu encontrei essa narrativa mítica sobre Ayan, durante os estudos para *Iyá Ilu*, todo um imaginário no entorno das palavras e termos “afro-religiosidade”, “afro-diasporicidade”, “memória negra”, tudo isso se reconfigurou. Toda a paisagem se borrou para mim, acima de tudo aquelas cenas que costumam apresentar os tambores como um artefato de domínio masculino hegemônico.

Ao me encontrar com a mítica de Ayan, esses corpos femininos diversos, todos eles se reterritorializaram nesse espaço simbólico e afloraram memórias adormecidas em águas internas em mim, me convocando a lembrar do futuro.

Como Onisajé citou em sua fala, também acredito que um afro-futuro não se pauta na separação de futuro, passado e presente. Acredito que o corpo negro agencia essas dimensões a partir do seu corpo e de sua subjetividade em devir, concomitante ao ato de lembrar, de escavar memórias do futuro.

A memória aqui é compreendida como um processador que agencia essas três dimensões através das nossas construções poéticas. Que consistem em poéticas de vida.

Uma outra forma possível para explicar o que vem a ser as *narrativas fósseis* será evocando uma narrativa mítica presente em Beniste (1997, p. 135-136) em que ele narra que, no princípio de tudo, quando ainda estamos em processo de negociação das nossas cabeças com Ajalá, antes de nascermos, temos uma previsão de toda a nossa vida e trajetória no Ayê. Nesse momento, conhecemos quem será a nossa família biológica, quem será a nossa família ancestral, quem serão os nossos guias espirituais, quais entroncamentos serão produzidos ao longo das nossas trajetórias biográficas com essas pessoas, seres, espíritos e, no momento em que adentramos no útero, este, como um portal de esquecimento, nos desconecta dessas previsões. Nascemos e tudo isso que nos antecede é deslembrado.

Eu prefiro acreditar que nós não nos esquecemos e que essas memórias permanecem adormecidas em nós, mergulhadas em águas internas. Então, um dia, quando nós nos encontramos com alguma das *narrativas fósseis*, essas memórias despertam, nos fazendo lembrar do futuro e de quem realmente somos.

Quando eu me encontrei com a narrativa de Ayán, eu não senti que me encontrei com uma narrativa nova, mas sim com uma memória adormecida em águas internas, que, uma vez desperta, me convocou a lembrar de um por vir contínuo.

Eu me lancei, então, na empreitada de construir um trabalho artístico capaz de socializar esse sentimento, essa dimensão da memória, de uma memória que, uma vez escavada, é capaz de produzir territórios afetivos e imagens transgressoras de identidades negras. Como a professora Celine bem colocou, essas são imagens capazes de quebrar com a construção de uma identidade negra homogênea.

Nós não somos um universo. Esse pensamento homogeneizante é uma imagem violenta suturada sobre nossas peles pelo programa da colonialidade. Não somos iguais, não cultuamos nossos ancestrais da mesma forma, nossos corpos nem sempre se parecem, nossas experiências de feminilidade, de masculinidade, de produção afetiva e subjetiva não se dão da mesma maneira. Isso não é uma novidade trazida pela modernidade; muito pelo contrário, a busca por uma amálgama homogeneizante para as nossas práticas culturais, isso sim é uma produção da colonização cultural globalizante.

E é, acima de tudo, a forja poética e artística o principal território onde temos reconstituído a nossa imagem como seres de valor, mas também como indivíduos diferentes em muitos sentidos, que versam muitas vezes sobre temáticas transversais a partir de estratégias e linguagens artísticas diferentes.

A partir de agora, quero ilustrar alguns dos principais trabalhos que apresento na construção do meu trabalho dissertativo.

## Narrativas fósseis e a reinvenção do futuro

Na figura 1, ilustro uma cena do espetáculo *Exu — A boca do universo*.



Figura 1 — Cena de Exu — A boca do universo. Crédito: Andréa Magnoni

Descrição: Alinhados ao fundo de um altar, constituído por um totem fálico esculpido em ferro e diversos presentes-ofereças designados ao orixá Exu, divindade yorubana, vemos seis *performers* — quatro homens negros e duas mulheres negras — paramentados com figurinos ricos em texturas e adereços que referenciam a riqueza e a beleza de algumas tradições tribais do panteão africano.

Esse trabalho pode ser ilustrado como a primeira narrativa fóssil que eu encontrei. Embora eu só tenha me dado conta desse conceito e dessa pesquisa mais tarde, em *Exu* já se podia ver a reinvenção de um mundo através da produção simbólica.

Durante a construção do espetáculo, em pesquisas iniciais, nos deparamos com um desafio: conseguirmos referências que alforriassem a imagem de Exu, orixá africano, divindade da comunicação e do movimento da imagem do Diabo cristão ou de uma entidade inferior, chamada de “escravo”, que era maligna e precisava ser agradada a fim de não despertar sua maledicência.

Em busca de criar um espetáculo que não reforçasse os estigmas pejorativos vinculados a Exu, o grupo NATA decidiu ir além da própria discursividade presente nas dinâmicas rituais candomblecistas, em que, muitas vezes, Exu também era estigmatizado e inferiorizado, a fim de encontrar narrativas positivas que descolonizassem a imagem desse orixá e revelassem a sua faceta divina.

Assim, a partir de um contato de Onisajé, diretora-geral do grupo NATA e do espetáculo, Baba Richelmy Imbiriba, do Ilê Axé Ojisé Olodumaré, iniciado para Exu, nos concedeu uma entrevista que modificou para sempre as nossas visões acerca desse orixá.

Entre depoimentos pessoais e narrativas míticas desconhecidas para nós, Baba Richelmy desvelou múltiplas facetas identitárias do homem ancestral Exu, cuja força se ancorava tanto no poder do falo quanto no amor pelo movimento, no amor pela vida, no amor pela transmutação contínua dos fenômenos do mundo. Revelou-nos que a única mulher que Exu amou foi Oxum, e ele a amou de maneira tal que foi capaz de subverter regras para agradá-la, como quando lhe concede acesso ao oráculo com os búzios, uma prática exclusivamente feminina.

O que Baba Richelmy nos revelou foram as narrativas fósseis de Exu, esteio para forjarmos novos ritos de cultuar e ressignificar essa divindade e, conseqüentemente, ressignificar os valores que ele representa na dinâmica cultural do axé.

Sabemos quais são as conotações atribuídas a Exu dentro de uma sociedade fundamentada na mítica cristã, e o grupo NATA se propôs a escavar narrativas desconhecidas que desassocia a imagem de Exu daquela que designa o demônio cristão. A nossa busca foi por reterritorializar esse ancestral no plano da divindade. Desestigmatizando a própria imagem de Exu, em alguma medida desestigmatizamos, também, a imagem do homem negro, em uma sociedade onde historicamente raça e cultura foram entrelaçadas de uma maneira tão profunda.

A figura 2 é uma cena da performance ritual e sonora *Iyá Ilu*. Esse trabalho, como já foi dito antes, marcou o meu encontro com o conceito de *narrativas fósseis*.



Figura 2 — Cena da performance ritual *Iyá Ilu*. Crédito: Andréa Magnoni

Descrição: Uma mulher cujo corpo se assemelha a uma tela escura coberta por inscrições simbólicas e traços geométricos fluorescentes nas cores verde, laranja e amarelo neon oferece o fogo, de uma maneira afetiva, a alguma espectadora fora da cena.

Com esse trabalho solo, eu buscava mais do que socializar as narrativas desconhecidas de Ayantoke, essa mulher ancestral que dominava os tambores sagrados no culto de Xangô em Oyó (SANTOS, 2006, p. 64-65). Eu desejava dar um passo adiante ao de uma simples denúncia do apagamento e silenciamento das suas narrativas. Meu intuito era a criação de um ritual de celebração que reterritorializasse essa mulher na memória das pessoas através do meu corpo.

Para isso, criei um alter-ego afrofuturista, a mulher-tambor, *lyátabexé<sup>8</sup> hightech*, transdutora de tradições percussivas femininas, receptáculo das narrativas fósseis de Ayan e tradutora delas no contexto de uma performance, reinventora de mundos.

Emprestei-lhe o meu corpo e, como acontece durante o transe candomblecista, foi pelos meus olhos que ela viu novamente o mundo, pelos meus poros que seus fluídos escorreram e através de minhas mãos as suas se encontraram com o couro do tambor, outra vez na forja ritual percussiva. Ratificou-se, para mim, o sentido de ancestralidade como concretização do encontro entre o passado e o futuro presentes nos corpos das suas e dos seus descendentes, tornando-os territórios de continuidades simbólicas e afetivas.

Durante a construção de *lyá llu*, eu tomei o afrofuturismo como aporte estético e epistemológico e me respaldei principalmente na possibilidade de reescritas narrativas históricas acerca de África e dos povos africanos, bem como da diáspora africana no mundo e seus intercâmbios com os povos originários dos continentes invadidos e colonizados pelos povos europeus na América. Busquei, nesse aporte, a possibilidade de reinventar um futuro que restituía a esses povos o seu devido lugar na construção do que se entende hoje por civilização humana.

O que eu percebo nessa dimensão do afrofuturismo (ANDERSON; JONES, 2016) e o que os trabalhos aqui citados vão apontar é a compreensão de que o que fazemos extrapola o microcosmo cênico. Nós reinventamos o mundo com as nossas poéticas, essa dimensão de imaginação-criação, em estreita ligação com a dimensão de sonho, que consiste no primeiro passo para a concretização de novas possibilidades de existir. Diz respeito, também, às nossas atuações políticas em favor desse mundo com que a gente sonha, um mundo mais igualitário, um mundo onde as nossas diversas formas de existências não são mais violentadas. Tudo se encaixa como uma metodologia afrofuturista ou futurista *amefrikana*, produção de devir e tomada dessa produção de devir como ferramenta de existência.

Em *lyá llu*, busquei produzir isso, me ancorei no afrofuturismo a título de sonhar-forjar esse mundo novo, onde mulheres e tambores se retramam na forja ritual religiosa e na memória afroreligiosa como um todo.

---

8 Contraparte feminina do alabê. Conforme Onisajé, Yakekere do Ylê axé Oyá L'adê Inan, em Alagoinhas, Bahia, essa função é designada às mulheres que cantam as músicas sagradas do candomblé, ficando a dúvida quanto a se, historicamente, esse cargo era atribuído às mulheres que também tocavam nos tambores.



A última figura, a figura 3, apresenta o trabalho em artes visuais da *performer* sul-americana, curadora e pesquisadora das artes do corpo Laís Machado.



Figura 3 — Fotoperformance *Ekodidé*

Descrição: Uma mulher nua, de cócoras, se situa no topo de uma escadaria. Ao fundo, um muro de tijolos se eleva e amplia a imagem. Entre suas pernas abertas, uma quartinha branca se deposita. Penas vermelhas se espalham pelo chão, entre suas pernas e boca, fazendo alusão ao sangue menstrual.

Em *Ekodidé*, por meio de uma plástica belíssima, a artista narra novamente a mítica que conta como Oxum metamorfoseou o sangue menstrual em penas de ekodidé, sendo reverenciada até mesmo por Obatalá.

Eu gosto muito de ilustrar as minhas falas com essa obra, porque ela discute, por meio das artes visuais, a mesma pauta sobre que eu disserto, acerca da conotação do sangue menstrual dentro da dinâmica candomblecista. Muitas vezes, o sangue é o fator impeditivo para mulheres tocarem nos tambores. Essa é a principal justificativa para a produção desse tabu, pelo fato de o sangue menstrual ser lido a partir de conotações negativas.

Veremos que, na maior parte das casas, ele será nomeado bajé, sendo bajé uma palavra de origem yorubá que designa algo ruim, que azedou, mofou ou apodreceu. Essa mítica é parte da mesma cosmologia que muitas pessoas acionam a título de destituir das mulheres esse poder sobre os tambores.

No trabalho, Laís utiliza elementos metafóricos dos símbolos do mito presentes na ritualidade candomblecista e os ressignifica, reinaugurando um território imagético



em que o corpo feminino detém poder sobre tudo aquilo que nasce e tem vida. Há a presença da quartinha, elemento simbólico que representa a consciência humana, ou seja, o orí, que vem a ser a cabeça em expansão e relação. Sem a tampa da quartinha, constitui-se num recipiente em que as penas podem ser guardadas, fazendo alusão à cabaça-útero, presente na textualidade mítica.

A imagem da quartinha branca ainda pode ser entendida como um adorno com penas vermelhas, de modo a fazer referência direta ao próprio Oxalá na textualidade mítica, que, ao reverenciar o poder genitor feminino através dessa proeza de Oxum, toma uma das penas de ekodide e enfeita o próprio Orí fundando, na ordem ritualística do culto aos orixás, a imagem da iyawo com uma pena vermelha incrustada no adoxo.

As narrativas fósseis podem se produzir através de linguagens diversas, pois são uma ferramenta interdisciplinar. Ilustro, aqui, esses trabalhos a título de apontar maneiras diversas de como elas atuam no sentido de reinventar/reinscrever narrativas futuristas e produzir rasuras no discurso homogeneizante produzido pela colonialidade.

## Considerações finais

Ao me compreender como uma artista interdisciplinar, não mais como uma pessoa de teatro, chego a esse entendimento, observando que o que nós, pessoas não brancas e dissidentes que optam por construir sua existência na encruzilhada artística, vimos produzindo não se encerra no microcosmo cênico. Estamos forjando um mundo novo.

Foi acima de tudo no território simbólico que fomos produzidas — e produzidas como mercadoria sem valor e como seres subalternos por natureza por uma incapacidade inata de produzir “cultura”. Pois bem, me parece, agora, que não existe nada mais assertivo do que adentrarmos nesse campo de disputa para reinventarmos não apenas a história, mas, acima de tudo, os métodos de produzir histórias e saberes. Só seremos bem sucedidos nessa empreitada se formos capazes, primeiramente, de descolonizarmos a nossa capacidade de sonhar.

A ideia de futuro perpassa a ideia de descolonização do sonho e da capacidade de reinventar imagens novas acerca de nós, pessoas não brancas e não normativas. Só assim conseguiremos reinventar um mundo novo.

É isso que já temos feito.

## Referências

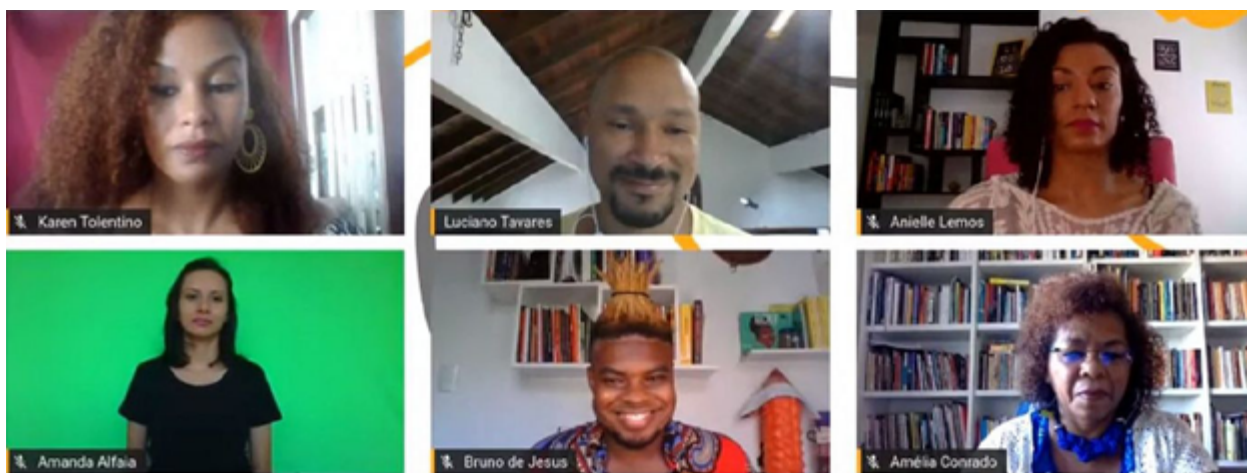
- AKOTIRENE, Carla. O que é Interseccionalidade? Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism 2.0**. New York: Lexington Book, 2016.
- BARBOSA, Márcio; CONCEIÇÃO, Sônia Fátima; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos Negros 19**. São Paulo: Quilombhoje; Ed. Anita, 1996.
- BARBOSA, Marise. **Umam mulheres que dão no couro**. São Paulo: Empório de Produções e Comunicação, 2006.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas Malungos - Cânticos Irmãos**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- CESAIRE, Aimé. **Discursos sobre negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CRENSHAW, Kimberle. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. **Revista de Estudos Feministas**, nº 1, 2002.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- hooks, bell. **Ensinando a Transgredir a Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo, políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: rosa dos tempos, 2018.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut) Acesso em: 31/01/2021
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo : N-1 Edições, 2018.
- NASCIMENTO, Tatiana. **Da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra**. PALAVRA, PRETA! poesia di dendê, 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em: 31/01/2021.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza :LCR,2003.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação** – RESAFE, v.18, p.28-47, 2012.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo de feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

# CORPO NEGRO NA DANÇA

Luciano Correa Tavares,<sup>1</sup> Amélia Vitória de Souza Conrado,<sup>2</sup> Anielle Lemos,<sup>3</sup>  
Bruno de Jesus,<sup>4</sup> Karen Tolentino.<sup>5</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
Corpo Negro na Dança  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW7GeoBVg5A&t=16s>

O título da mesa expressa um momento bastante significativo no campo da dança e da pesquisa em dança em Porto Alegre, Brasil, e até mesmo no mundo, pois o evento está disponível no Canal do PPGAC/UFRGS<sup>6</sup> no YouTube. Primeiro, porque é uma de várias articulações política e cultural de pesquisadores artistas negros e negras que

1 Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, Bacharel em Biblioteconomia pela mesma universidade. Bailarino, coreógrafo e diretor. Idealizador da Mostra Masculinidades Negras na Dança.

2 Doutora em Educação e coreógrafa. Professora na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) e do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) da UFBA. Líder do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

3 Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, Licenciada e Mestre em Educação Física (UFPEL), bailarina, professora, coreógrafa, gestora e produtora cultural.

4 Mestre em Dança e docente temporário na Escola de Dança da UFBA. Coreógrafo e pesquisador das danças negras. Idealizador do EPA! Encontro Periférico de Artes Mostra CORPOCIRCUITO.

5 Doutoranda em Educação pela UFSM, Mestre em Ciências Sociais pela UFSM, Bacharela em Educação Física pela FAMES, licencianda em Dança pela UFSM. Artivista; Passista; Mulher Negra.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW7GeoBVg5A&t=126s>

vêm enaltecer os saberes e os fazeres de corpos ancestrais e de corpos que estão por vir. Segundo, porque é uma realização discente do primeiro Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS – Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas– e da primeira mesa de dança com essa temática.

As comunicações estiveram na esfera da projeção de futuro, na produção de vida, na valorização de nossas ancestralidades, na reivindicação de nosso lugar no mundo, de ser e de estar. São fatos extremamente louváveis, uma vez que as estruturas políticas, econômicas, jurídicas e sociais os mantiveram no esquecimento, ou melhor, na invisibilidade e no apagamento. Outro ponto estratégico de empoderamento e protagonismo, nesse movimento de visibilidade das vozes pretas, foi a participação da *Mostra Cura – 1ª Mostra de Artes Cênicas Negra de Porto Alegre*<sup>7</sup>. A escrita desta introdução foi feita por mim, Luciano Tavares, e por Amélia Conrado (Figura 1), parceira que se estabeleceu nesse frutífero encontro e segue com as pesquisas apresentadas no seminário.

As discussões sobre o corpo negro na dança tiveram abordagens múltiplas, uma vez que o corpo é formado por uma rede de conexões históricas e sociais, assim como por saberes e experiências que são construídas ao longo do tempo, ao longo da vida. Assim, para falar da presença desse corpo foi preciso falar das estruturas que regem nossa sociedade – desigual, racista, preconceituosa, machista, dentre outras conotações desse gênero – diante de corpos não brancos, os quais não estão dentro de um padrão normalizado e facilmente aceito. Contudo, esses corpos subverteram a lógica normativa e assumiram papéis de destaque e de poder no seu fazer artístico-investigativo, questionando tais estruturas.

A emergência das pesquisas apresentadas com seus discursos singulares, sobre o corpo negro na dança e seus desdobramentos, mostrou-se fundamentais para indagar e modificar a ideologia predominante de que os/as negros/as não são seres humanos. Muito desse comportamento é mantido pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2020), tema que, de alguma forma ou de outra, esteve presente em todas as pesquisas. Por que será essa recorrência entre outros termos? Não é mera coincidência em uma sociedade marcada pela desigualdade e pela política de morte aos corpos negros, vista diariamente em todos os cantos do Brasil, como mostram as estatísticas de mortes diárias. De acordo com, Almeida (2020, p. 32): “o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que se manifesta por meio de práticas conscientes e inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios [...]”. É o que verdadeiramente compõe a estrutura social brasileira, o ataque e a opressão a corpos negros e, para combater tal fato é preciso que sejam praticados atos antirracistas, por exemplo:

---

7 Ver: [www.mostracura.com.br](http://www.mostracura.com.br)

“remover obstáculos para ascensão de minorias em posições de direção e de prestígio na instituição” (ALMEIDA, 2020, p. 32).

Na falta de metodologias que dessem conta da produção intelectual negra, foram propostas por Bruno de Jesus e Karen Tolentino maneiras de refletir a escrita de acordo com a experiência, em que surgiram novas epistemologias, novas narrativas, novos fazeres, novas escritas de si e dos seus. Nesse ínterim, articularam-se estratégias possíveis de afirmação das negritudes de todas as pesquisas apresentadas. Segundo Césaire (2010, p. 109), “A Negritude é uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular [...]”. Com efeito, evidenciaram o requintado potencial artístico de corpos diaspóricos, os quais reproduzem uma sabedoria de valores ancestrais. Com isso, construíram uma narrativa a partir do olhar para si, ou seja, a partir de suas próprias experiências, experiências herdadas, questionamentos e inquietações acerca desse corpo negro na dança.

A representatividade de corpos negros em espaços de poder, nesse caso, em companhias de dança nacionais e internacionais, é a linha mestra sobre a qual Anielle Lemos vai discorrer em sua pesquisa. Nesse sentido, Almeida (2020, p. 109) diz: “o que chamamos de representatividade refere-se à participação de minorias em espaços de poder e prestígio social [...]”. No entanto, não significa que o poder adquirido por uma pessoa negra seja respeitado ou reconhecido pela branquitude, já que o racismo atua como tecnologia de controle, diminuição e subjugação de corpos negros. E quando negros/as estão em uma posição de poder, causa muito desconforto.

Contudo, o protagonismo desses corpos em diáspora coloca-se em evidência na cena e na pesquisa, fazendo (re)emergir sabedorias ancestrais para a construção do futuro e do conhecimento. Assim, temos “o corpo como tecnologia ancestral”, nas palavras de Bruno de Jesus, para que possamos construir possibilidades de vida, já que a cada 23 minutos um jovem negro é morto<sup>8</sup>. É fundamental essa reflexão, visto que se colocam no corpo todos os processos de (re)construção de nossas histórias, memórias, percepções, culturas, saberes de mundo, que levam em consideração a forma de como os/as negros/as vieram para o Brasil. Perceber o corpo como tecnologia é dar poder e voz aos legados deixados pelos nossos ancestrais, fazendo com que sejam eminentes potenciais culturais-simbólicos. Como exemplo disso, temos as religiões de matriz africana, que possuem uma rica sistemática de vivências.

No que tange ao processo pedagógico de assistas negras gaúchas, Karen

---

8 Ver: RACISMO é principal fator de violência contra jovens negros. **Geledés**: Violência policial. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/racismo-e-principal-fator-da-violencia-contrajovens-negros/?gclid=CjwKCAiAuoqABhAsEiwAdSkVVbTn7zDPHNd5tPjlf9k1U58FH2VgwmqjPjPTMF1qM1MAbb2liarjBoC7O-4QAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/racismo-e-principal-fator-da-violencia-contrajovens-negros/?gclid=CjwKCAiAuoqABhAsEiwAdSkVVbTn7zDPHNd5tPjlf9k1U58FH2VgwmqjPjPTMF1qM1MAbb2liarjBoC7O-4QAvD_BwE). Acesso em: 16 jan. 2021.

Tolentino fez uma abordagem riquíssima sobre essa tecnologia ancestral do corpo e sobre como ele se estabelece dentro do universo do samba. Desse modo, a aprendizagem se dá pelos mais velhos ensinando os mais novos e, assim, sucessivamente. Isso mantém a perpetuação dessa prática cultural negra através da oralidade. Segundo Martins (2003, p. 63), “Esta [pesquisa] é oferecida como um convite para pensarmos a memória em um de seus outros ambientes, nos quais se inscreve, se grafa e se postula: voz e corpo desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das práticas rituais”. Nesse sentido, os saberes de mulheres negras gaúchas são passados de geração em geração.

A potência da diáspora negra na cena das artes brasileiras, representadas em seus corpos, suas experiências e seus saberes, é um grande fator de resistência, fato importante para a construção histórico-cultural do nosso país. As relações que envolvem o *ser negro* em nossa sociedade, exige de nós, uma postura crítica, reflexiva e ativista, para enfrentar racismo, discriminações, intolerâncias, homofobias e machismo que precisam ser denunciados e combatidos em todos os setores e segmentos, inclusive no campo específico de nossa atuação como um ser artista. Isso nos leva a questionar – quais os lugares que ocupam os corpos negros no pensamento contemporâneo da dança? O que os discursos emergentes vêm colocando enquanto poética política nesta cena?

*Se nossas experiências dançantes se constroem neste complexo campo de disputas, camuflagens, contradições, que respostas estéticas são capazes de romper “normalidades”, “convenções”, “naturalizações” encrostadas nas camadas desses vários corpos sociais e estruturais? O mito da democracia racial foi desvelado e desmascara a ideia de um Brasil com convivência harmoniosa entre os indivíduos em sociedade, como explica Munanga (1999).*

Valemo-nos então de nossas “Danças de Guerra”, de um corpo arquivo-arma que se constrói e se (re)constrói, como saberes de um gestual discursivo, que enuncia e estrutura-se como um repertório “Capoeira” numa condição de estar-no-mundo, como menciona Tavares (2012, p. 82). Discurso de fala e de presença são de onde brotam cenas “encobertas” de corpos negros. Para falar de presença é preciso refletir sobre a ausência! Essa última, a denominamos de “apagamentos” de sujeitos e de suas culturas.

Por isso, torna-se urgente revelar os movimentos negros e suas diversas ações de militância nas artes, cultura, educação, política, saúde, história. Além de dar visibilidade a nomes de grupos, coletivos, espetáculos, iniciativas, artistas negros, e também aos não negros, que se colocam ativos no processo de construção social para ampliar a consciência negra. Também é importante dar visibilidade ao lugar de fala, de pertencimento, e de direito de espaços, que na dança se traduz em conceitos de existência, resiliência, resistência, afirmação de corpo e criação artística.



A cena contemporânea da dança possui nomes que não caberiam nessas linhas que, desalinhadamente gritam: “Nego Fugido do Acupe”, “Coletivo Sansacroma”, “João Paulo Petronílio”, “ V Edição do Vale que Dança”, “ Festival Beiru das Artes Negras 2020”, “Encontro Periférico de Artes – EPA”, “Manoel Gildo Alves Neto”, “Cia de Dança Evandro Passos”, “Luciane Ramos Silva”, “Cia Étnica”, “Coletivo *Enegreser*”, “Corpo e Ancestralidade”, “Mulheres de Asè”, “Mestre King”, “Mestra Iara Deodoro”, “Edleusa Santos”, “Rui Moreira”, “Luiz de Abreu”, “Maria Meia Noite”, “Coletivo Corpo Negra”, “Cia de Dança Daniel Amaro”, “Rubens Oliveira”, “Plataforma Báscula”, “Cleyce Colins”, “*Flash Dance*”, “*Negraessência*”, “Marco Chagas”, “*Udergroud Queen*”, “Jakcson Conceição”, “Grupo Corpo Sutil”, “Daniel Cavalheiro”, “*Ibeji* Cultura *Iurubá*”... Em reticências, um novo paradigma é enunciado entre gingas, encruzilhadas e saberes, para assim, visibilizar e difundir manifestações dos universos das artes negras, seja a dos núcleos urbanos ou das periferias.

A pesquisadora e dançarina Raissa Biriba (2019)<sup>9</sup> traz importantes considerações sobre a cena contemporânea da dança, a partir de análises locais, o que podemos relacionar a outras realidades, que constata o cenário de desigualdade na produção em dança soteropolitana, com vistas a se pensar em alternativas para o desenvolvimento do setor cultural. O estudo debate as relações entre dança, cultura e desenvolvimento, e compreende as obras artísticas como produtoras de subjetividades e simbologias contemporâneas – por meio de seus artistas, ativistas, produtores, coreógrafos, – nos convoca à necessidade de uma produção de conhecimento implicada no âmbito da universidade.

Há de se reconhecer os avanços que os estudos e pesquisas ativistas vem realizando nas últimas décadas em todas as áreas de conhecimento, todavia, urge a necessidade de se transpor as reflexões para transformá-las em políticas públicas assumidas pelo estado. Portanto, “[...] o conceito de corpo negro na dança parte de nós mesmos na hora em que esses corpos estão em estudo, em laboratório, em teoria. [...] Então, esse conceito está em construção.” (CONRADO, 2020, [on-line]).

Ao abordar o *Corpo Negro na Dança*, assumimos uma postura antirracista, inclusiva e implicada no âmbito de nossas universidades públicas, que necessitam colocar na pauta de suas políticas e ações fundamentais, priorizando às questões urgentes para eliminar as ações de racismo, o epistemicídio e todas as formas de discriminação.

---

9 A dissertação de Raissa Conrado Biriba, intitulada **Espetáculos de dança soteropolitanos**: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA, foi defendida em 2019, sob a orientação da Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer e Coorientador: Dr. Laudemir Pereira dos Santos (Lau Santos). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29899>

Como ressalta Neto (2018, p. 88)<sup>10</sup>, “Pesquisadoras(es) negras(os) têm buscado criticar o Racismo encarnado/incorporado nas narrativas hegemônicas da História, no epistemocídio dos saberes afro-brasileiros e no modo de operar das instituições”.

## **Bailarinas negras na dança profissional: discursos e visibilidades**

Anielle Conceição Lemos

Este ensaio trata de uma pesquisa de doutorado em andamento, a qual tem por objetivo principal compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade e visibilidade de bailarinas negras brasileiras, atuantes em companhias profissionais de média e grande produção em dança (WEBER, 2011) no Brasil e no exterior. Quando se trata da inserção da mulher negra em um mercado de trabalho muito restrito, como é o caso da dança profissional no campo da grande produção e visibilidade, é impossível dissociar as relações de sexo, gênero e classe social, e como estas interferem em suas trajetórias artísticas. A partir disso, utilizamos do olhar e da reflexão através da perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1989), juntamente com as histórias artísticas e os legados de três mulheres negras pioneiras na dança, para compreender o contexto atual.

### **Pensando a interseccionalidade na trajetória artística**

Kimberlé Crenshaw, em 1989, ao difundir o termo interseccionalidade, em que gênero e raça interagem com outras categorias de diferenças que determinam as experiências vividas por mulheres negras, busca compreender as consequências estruturais e dinâmicas da interação pela qual o racismo, o patriarcalismo, as opressões de classe criam desigualdades, as quais estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002). A interseccionalidade, constituiu-se como ferramenta teórico-metodológica fundamental para análises que desvelam os processos de interação entre relações de poder e categorias como classe, gênero e raça em contextos individuais, práticas coletivas e arranjos culturais/institucionais (RODRIGUES, 2013). Desde então, o pensamento interseccional se encontra em um vasto e interdisciplinar corpo de estudo, entre eles as artes (DE HOLLANDA, 2018; BITTENCOURT, 2018; BATISTA e RAUEN, 2017).

---

10 NETO, Manoel Gildo Alves. **Falar fazendo dança afro-gaúcha**: ao encontro com Mestra Iara. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189885>

## Ocupando espaços: precursoras negras em espaços de poder e visibilidade na Dança

A seguir, destaco três artistas que servem como exemplos de mulheres negras precursoras em estudos e pesquisas sobre dança, que difundiram aspectos da cultura, representatividade e visibilidade negra de modo pioneiro, transpondo barreiras do racismo e do patriarcado.

### Josephine Baker [1906 – 1975]

Dançarina, cantora, ativista, espiã, condecorada por Charles De Gaulle, foi conhecida por ser a “primeira negra” em atividades, até então vetada aos negros. Em 2 de outubro de 1925, Josephine Baker estreou em Paris, no *Théâtre des Champs-Élysées*, fazendo sucesso imediato através de sua dança erótica, aparecendo praticamente nua em cena. Desde então, Josephine se mostrou um marco no feminismo, nas artes da cena e, em especial em relações étnico raciais, onde em cena fazia uma crítica através da ironia e do humor, com a clássica cena com bananas penduradas na cintura.

Advinda de uma infância pobre, ela aprendeu a dançar nas ruas e pátios de Saint Louis (Missouri), assimilando um imenso repertório de movimentos, antes de estrear aos quinze anos, e ganhou destaque com suas expressões faciais e bufonaria. Em 1924, ela apareceu na Broadway, e em 1925, em Paris – no *Theatre des Champs-Elysées* – na *Revue Nègre*, onde seu senso de ritmo, vivacidade, presença de palco e natureza exótica lhe garantiu o sucesso imediato, aos olhos do público. Josephine Baker trabalhou com o Dr. Martin Luther King Jr. para melhorar as relações raciais, participando de manifestações e boicotando clubes e locais de segregações, foi membro da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), a qual declarou o dia 20 de maio como *Josephine Baker Day*, em virtude de seu ativismo nesse período (CHENG, 2010).

### Katherine Dunham [1909 – 2006]

Bailarina afro-americana, coreógrafa, autora, educadora, antropóloga e ativista social. Teve uma das carreiras de dança de maior sucesso no teatro afro-americano e europeu do século XX e dirigiu sua própria companhia de dança por muitos anos, chamada de “matriarca e rainha-mãe da dança negra”. Por quase 30 anos, ela manteve a *Katherine Dunham Dance Company*, a única companhia de dança negra americana autossuficiente da época.

Durante a turnê, Dunham e a trupe tiveram problemas recorrentes, por causa da discriminação racial, levando-a a uma postura de militância que caracterizaria sua

carreira subsequente. Em uma de suas turnês, ao passar pelo Brasil, Dunham denunciou o preconceito no hotel onde ela e seu elenco se hospedaram (todos bailarinos negros) e foi responsável pelo surgimento da Lei Afonso Arinos em 1950, lei esta que criminaliza preconceito raciais em locais públicos. (DAS, 2017)

Dunham foi inovadora na dança moderna afro-americana, bem como líder no campo da antropologia da dança, que desenvolveu a *Dunham Technique*. A companhia de dança original de Dunham, *Ballet Nègre*, foi uma das primeiras companhias americanas afro-americanas de balé e, em 1933, fundou o Grupo Negro de Dança, uma escola para jovens bailarinos negros. Na década de 1940, ela fundou a *Katherine Dunham Dance Company*, em Nova York, percorrendo o mundo por 20 anos. Dunham também estrelou na Broadway e, seu trabalho como educadora cultural e ativista ajudou a forjar uma compreensão racial e social mais profunda nos EUA e em todo o mundo.

### **Mercedes Baptista [1921 - 2014]**

Destacando-se na Escola do Teatro, em 1948, Mercedes foi aprovada em um concorrido concurso e se tornou a primeira negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No entanto, o fato de compor o referido grupo não amenizou o forte preconceito em relação a bailarinos(as) negros(as) existente no Brasil. Foram poucos os diretores do grupo que selecionaram Mercedes para compor o elenco dos espetáculos. Mesmo atuando em poucos momentos, suas aparições em peças nacionalistas de compositores brasileiros, além de figurações, fizeram a bailarina ser reconhecida no Rio de Janeiro.

Mercedes atuou no Teatro Experimental do Negro como bailarina, depois como colaboradora e finalmente coreógrafa. No início dos anos 50, a convite da coreógrafa Katherine Dunham, teve aulas de dança moderna e tomou parte do ativismo negro. Ao retornar ao Brasil, inspirada pela temporada norte-americana, Mercedes, decidiu formular uma proposta de dança ligada à cultura afro-brasileira e passou a investigar a dança dos candomblés brasileiros. Ela fundou o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*, dedicado à formação de bailarinos(as) negros(as). Nos anos 70, se dedicou especialmente ao ensino e tornou-se professora na Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ministrou a disciplina “Dança Afro-Brasileira”. Ao mesmo tempo, seu sucesso como coreógrafa a tornou cada vez mais requisitada para o cinema e a televisão (GIORDANO e MIRANDA, 2016).

## Considerações finais

Diante destas trajetórias que influenciaram e abriram portas para futuras gerações, as oportunidades para mulheres negras na dança profissional ainda são restritas e geram questionamentos sobre o contexto atual da dança: Quais são as narrativas apresentadas por essas bailarinas? Quais são as facilidades e dificuldades de inserção e permanência de mulheres negras em companhias profissionais de dança no Brasil? O que é preciso para entrar no restrito espaço de companhias profissionais de grande visibilidade? Questões étnico-raciais estão presentes? Através das análises futuras dos discursos de bailarinas brasileiras negras, que farão parte da pesquisa e com auxílio da literatura, será possível refletir sobre quais os principais fatores que geram essas lacunas, tão evidentes quando pensamos em representatividade e visibilidade da mulher negra, na grande produção da dança profissional no Brasil.

## Uma nota sobre *Opaxorô, Ofá e o Oxê*: Legado, narrativas de danças de mestre King e Jorge Silva

Bruno de Jesus da Silva

O histórico das danças negras no Brasil, precisamente na cidade de Salvador, é marcado pela resistência dos seus disseminadores, que reconhecem nela o reflexo da história e memória do povo negro em diáspora. Considerada, muitas vezes, como uma dança marginal ou exótica e relacionada a linha da invisibilidade, ainda pulsa e vive. É urgente e relevante abordar pungentes fatos colonizadores, pelos quais o negro e sua cultura passaram, a fim de desfazer distanciamentos de ordem histórica e social.

Com a linha da invisibilidade, estruturada pelo racismo e pela colonialidade, acarreta na falta de registros biográficos, descritivos e muitas outras formas de registros de produções de danças afro-brasileiras e em danças negras. Essa lacuna, se refere ao (re) conhecimento desses diversos e muitos saberes. Ao constatar, portanto, que a história da dança necessita de biografias e registros que contribuam — e contribuem — para o pensamento e produção de saberes sobre a dança. É importante vencer desafios e enfrentamentos, que se manifestam sob os efeitos dos condicionantes que atravessam os aspectos econômicos, culturais, corpóreos e sociais do racismo.

Esta pesquisa, é sobre o primeiro homem a se graduar em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a primeira em nível universitário da América Latina, Mestre King, e sobre o professor e coreógrafo de danças negras contemporâ-

neas, Jorge Silva, um artista autodidata. Ambos têm relevância na profissionalização de muitos artistas da dança de atuação nacional e internacional.

Intitulada *Opaxorô, Ofá e o Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*, é uma abordagem que proponho *Opaxorô*, cajado referente a *Oxalá*, como metáfora para tratar o legado do Mestre King. O *Ofá*, arco e flecha referente a *Oxossi*, é sentido como narrativa de trajetos biográficos de Jorge Silva. O *Oxê*, machado de dois gumes referente a *Xangô*, traz o símbolo para desenvolver mecanismos contra injustiças socioculturais. O *Opaxorô, Ofá e o Oxê*, como modo de pensar, modo de conhecer caminhos de expansão à diversidade epistemológica e possibilidades transgressoras com hábitos cognitivos, como sabedorias africanas, aqui reinventadas e ressignificadas, ampliando o repertório de pensamento, para compor a diáspora negra. O *Opaxorô, Ofá e Oxê* são narrativas que compõem modos de existir, pois, são jeitos de pensar – pensamento como ação e não como algo fragmentado ou que vem depois da ação. São jeitos de pensar o corpo, no corpo. O pensamento só é possível com o corpo (NOGUERA, 2011).

O racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) e o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), compuseram e compõem a estrutura de colonialidade que denegam saberes africano-brasileiros, que impedem o conhecimento da nossa história e o reconhecimento da nossa ancestralidade (OLIVEIRA, 2007) como via de compreensão dos nossos modos de vida na afrodiáspora. Os três elementos dos *orixás*, propostos nesta pesquisa, são do complexo filosófico *iorubano*, *opaxorô*, *o ofá e oxê* com suas especificidades, territorialidades conceituais, políticas e poéticas, carregadas de histórias e caminhos próprios, de contextos e linguagens que extrapolam a proposta dessa abordagem. Resignificar e reconfigurar elementos na afrodiáspora, significa também enfrentar o racismo e a desvalorização nos espaços hegemônicos da dança.

Nesta perspectiva, ter convivido anos com Mestre King, como aprendiz das suas aulas, atividades, compartilhando conversas, informações e, principalmente, durante dois anos, gravando o documentário “*RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*” – que assinei a direção, é/foi transformador ao corpo, a mim.

Como artista negro e baiano, estou implicado nessas experiências e narrativas, mesmo com suas distâncias e lacunas sobre a história da dança afro-brasileira. Não só tive Mestre King e Jorge Silva, pela particularidade de serem professores e coreógrafos, e como inspirações de ações desenvolvidas por seus trajetos artísticos profissionais, como também pela multiplicação de seus alunos, que alcançaram a: professores, dançarinos e coreógrafos e daí fizeram e fazem parte do meu, e de muitos outros e outras, processo formativo em dança.

O *opaxorô* é um elemento substancial para *Oxalá*. Configura sabedoria e poder.

Possui um cajado que sustenta a força nos trajetos percorridos por *Oxalá*. Um símbolo de domínio de potência, em conexão entre *orun* e *aiyê*. *Opaxorô*, não perde a conexão entre céu e a terra, é criando vínculo que se sustenta nos trajetos possíveis. O poderoso cajado, possibilita conhecer e reconhecer traços biográficos do Mestre. Uma mobilização de memória do que aconteceu e acontece para nos impulsionar em engajamentos nas produções de saberes no campo da Dança.

Mestre King, nasceu na cidade de Santa Inês, na Bahia. Ingressou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1972, sendo o primeiro homem, e negro, a se graduar em Dança na história do Brasil. Quando ingressou na UFBA com vinte e sete anos, ele não sonhava em ser professor, nem coreógrafo, nem em ser um protagonista e um dos mais importantes ícones da dança no Brasil.

O *Ofá* é um elemento que precisa de uma ação, que é atirar, lançar. É um arco e flecha, usado pelo caçador, ou *Oxossi*, ou *Odè*. É como caminhar numa floresta e se sentir como caçador em busca de alimento, mas em movimento cotidiano em que o corpo é o próprio alimento. É natureza e cultura. É corpo em trânsito. Invocar o *Ofá*, aos trajetos biográficos de Jorge Silva cria realidade, o torna um sujeito *ofático*, um artista que se lança a produzir danças nas periferias de Salvador. No caminhar de Jorge Silva, nos muitos bairros periféricos da cidade, que chamo de florestas, pois são como florestas urbanas de muitas danças que se dão no corpo, com o corpo.

Jorge Silva, nasceu na cidade de Salvador, começou a dançar aos 20 anos. A partir de brincadeiras na rua a danças como o maculelê em grupos folclóricos. Tem mais trinta anos de trajetória artística, é autodidata, não possui formação técnica profissional, nem formação acadêmica na área específica em arte e/ou dança. Como educador, participou como professor do Liceu de Artes e Ofícios e do Projeto Axé, instituições importantíssimas na atuação com projetos socioculturais para crianças e adolescentes. Uma de suas principais iniciativas culturais e de relevante importância no estado da Bahia é o “Tabuleiro da Dança”.

O *Oxê*, elemento de *Xangô*, é proposto para pensar ações de enfrentamentos que reivindicam e combatem as injustiças sociais e culturais. Uma dessas ações é EPA! Encontro Periférico de Artes, uma plataforma que envolve aspectos da economia criativa tecendo rede colaborativa com artistas negros e das periferias do Brasil. Assim como o *Oxê*, que é uma tecnologia litúrgica de uma divindade da Justiça e rei de *Oyó*, na África Ocidental. Entre muitos elementos no contexto de *Xangô*, o *oxê* nos ajuda a desenvolver o pensamento por meio de valores, saberes e símbolos da cultura *ioruba*, proporciona modos possíveis de contribuir e de transformar a sociedade com suas formas de organização política.

As estatísticas mostram que os artistas negros e negras não ocupam posições



de liderança e de decisão institucional, trata-se de uma configuração do racismo estrutural, como afirma Silvio de Almeida (2018). O Encontro Periférico de Artes, realiza uma programação com atividades pautadas nas danças negras e periféricas, oferecendo ao público experiências emancipadoras, por meio de suas produções cênicas em espaços hegemônicos. Essas ações nos afetam enquanto sujeitos em uma sociedade racista, pois são um modo cognitivo da construção opressora e da anulação dos fazeres artísticos. Os pressupostos quilombista de Abdias do Nascimento e os apontamentos do professor Adilson Moreira, nos ajudam a pensar o EPA! como ações oxêticas – termo inspirado no machado de *Xangô* – vislumbrando com resultados expressivos, um modo efetivo de realização social por protagonistas negros. “Isso acontece na medida em que as pessoas têm acesso aos meios necessários para que elas possam se afirmar como sujeitos humanos, como sujeitos políticos” (MOREIRA, 2019, p. 224).

A partir dessa abordagem, intenta se estabelecer como importante espaço para produção de epistemes específicas do corpo dança. Assim, a produção intelectual negra, como tecnologia de pensamento ancestral negro-africano, é referenciada e expandida como um modo de filosofia negra em diáspora impedida pelo racismo. Esta pesquisa, aprofundada e detalhada, pode ser encontrada em artigos e na dissertação intitulada como *Opaxorô, Ofá e o Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*, no repositório da Universidade Federal da Bahia.

## Saberes afro-passistagógicos de mulheres gaúchas

Karen Tolentino de Pires

“Tá chovendo de gente que fala de samba e não sabe o que diz”<sup>11</sup>. Entre pagodes tocados no quintal de casa e pés entrelaçados ao som da baqueta no repique me proponho a ir além. Que a malemolência da quadra possa estar em uma pesquisa acadêmica sem perder o seu rigor. E que com o maior respeito ao samba, eu possa falar de samba, compreendendo-o com propriedade. Estando lá e aqui. Ao som de uma bateria de escola de samba e em frente a um Notebook emaranhada de livros, escritos e lembranças.

Sambar; desenhar o formato de um coração nos pés; entrelaçar; trançar; ziguezaguar; ter a perspicácia de deslizar com força e leveza simultaneamente. Minha tese de doutorado trata de abordar as passistas negras gaúchas e a prática do samba-passista. Pretendo apresentar, analisar e refletir sobre a minha trajetória, atuando como passista, bem como sobre o modo de vida de outras passistas negras que atuam no Rio Grande

---

11 Canção *Moleque Atrevido* de autoria do sambista Jorge Aragão.

do Sul. A partir deste estudo, acerca de mulheres negras que sambam, parto para uma reflexão/análise/discussão sobre o seu modo de vida e as questões pertinentes que estão envoltas, focando sobretudo nos seus carâteres pedagógicos de ensino do samba.

Sambista desde o nascimento, cria de escola de samba, vencedora de títulos de carnaval, me tornei uma assistente. Desde os quinze anos de idade atuei como professora de samba, montei um grupo de assistentes chamado Companhia do Samba e hoje sou doutoranda na pós-graduação em educação, da Universidade Federal de Santa Maria. Inserida na linha de educação e artes, orientanda do professor Marcelo de Andrade Pereira, estudo os *Saberes Afro-Pedagógicos de Mulheres Gaúchas*, em que busco saber como mulheres assistentes produzem pedagogias negras em dança.

O interesse pela pesquisa partiu sobretudo, de reflexões que ocorreram durante a minha docência em dança. Considerei importante compreender as pedagogias ou Pedagogias de outras Mulheres Negras, como designo neste trabalho. Além disso, sublinho que é necessário que as universidades abarquem trabalhos que valorizem a pluralidade brasileira, principalmente as classes minorizadas. É urgente que os saberes do povo, os quais são de grande significância adentrem o ambiente acadêmico, bem como sejam utilizados para a realização de uma educação mais plural e que valorize a diversidade.

Como ressaltam as intelectuais bell hooks<sup>12</sup> (2018), Angela Davis (2016), Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2019), dentre outras pesquisadoras, que dedicam os seus estudos ao feminismo negro, as Mulheres Negras são designadas como grupo mais oprimido e sem nenhum grau de privilégio principalmente em consequência do patriarcado, racismo e sexismo. Sofrem as opressões de gênero e estão em posição inferior a de mulheres brancas, pois estas não são vítimas do racismo. E, não se equiparam ao homem negro, pois além de sofrer a opressão racista, também são vítimas do machismo.

Ressalto também que o samba é um espaço de muita relevância da Mulher Negra, pelas diversas atuações que ela desempenha neste âmbito, como porta-bandeira, assistente, costureira, bordadeira, cozinheira, intérprete, dentre outros papéis. O fato deste estudo discorrer sobre a assistente está intrinsecamente ligado à reflexão sobre o papel, a imagem, a representação e as diferentes significações acerca do que é ser uma Mulher Negra. Compreendendo que o saber da cultura afro-brasileira se manifesta sobretudo, através dos corpos, bem como o fato de que eles e a oralidade são os únicos contadores dessa (nossa) história, entendo que pensar o samba, a partir da mulher negra, possibilita concatenamentos importantes entre a ancestralidade e contemporaneidade

---

12 Neste estudo, contrapondo as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), respeitarei a escolha da intelectual negra Gloria Jean Watkins em usar o seu pseudônimo bell hooks - inspirado pela sua bisavó materna, Bell Blair Hooks – em letras minúsculas com o intuito de deslocar o foco da figura autoral para as suas ideias (2018).

feminina negra. E respeitando todas as questões éticas de uma pesquisa, este estudo também age como um ato político.

Para a realização desta pesquisa busquei compreender as particularidades da comunidade negra, e sigo nesse processo, visto que a negritude tem muitas distinções, mas possuem em comum a marca, o fenótipo, e por isso vivenciam situações similares. Deste modo, é preciso que as(os) pesquisadoras(es), que tentam realizar pesquisas com pessoas negras(os) saibam sobre temas como racismo, colorismo, genocídio, ações afirmativas, autoestima negra, afrocentricidade, palmitagem, dentre outros.

Escrevo com o intuito de que este estudo seja acessível, de modo que as pessoas dos mais variados lugares e das mais distintas áreas se sintam confortáveis ao lê-lo. É importante lembrar que umas das premissas do feminismo negro é abarcar e conceder importância a todas as mulheres. Neste sentido, a utilização de uma linguagem acessível facilita um sentimento de unidade entre mulheres negras, mesmo que estas possuam distinções. Assim sendo, busco usar uma linguagem de fácil acesso, de modo que auxilie na democratização do conhecimento e possa alcançar as mulheres negras, as quais, de um modo geral, estão inseridas nas classes mais baixas da sociedade.

Considerando que os aspectos metodológicos devem suprir as características e necessidades da pesquisa, criei uma metodologia voltada para Mulheres Negras, que possui quatro fases: conhecer, ver, ouvir, aprender. Elas possibilitam o verdadeiro Saber acerca de Mulheres Negras.

Deste modo, estou realizando entrevistas semiestruturadas com quinze assistas negras gaúchas. Focando, sobretudo, nos seus processos de ensino do samba. São mulheres de 18 a 46 anos, que possuem muitas distinções, como tom de pele, textura do cabelo, peso, altura, orientação sexual, dentre outras características. As entrevistas estão ocorrendo de modo on-line, via *whatsapp*, o qual está sendo um bom viabilizador para esta pesquisa. Além disso, pretendo posteriormente assistir performances de algumas das mulheres entrevistadas, pois acredito que suas apresentações possibilitarão boas reflexões em relação ao estudo.

Neste estudo pretendo “trocar de lugar” com as minhas interlocutoras, uma vez que explicitarei os meus entendimentos sobre os nossos encontros e após, perguntarei para elas as suas percepções e críticas, sobre minhas compreensões. Buscarei deixá-las à vontade para dar seus pareceres, opiniões e sugestões acerca do estudo. Deste modo, dedicarei um momento da pesquisa para aprender com elas e não instituir apenas a minha concepção acerca dos nossos encontros. Como elucida Szymanski (2011), o entrevistado deve ter acesso à interpretação do pesquisador, já que ambos produziram um conhecimento naquela situação específica de interação.

Para compreender profundamente como ocorrem as *Passistagogias*, primeiramente busco compreender como Mulheres Negras aprenderam a sambar e se tornaram passistas. Até o presente momento, a família tem aparecido de modo unânime como a grande incentivadora nesse contexto. Além disso, há uma circularidade na aprendizagem, pois geralmente amigas da família auxiliam no aprendizado do samba, ou ao menos são grandes influenciadoras de um modo indireto, isto é, comumente sambando próxima a aprendiz.

Por conseguinte, tento aprender as performances sambistas das Mulheres Negras. Isto é, os rituais que realizam antes e depois das suas apresentações, nas quadras, ensaios, eventos e desfile. Do mesmo modo, as vestimentas utilizadas como biquínis e fantasias, adereços, dentre outros. Compreendo que estes pontos estão atrelados ao conceito de passista, da mesma maneira que outros pontos, como o padrão estereotipado, a afetividade e o empoderamento, por exemplo.

Cabe sublinhar que todos os momentos das trajetórias das mulheres entrevistadas, bem como as características da sua performance reverberam nas *Passistagogias* realizadas. Em vista disso, justifico o caminho percorrido, buscando entender como é “tornar-se passista”, posteriormente “ser passista”, para só assim adentrar nos processos pedagógicos.

Por fim, busco saber como ocorrem as suas *Passistagogias* e se há uma diferença dos espaços de ensino, como a quadra da Escola de Samba ou a sala de dança, como ocorrem as preparações físicas das alunas, como as mulheres que ensinam a prática do samba se relacionam com movimentos corporais advindos de outros estilos de dança, com coreografias e com a criatividade, a qual muitas(os) sambistas(os) consideram essencial para uma passista.

Ressalto que o estudo está em processo, portanto, até a conclusão da tese, muitas questões podem ser modificadas, do mesmo modo que outras podem surgir. Contudo, saliento que me sinto feliz em realizar uma pesquisa que me permite sentir prazer, uma vez que estudo uma temática que me empodera para os dias que prosseguem. E ainda, me faz estar perto, conhecer e compreender outras Mulheres Negras.

*UBUNTU!* Eu sou porque nós somos. Uma sobe e puxa a outra!

## Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

\_\_\_\_\_. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro, Jandaíra, 2020.

BATISTA, Valdoni Ribeiro; RAUEN, Margarida Gandara. A desarticulação do androcentrismo e da discriminação interseccional por meio do ensino da arte contemporânea. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 72-95, 2017.

BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 237-251, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17788/16281>. Acesso em: 11 out. 2019.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 10 out. 2019.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude.** Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Corpo negro na dança.** Porto Alegre: PPGAC/UFRGS, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW7GeoBVg5A>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CHENG, Anne Anlin. **Second skin: Josephine Baker & the modern surface.** Oxford University Press, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.** u. Chi. Legal f., p. 139, 1989.

\_\_\_\_\_. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista estudos feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAS, Joanna Dee. **Katherine Dunham: dance and the african diaspora.** Oxford University Press, 2017.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DE HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** Companhia das Letras, 2018.

DOMINGUES, Petrônio. **A vênus negra: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, 2010.

GIORDANO, Davi; MIRANDA, Sol. **Mercedes: a história de vida de Mercedes Baptista sob a ótica do negro como poética cênica do Grupo Emú.** Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano.** Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jabotá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p. 63.

MOREIRA, Adilson José. **Pensando como um negro**: ensaio de hermenêutica jurídica. São Paulo: Contracorrente, 2019.

\_\_\_\_\_. **Racismo recreativo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019. (Feminismos Plurais).

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Polén, 2019.

RODRIGUES, Cristiano. **Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil**. Seminário Internacional Fazendo Gênero, v. 10, p. 1-12, 2013.

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva**. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020.

SZYMANSKI, Heloisa. **A entrevista na pesquisa em educação**: a prática reflexiva. 4. ed. Brasília: Líber Livro, 2011.

TAVARES, Julio Cesar. **Dança de guerra**. Belo Horizonte, 2012.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Cena**, n. 9., p. 2-22, 2011.

# 30 ANOS DO BANDO DE TEATRO OLODUM: Ética e estética do coletivo negro mais longevo do teatro brasileiro

Jackson Tea<sup>1</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
30 anos Bando de Teatro Olodum  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-m9QQ0514Cc&t=9s>

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Atua como professor substituto do Curso de Teatro da URCA-CE, além de ser diretor teatral, ator e Iluminador.



*Quando o futuro abrir o presente  
Vai encontrar com a gente  
O que foi feito  
O que fizemos  
E o que seremos?  
Esse é o nosso mundo  
Esse somos nós, Ó Paí, Ó!  
Fazendo no novo tempo  
Com a nossa voz, Ó Paí, Ó!  
Refrão: Ó paí, Ó paí, Ó paí, ó... Ó Paí, Ó!*

*(Márcio Meirelles, João Meirelles e Aloísio Menezes. Ó Paí, Ó!)*

**É** com imensa honra, alegria e amor que o Narrativas Diversas convida a todas, para celebrarmos o tempo e a existência do Bando de Teatro Olodum que completa três décadas na cena teatral brasileira. Grupo que foi fundado na cidade de Salvador-BA, no mês de outubro de 1990, e, desde então, vem sacudindo as artes cênicas nacionais ao colocar em prática um complexo projeto poético-estético e político, que inclui: combater o racismo; representar o cotidiano da população negra; valorizar e divulgar a cultura negra no país; contribuir para a presença ativa do negro e da negra na sociedade; promover a conscientização política e a construção das identidades negras; capacitar artistas negras para a cena; desenvolver autonomia discursiva; construir e fomentar a ética da autonomia coletiva.

Ao retomar a história e os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, buscamos enaltecer a trajetória e pontuar as influências, o legado e o posicionamento ético que orientam as criações e a atuação do coletivo negro mais longevo da história do teatro brasileiro.

Contudo, vale perfazer uma digressão e pontuar alguns percursos que estão imbricados nessa história e que, de várias maneiras, estão intrinsecamente conectados com a biografia do próprio povo brasileiro, na qual as pessoas de cor sempre estiveram à margem de tudo aquilo que as pudesse caracterizar como cidadãos, ou seja, indivíduos que, por serem membros de um Estado, têm seus direitos civis e políticos garantidos. Esse é o grande drama da pessoa negra na sociedade brasileira desde a sua fundação: ter a sua dignidade humana preservada, seus direitos sociais resguardados e suas cosmovisões respeitadas na pátria que a pariu.

A história nos conta que os seres humanos de melanina acentuada deixaram de ser mercadoria, no Brasil, há mais de 132 anos e ainda padecem, diariamente, das mazelas oriundas de um sistema econômico perverso idealizado e replicado mundo afora que desumaniza, desmembra, silencia e mata àqueles que ousam contrariar os modos de produção

de riqueza dos europeus. Dentre os modos de organização socioeconômica associados a uma determinada etapa de desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção, está o teatro, com suas diversas fases, cadeias, perspectivas, hierarquias e narrativas que traduzem o pensamento de uma sociedade e seus tempos históricos.

Sendo, então, a sociedade brasileira forjada a partir de um encadeamento de produções racistas (na qual as pessoas negras são vistas não como indivíduos, mas como objetos de uso e descarte pelos brancos), por que, no teatro, essa ideologia seria diferente? “É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência de preconceito racial nos palcos brasileiros”, conclui Nelson Rodrigues (NASCIMENTO, 1948, p.1).

Da obra do referido autor, destaca-se o texto *Anjo Negro*, peça que focaliza sua trama no enlace matrimonial de um negro com uma branca. Nessa peça, a cor produz o sufocamento que deflagra a violenta ação dramática e reduz o casal à condição de inimigos. Virgínia assassina os filhinhos pretos; Ismael cega a filha branca. Na estreia da peça, em 1946, o autor ficou extremamente insatisfeito com a encenação racista orquestrada por Ziembinski, visto que o encenador, em vez de contratar um ator negro para interpretar o personagem principal da peça, decidiu contratar um ator branco e pintá-lo de preto.

Registrando o desconcerto da encenação, Paschoal Carlos Magno questionou o fato de utilizarem um ator branco para representar um personagem negro, já que, no Brasil, à época, haviam atores negros capacitados para o papel:

Estranho ver o senhor Orlando Guy no papel de “Ismael”. Num país cheio de artistas negros com verdadeiro mérito, porque foram buscar um principiante branco, que tem todas as qualidades de ator, menos aquela que é de tornar seu herói verdadeiro, real, diante de seus espectadores (MAGNO, 1948 *apud* FERREIRA, 2019, p. ).

Coincidentemente, anos antes, o fato de ver um ator branco pintado de preto para interpretar um personagem afrodescendente em *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill (no Peru em 1941), acionou uma consciência crítica acerca daquele ato para Abdias Nascimento (que nada tinha a ver com teatro até aquele momento). Na ocasião, o mesmo vislumbrou, naquele apagamento simbólico, que a maquiagem falsamente tentava borrar, uma expectativa de empoderar atores e atrizes negras para reescreverem a história do teatro brasileiro ao interpretarem qualquer personagem que fosse pensado e escrito para ser interpretado por um ator ou atriz, sobretudo aqueles direcionados, na estética realista, a corpos negros.

Desta confluência, surgiu uma ação transformadora, em 1944, por meio da

criação do coletivo cênico Teatro Experimental do Negro (TEN), instituição que delineou as bases do teatro negro engajado politicamente para questionar a sociedade de então e reivindicar dramaturgias, temáticas, simbolismos e pautas a partir da complexidade dos homens e mulheres negras. Logo, como agentes sociais protagonistas da nação, não mais como adjuvantes ou figuras caricatas para entretenimentos jocosos a serviços das sinhás e senhores nas histórias recontadas no teatro nacional.

No teatro, assim com na vida social, o direcionamento ético afrocentrado e político era a bússola do TEN para a população negra lembrar ou fazer conhecer o seu direito à vida e à cultura, como aponta Abdias:

A cultura, com intuição e acentos africanos, a arte, poesia, pensamento, ficção, música, como expressão étnica do grupo brasileiro mais pigmentado, paulatinamente vai sendo relegada ao abandono, ridicularizada pelos líderes do “branqueamento”, esquecendo-se esses ‘aristocratas’ de que o pluralismo étnico, cultural, religioso e político dá vitalidade aos organismos nacionais, sendo o próprio sangue da democracia (Gilberto Freire). Podemos dizer que o desconhecimento do negro como homem criador e receptivo vem desde maio de 1888 (Artur Ramos) (NASCIMENTO, 1948, p. 1).

O TEN, resultante de muitas negociações e articulações entre os pensadores progressistas da época, sob a batuta de Abdias Nascimento, no final da ditadura getulista, resultou em um coletivo cênico sem precedentes no teatro brasileiro ao colocar artistas negros como produtores dos meios de produção da arte a que eles davam corpo, voz e sentidos. Era um teatro afrocentrado nos discursos, na estética, nos símbolos, nos códigos, condutas dos seus integrantes e na concepção do imaginário brasileiro.

Além de espetáculos teatrais, as ações do TEN se estendiam para o social ao abarcar diversas ações, desde alfabetização, edição de jornais, concursos de beleza e até mesmo propostas de leis através da organização da Convenção Nacional do Negro (São Paulo, 1945, e Rio de Janeiro, 1946). As principais sugestões eram inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria, com uma série de medidas práticas em prol de sua eliminação. Essa proposta foi encaminhada ao Congresso pelo senador Hamilton Nogueira e desconfigurada pela casa parlamentar em grande medida, mas, posteriormente, resultou na Lei Afonso Arinos (1951).

Como podemos notar nessas rápidas considerações, a intervenção do Abdias com a iniciativa do TEN nunca ficou apenas no campo estético e discursivo, não foi apenas sobre intervenções artísticas na sociedade. O teatro estava presente como veículo e ferramenta de ressignificação coletiva da subjetividade brasileira afrodescendente, que deveria perceber, preservar e propagar a sua existência física e cosmológica como fundamental para entender a identidade negra do Brasil.

As obras artísticas do TEN datam de 1945 a 1961; no entanto, as múltiplas ações do grupo vão até meados de 1968, quando seu criador é obrigado a deixar o país durante a Ditadura Militar (1964-1985), que cravou uma cisão em várias insurreições culturais engajadas politicamente que vislumbravam a emancipação social dos trabalhadores brasileiros, a exemplo do Movimento de Cultura Popular (MCP) e os Centros Populares de Cultura (CPC), que tiveram suas sedes fechadas, suas documentações queimadas e suas ações imobilizadas frente à repressão do regime militar que durou 21 anos no país.

Paralelamente à redemocratização do Brasil (1985-1988), com a posterior implementação da nova Constituição e as eleições diretas que marcaram o novo período da política nacional, na cidade de Salvador-BA, estava em franca ascensão um movimento cultural dos blocos carnavalescos afrocentrados que uniam diversos ritmos afro-indígenas (ijexá, samba-reggae, frevo, *reggae*, merengue, forró, samba duro, ritmos do candomblé etc.), que resultaria no surgimento do movimento cultural-estético-midiático denominado *Axé music*.

Dentre os vários blocos carnavalescos ancorados nesse movimento, estava o Olodum (1979), que, desde a sua fundação, se configurou como uma instituição multifacetada que tinha a música como veículo principal para desenvolver uma consciência racial nos seus participantes.

Além da banda percussiva mundialmente conhecida, o Olodum desenvolveu outros projetos coletivos de emancipação social com a fundação da Escola Olodum (1984), que, por meio de atividades artísticas afrocentradas, ambicionava capacitar jovens para atuarem como cidadãos conscientes dos seus direitos na sociedade soteropolitana e ampliarem seus imaginários a partir das ações artísticas.

Dessa instrução pedagógica e da proposição do diretor teatral Márcio Meirelles, que, desde 1976, desenvolvia espetáculos que questionavam os padrões cênicos da cidade de Salvador, surge a iniciativa de fundar um grupo de teatro homônimo à banda, com atrizes e atores negros. O coletivo — que, desde a sua formação, em 1990, teve autonomia diretiva, organizacional e financeira para desenvolver os seus projetos — compartilhou apenas o capital simbólico da instituição afamada.

Se, no início, o Bando de Teatro carregou a Banda Olodum como um estandarte, no primeiro conflito que tiveram (a remoção dos moradores do Centro Histórico para bairros periféricos, praticada pelo poder público, a fim de higienizar o bairro afamado para que o mesmo pudesse ser explorado economicamente pelo turismo, em detrimento da vida das pessoas que foram expulsas) o Bando de Teatro descobriu que os interesses da Banda Olodum não condiziam com a conduta propagada e se chocou com a ética perpetrada por Márcio Meirelles, que discordava veementemente da remoção dos moradores.

Essa posição destoava do posicionamento dos dirigentes da Olodum.

Tal conflito marcaria definitivamente o posicionamento antagônico de ambos os coletivos nas questões éticas relacionadas ao povo negro, que se concluiria, posteriormente, com a desvinculação institucional do Bando de Teatro com a Banda Olodum.

Essa cisão inicial, que se deu ainda nos primeiros meses da parceria, resultou no projeto piloto do Bando, a *Trilogia do Pelô* (composta pelos espetáculos *Essa É Nossa Praia, Ó Paí, Ó! e Bai Bai, Pelô*), que se fundamenta na crítica àquele momento histórico vivido pelos moradores enxotados do Pelourinho, quase todos pretos e pobres, que seriam obrigados a emigrar para bairros periféricos.

O Bando, portanto, se apropriou dessa tragédia anunciada para agir em prol do imaginário e dos direitos sociais, simbólicos e materiais daquela população afugentada, ora ficcionalizada no teatro. Implementou uma metodologia que prezava por uma investigação profunda sobre os personagens-tipo soteropolitanos (a baiana, o capoeirista, o taxista, a evangélica etc.), na qual os atores e as atrizes deveriam imergir naquelas biografias e protagonizá-las em cena.

Partindo desse projeto, o Bando nos apresenta a ética que suporta a poética que seus integrantes desenvolveriam ao longo dos anos subsequentes: **dramaturgias autorais; o diálogo profundo com a cidade; o protagonismo das narrativas negras; a pesquisa das atrizes e dos atores como norte metodológico; o coletivo como lugar de resistência e luta; a partilha como base ancestral; a arte como ferramenta de transformação social; e a perspectiva afrocentrada como direção ética.**

Nesse rápido panorama, vemos que os pilares que estruturam as manifestações artísticas da cena negra no Brasil, tanto no TEN quanto no Bando, advém da resistência às condições estruturais da sociedade brasileira calcada no silenciamento, opressão e autoritarismos constantemente praticados na esfera pública por meio de ações ditatoriais e que o teatro negro, por sua natureza, surge como contraponto para refletir, reivindicar e anunciar novas expectativas.

Tal categoria teatral se define, como bem pontuou Evani Tavares, em:

*conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, de resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença negra** estaria mais relacionada às expressões literalmente feitas para serem vista por um público, de expressão negra ou com a sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (LIMA, 2010, p. 43, grifos da autora).*

Como veremos daqui em diante nas falas e sentimentos que compõem as narrativas dos integrantes do Bando de Teatro Olodum, tais significados de teatro negro estão justapostos na responsabilidade social que as artes cênicas negras tomam para si, no intuito de construir novos imaginários e suplantar perspectivas morais, acríticas e coloniais que estão imbricadas no DNA do povo e do teatro brasileiro. Para esses criadores, as mudanças sociais que o país precisa, carecem de ações coletivas orquestradas que resultem em transformações estruturais e na transmutação cosmológica da nação, espelhadas, de vários modos, nas obras do Bando de Teatro Olodum ao longo dos últimos 30 anos.

## Transcrição da mesa

**Jackson Tea** – Neste momento, agradeço a esse tempo e convido para se juntar a mim, nesta mesa virtual, as pesquisadoras, educadoras, artistas, produtoras, diretoras, gestoras culturais, amadas e amantes das artes cênicas brasileiras, para compor a mesa que celebra os 30 anos do Bando de Teatro Olodum, no Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Chega mais, Valdineia Soriano, Cássia Valle, Márcio Meireles e Jessé Oliveira!

Boas vindas, queridas. Agradeço imensamente por aceitarem estar conosco neste espaço de luta e construção de saberes coletivos que é a universidade brasileira e, sobretudo, por compartilharem as experiências (intelectual, poética e crítica) das suas vidas com o nosso seminário.

Começaremos a conferência com as integrantes do Bando e, na sequência, Jessé Oliveira apresenta os alcances das ações do Bando de Teatro Olodum nas artes cênicas do Rio Grande do Sul. Valdineia Soriano, Cássia Valle e Márcio Meirelles, o palco é de vocês.

**Valdineia Soriano** – Primeiro, quero agradecer o convite e dizer que é sempre muito bom revisitar a história do Bando nessa trajetória de 30 anos que a gente foi ajudando a construir e colocando nas engrenagens. Agradeço o convite e celebro o teatro coletivo, que também é muito importante... Ai, eu estou até emocionada!

O Bando surge em 1990 a partir de uma oficina organizada pelo Grupo Cultural Olodum, que tinha o desejo de fazer um auto de Natal com um elenco completamente negro. Para essa oficina, houve uma audição enorme, no Centro Histórico de Salvador, na Casa do Benin. Márcio vai confirmar, mas penso que eram mais de 300 pessoas.

Eu venho dessa oficina em 1990. Quando vi o Olodum anunciar que haveria uma

oficina de teatro com Márcio Meirelles (que eu já conhecia de Gregório de Matos) e Leda Ornelas (que era coreógrafa na época e coordenava o grupo Odundê, formado por mulheres negras), fiquei animada. Eu já fazia teatro no SENAC há seis anos, de forma amadora, e decidi enveredar por esse novo espaço que o Olodum estava apresentando.

Na época, o Olodum já tinha a banda estabelecida, tinha também um grupo de dança e, nesse momento, surge o desejo de fazer um espetáculo teatral. Tinha uma necessidade, também na época, dos artistas (homens e mulheres negras) de estarem no palco, de serem vistos; o protagonismo negro em cena ainda não tinha espaço. Havia, então, um movimento, um desejo de estar nesse espaço, e encontramos, no Olodum, essa possibilidade.

Então fui, enveredei, me joguei e acabou que passei na audição. Mas acontece que a peça projetada não ocorreu, e aquilo que seria o auto de Natal passou a ser o espetáculo *Essa é Nossa Praia*. Daquela oficina em diante, passamos a ser denominados Bando de Teatro Olodum, que Márcio vai explicar melhor do que eu como a história aconteceu.

É importante pontuar que o *Essa é Nossa Praia* estreou em 1991, e a gente acabou fazendo uma trilogia conservando os personagens criados. Em *Essa é Nossa Praia*, contamos o cotidiano dos moradores do Pelourinho; depois a gente monta *Ó paí, Ó!*, que relata o extermínio de menores negros no Pelourinho, em 1992, que muito inquietava a comunidade negra; e, por último, montamos o *Bai Bai, Pelô*, que conta a saída dos moradores do Centro Histórico, quando o bairro foi revitalizado. Então, a gente vai aperfeiçoando essa forma de construir o espetáculo, de sermos porta-voz, de denunciar.

O Bando não nasceu com o desejo de ser essa companhia que é hoje; o desejo maior era o fazer teatral, era estar no palco, reunir aquele elenco negro e discutir assuntos que incomodavam a gente na época — esse era o desejo inicial. O Bando hoje é maior do que todas e todos nós pela necessidade que a gente viu ao longo dos anos de continuarmos denunciando e reivindicando esse protagonismo negro.





Figura 1: *"Essa É Nossa Praia"*. Criação do Bando de Teatro Olodum, encenação de Márcio Meirelles e Chica Carelli. Em Cena: Luciana Sousa, Edvana Carvalho, Valdinéia Soriano, Fábio Santos, Nauro Neves, Gerimias Mendes, Jorge Washington. Foto: Isabel Gouveia.



Figura 2: *Bai Bai, Pelô* (1994). Criação do Bando de Teatro Olodum, encenação de Márcio Meirelles. Em cena: Roni Cácio, Valdidenia Soriano, Suzana Mata e Edvana Carvalho. Foto: Isabel Gouveia.



Figura 3: *Ó, Paí, Ó!* (temporada 2007). Criação do Bando de Teatro Olodum, encenação de Márcio Meirelles. Em cena: Érico Brás, Liu Árison, Auristela Sá, Jorge Washington. Foto: Márcio Lima.

Eu sempre digo que o ator e atriz do Bando têm uma peninha na cabeça que capta tudo, e a gente acaba transformando essas informações em roteiro teatral. É de onde a gente acaba construindo textos, personagens, sendo porta-voz da história.

Foi com o Bando de Teatro Olodum, por exemplo, que eu passei a conhecer mais o TEN (Teatro Experimental do Negro), porque, até então, em 1990, eu tinha meus 20 anos e só conhecia a história, mas nunca tinha aprofundado. Passei a conhecer, de fato, na ocasião em que Márcio Meirelles levou para gente um livro e fez um sorteio e eu fui uma das sorteadas. O livro era sobre o Teatro Experimental do Negro, contando a trajetória do TEN. Quando eu me debruço sobre esse livro, tudo se transforma para mim enquanto atriz negra.

Eu sempre digo que o Bando não é só uma companhia de teatro, é uma ferramenta de transformação. Eu não seria essa mulher negra sem a presença incrível do Bando na minha vida de atriz, de mulher, de cidadã. Nesse sentido, a instituição passa a ser maior do que a gente esperava. E ela cresceu muito.

Em 1997, montamos o *Cabaré da Raça*, e eu passei a fazer parte da equipe de produção oficialmente, porque, até então, a gente acabava fazendo tudo, a gente não tinha patrocínio, não tínhamos recursos... o figurino, cenário, tudo vinha do que tínhamos disponível à mão.

Com o *Cabaré da Raça*, a gente passa a ter uma equipe de produção, na época, coordenada por Chica Carelli, que era também nossa diretora. E foi um aprendizado na

minha formação. O teatro de grupo pede muitas demandas de você.... o grupo é muito coração, é assim que me sinto em relação ao Bando.

De 1997 pra cá, foram mais de 20 produções entre espetáculos, fóruns e oficinas de formação teatral e de conscientização cidadã também. Hoje, a gente acaba também sendo uma empresa. Desde 2007, quando a gente sentiu a necessidade de olhar esse lado burocrático que o Bando tem, nós criamos a Bando Criações Artísticas (que é a empresa que rege o Bando hoje), que está sob um colegiado gestor formado por Cássia Valle, Jorge Washington, Fábio Santana e eu, Valdinéia Soriano (estabelecido desde a saída de Márcio em 2015, o que acabou por deixar tudo nas nossas mãos, tanto as coisas do palco quanto as coisas fora dos palcos), equipe que acaba filtrando as informações que serão debatidas no coletivo, onde tomamos todas as decisões em roda, seguindo as tradições africanas que nos ensinam sobre o poder da roda e do coletivo. É isso, Cássia vai contar um pouco mais.

**Cássia Valle** – Agradeço também o convite. Eu nunca gosto de deixar de falar de como é importante o Bando de Teatro Olodum estar, sim, na universidade, porque demorou um pouco para as instituições entenderem o nosso fazer, tanto que alguns jornalistas da cidade esculacharam o fazer artístico desse grupo de atores que estão há 30 anos trabalhando, construindo uma poética e uma estética com cara própria.

É bom receber o reconhecimento da universidade, que, de uns anos pra cá, tem nos convidado e estamos sendo estudadas em pesquisas de mestrado, em pesquisas de doutorado que tratam sobre esse grupo, que alguns mal-intencionados espalhavam que a Banda Olodum e Márcio Meirelles estavam restaurando da comunidade. Nada contra a comunidade, eu tenho um trabalho social e respeito muito, se fosse verdade nós não teríamos problemas com essa narrativa, mas era mentira.

Sabemos que, em 1990, o protagonismo do negro na sociedade nem existia. Imagina um grupo de atores negros dizendo que queriam desenvolver uma nova poética e uma nova estética? Então, o mundo tradicional se assustou, e tudo que assusta, a galeira, em vez de receber e acolher, tenta tirar o tapete. Mas a justiça foi feita, e esse grupo acabou de completar 30 anos.

Esse grupo realmente consegue escrever uma estética e uma poética especial, que tem a sua cara e sua personalidade, que consegue criar sua própria metodologia. Então, a universidade tem mais é que conversar com a gente para descobrir como tudo isso aconteceu de verdade.

Assim, quero agradecer o convite, esse novo olhar. Que bom que há novas pessoas nos assistindo e querendo conhecer a trajetória desse grupo de cá, que nasce na Bahia, na cidade de Salvador, que constrói sua poética a partir de nós. E nós sabemos, hoje, da

nossa responsabilidade, porque, no Brasil, há muitos grupos que se inspiram na gente, que criam seus projetos a partir dos nossos próprios projetos. O *Segunda Black*<sup>2</sup> está aí, e isso nos deixa muito felizes, que vem de um projeto nosso intitulado *Terça Preta*, isso porque a nossa poética e estética está muito explícita e as pessoas podem acompanhar.

Nesse sentido, eu quero falar de coisas muito especiais que a gente fez (e que bom que fizemos), que a gente teve coragem de fazer. Uma coragem que Márcio sempre teve, isso é inegável, principalmente quando fizemos a nossa primeira viagem para o Rio de Janeiro sem patrocínio, junto com a Banda Olodum. Éramos quase 60 pessoas juntas, acreditando no sonho de construir uma trajetória. Eu nem sei onde a gente conseguia essa estrutura, mas, na verdade, era a nossa vontade louca de fazer.

Isso foi no princípio de 1992. Como é que se viaja com aquele grupo inteiro formado por adolescentes e crianças para mostrar nossas três peças? Nós vivíamos tempos de efervescência e montávamos duas peças por ano. Márcio está aqui pra confirmar, o *Essa é Nossa Praia* estava no auge e criamos o *Mundo Novo*, que era um espetáculo lindo também... nós éramos esse grupo efervescente, queríamos construir, construir, construir.

**Valdineia Soriano** – Essa viagem que Cássia citou foi de ônibus, a gente se debandou para o Rio de Janeiro de ônibus, e foi justamente nessa viagem que a gente teve o ator Grande Otelo na plateia aplaudindo de pé o Ó Pai, Ó!. É muito importante ficar registrado: foi nessa loucura de viagem, proposta por Márcio, que tivemos Grande Otelo nos assistindo e puxando os aplausos ao fim do espetáculo.

**Cássia Valle** – São esses momentos que vão construindo o grupo, que, com certeza, vai para além do palco. A gente tem a nossa estética e nossa poética cênica que está aí, filmada, fotografada, registrada em algumas mídias. Fica fácil de uma pesquisadora ir e acessar esse material, mas nós estamos aqui para contar justamente esses acontecimentos, essa coisa mágica que foi ter o Grande Otelo na plateia; ter Vera Holtz em outra viagem, que também foi uma aventura.

Márcio nos provocava a tal ponto que estreamos um espetáculo chamado *Woyzeck* no Rio de Janeiro. Em vez de estrear em casa, fomos para o Teatro Dulcina, que é maravilhoso, com o repertório ocupando as pautas do Teatro durante a semana

---

2 O projeto Segunda Black é feito desde 2017 e reúne desde então uma equipe responsável por sua construção. Formado por artistas, produtores, curadores e técnicos negros, o coletivo se viu mobilizado por um objetivo comum: criar uma ação artística em que artistas negros apresentassem seus processos criativos, se conhecessem e, através de um olhar crítico de um intelectual ou artista também negro, estabelecessem um diálogo positivo e construtivo sobre a arte negra contemporânea na cidade do Rio de Janeiro.



quase toda, com coisas do Bando de Teatro Olodum. A gente teve a presença da Vera Holtz, que nos assistiu e disse que queria trabalhar com Márcio e com esse grupo.

Nós não tínhamos muitos recursos e nem éramos tão conhecidos, era só a vontade, a coragem e muita ousadia. Nós éramos o grupo da ousadia, eu acho que esse Bando é o grupo da ousadia! Eu acho que a nossa marca principal é a ousadia.

A gente nunca deixa de ousar quando faz o primeiro *Fórum de performance negra*, que era um projeto grandioso. Nele, mapeamos os artistas brasileiros que fazem arte preta (mais uma ideia de Márcio que a gente foi atrás e construímos).



Figura 4: imagem dos programas das duas primeiras edições do *Fórum Nacional de Performance Negra*, realizado em 2005 e 2006. Criação e gestão do Bando de Teatro Olodum e Cia dos Comuns.

É na ousadia que a gente produz, com recursos próprios, o espetáculo *Relatos de uma Guerra Que Não Acabou*, que era um projeto lindo e sem qualquer patrocínio. Para este espetáculo, o Bando resolve, por conta da greve dos policiais da Bahia, criar um espetáculo no qual a gente pudesse dar voz e vez às comunidades para que os moradores relatassem o que estava acontecendo, no ponto de vista deles, para colocarmos no palco. Como não tínhamos patrocínio, resolvemos fazer uma Oficina de Performance Negra nas comunidades, usamos a bilheteria do nosso espetáculo *Cabaré da Raça* para pagar os custos.

São essas ousadias que vão dando bases para o Bando ir construindo essa estética. E ter esse grupo de pessoas de fora de Salvador que nos admira, nos dá responsabilidade para continuar escrevendo essa história. Hoje, eu realmente sinto que o Bando é um patrimônio, um patrimônio que vai além dos seus participantes, é um projeto

que fica, independe da nossa permanência ou não, pois vai chegar o momento que vamos precisar passar o bastão. Tem muita gente jovem vindo por aí, e nós vamos estar muito felizes por acompanhar essa trajetória do teatro negro.

A gente tem essa consciência, e as responsabilidades só aumentam. Esse ano, por exemplo, a gente fez um projeto que foi maravilhoso: *Oficinas de performance negra on-line*, e foi demais! Mais uma ousadia para o Bando, que realmente gosta do teatro, que realmente gosta do coletivo, que realmente gosta de ensaiar durante toda a semana.

Esse hiato que estamos passando, com a ausência física uns dos outros, nesse ano de pandemia, nos deu um baque, mas fico feliz por estarmos nos resignificando. Criamos as *lives do Bando*, para ficarmos conversando com os artistas do teatro negro; fomos muito convidados para outras universidades e outros lugares para falarmos da nossa trajetória, e essas conversas nos fizeram resignificar e perceber que o Bando está vivo.

Partindo disso, veio a ideia da *Mostra de Performance Negra*, às sextas-feiras, que foram noites maravilhosas, com público diário de quase 60 pessoas do Brasil inteiro (tivemos pessoas do Norte ao Rio Grande do Sul). Isso mostra que a nossa responsabilidade está para além das fronteiras de Salvador.

Esse grupo de atores — que alguns pensavam que não iam para lugar nenhum e que nem eram considerados atores — está aí cheio de gás e conseguindo fazer teatro até na quarentena, dialogando com vários artistas negros do país.

Isso vai dando mais arcabouço para a nossa metodologia de trabalho, que não é só teatro, é uma arte que muda as pessoas, como Valdineia comentou. Eu tenho consciência de que esse Bando me transformou nessa mulher negra, nessa escritora, nessa diretora teatral, por meio dessa formação que o Bando proporciona.

O Bando é formação de cidadãos, formação de nós atores, que, conseqüentemente, vamos formar quem entra em contato com os nossos projetos, que é uma formação não formal. É muito explícito também o nosso papel de formadores de uma estética negra para além da nossa cidade. É uma trajetória que vai nos emocionando!

Com a saída de Márcio, nós tomamos um susto, mas entendemos que ele havia passado o bastão, e imagino que ele também tenha orgulho dessa nova fase, onde temos aprendido bastante e estamos reconstruindo nossa história colocando novos capítulos, e, no fundo, sempre muito inspirados nele.

Cada vez que vamos propor algo, tentamos resgatar como fazíamos antes... E, assim, tem muitas influências e inspirações do processo Márcio Meirelles de ser e de criar. Qualquer hora dessas, ele tem que escrever um livro para contar essa metodologia de apontar e despontar artistas. Eu sou prova viva. Já brinquei com ele ao dizer que a

responsabilidade é dele por eu ter virado artista, porque eu ia por outro caminho.

Então, essa metodologia que ele tem, ele precisa registrar em um livro, porque ela é transformadora e o Bando a segue. As nossas peças são um reflexo disso, muitas vezes, fazemos as perguntas e deixamos sem resposta para que o público pense sobre elas quando já estiver em casa. Isso é formação! Não podemos pensar em Bando de Teatro Olodum sem verificar as responsabilidades despertadas por nós, nas pessoas que entram em contato com a gente.

**Valdineia Soriano** – Eu acho que essa ousadia de Márcio, que Cássia acabou de falar, é que deu visibilidade para o Bando. Nessa viagem, por exemplo, que Cássia citou (a primeira, que foi uma coisa doida, uma loucura), foi aí que nós passamos a sermos vistos em outros estados e sermos reconhecidos por pessoas que tinham um certo prestígio público: Caetano Veloso, Vera Holtz, Regina Casé, Monique Gardenberg<sup>3</sup> ... Esse caminho, que foi aberto pela ousadia, é o que a gente quer manter nos dias de hoje.

**Cássia Valle** – Dentro dessa trajetória, vale destacar o trabalho de Jorge Washington, ator do Bando, que segue essa metodologia “Márcio Meireliana”, pois ele é aquele que vai, provoca, instiga. Nós vamos comprando suas ideias, colocando-as em prática e, no final, a ideia que era dele, o Bando já tomou conta e transformou em outra coisa. Mas ele sempre diz que está ali pra provocar e o grupo está para arrumar e dar corpo às provocações.

**Valdineia Soriano** – Assim como a Oficina de Performance Negra on-line, que acabou sendo um projeto piloto para nós que estávamos vivendo nessa ideia de teatro diferente. Ferramenta que Márcio já havia trazido para o grupo no espetáculo *Bença*, que foi a obra comemorativa dos 20 anos do Bando. Era um espetáculo inovador, na mesma linha das oficinas de performance negra, mediada pela internet, e nós precisamos, juntos, entender essa dinâmica que, no meu entendimento, é resquício dessa metodologia de trabalho do Márcio.

**Cássia Valle** – Voltando um pouco, eu acho que o *Ó Paí, Ó!* é incrível, porque, em 1992, nós já falávamos daquele tempo. Depois virou filme e foi pra televisão... Mas eu acho que, para o Bando de Teatro Olodum, o espetáculo que é o divisor de águas é o *Cabaré da Raça*, que é o espetáculo que nos muda. Ele é moderno até hoje (apesar das atualizações que sofre), é um divisor total. Estávamos falando de questões que o Brasil de hoje está fazendo questão de que a gente se lembre.

---

3 Cineasta responsável pelo filme *Ó pai, Ó!*, em 2007.





Figura 5: Peça publicitária do espetáculo “Cabaré da Raça”. Criação do Bando de Teatro Olodum, encenação de Márcio Meirelles. Em destaque: Valdineia Soriano.

Na verdade, eu acho que são dois espetáculos incríveis: o *Cabaré da Raça* e o *Bença*. Eu sou apaixonada por *Bença* porque ele é contemporâneo, incrível. Um dia alguém ainda vai falar mais sobre esse espetáculo. O grupo tem um livro, de uma tese de doutorado, mas acho que o pesquisador tem muito a revelar se ele se debruçar no universo do *Bença*.

Ali nós estávamos falando de tempo, era a celebração dos 20 anos do Bando, de uma forma contemporânea, e nós, atores, nos assustamos com a proposta. Mas, depois que vimos o resultado, percebemos que é um espetáculo lindo.

Em geral, sempre se comenta sobre o Ó Paí, Ó! (que foi minha primeira peça e meu primeiro personagem), mas *Bença* e *Cabaré da Raça* (este último ficou quase 20 anos ininterruptos em cartaz) são tradutores da poética do Bando.

Verão na Bahia sem *Cabaré da Raça* era impossível. Nós transformamos o nosso público através desse espetáculo, a gente via a galera negra vestida como se fosse para uma festa, mas era para assistir a gente. O espetáculo mexia tanto com o poder negro, com o empoderamento coletivo, com o amor próprio... as mulheres iam lindas ao teatro, e isso, aqui na Bahia, só acontecia no ensaio do bloco carnavalesco Ilê Aiyê (nas festas

do Ilê Aiyê, as negras querem se ver mais lindas e poderosas). E, como nosso espetáculo fazia com que toda a negrada descesse, elas chegavam lindas na plateia.

Como a gente estava no momento histórico que valorizava a beleza negra, como o lançamento da revista *Raça*, e o espetáculo se inspira nesse momento, nós estávamos sempre lindas. Era como se o público quisesse nos reverenciar também. Todas lindas e lindos!

Pra mim, os dois momentos de maior afirmação da poética do Bando, como artistas mesmo, está no *Cabaré da Raça* e em *Bença*, que são dois universos completamente diferentes e que nos dá a real noção de que o ator e a atriz do Bando podem fazer qualquer trabalho no teatro, por serem espetáculos que abordam temas completamente opostos.

Eu entendo que *Bença* é como se fosse a nossa pós-graduação, porque, a partir dele nós passamos a fazer espetáculos completamente distintos do que fazíamos antes. Anteriormente, a criação dos espetáculos partiam da investigação dos personagens, e, em *Bença*, Márcio tira isso. E como é que um grupo de atores que trabalharam a vida inteira com personagens vai mudar e lidar com essa nova proposta? Foi um processo! E é o processo que valida toda essa experiência, principalmente porque somos um grupo que questiona muito a direção. E isso não é fácil, mas sempre conseguimos dialogar muito bem, mesmo diante das polêmicas.

Em nossos processos, sempre houveram polêmicas e parece que ali é onde se reforça mais a força do coletivo. Sempre conseguimos resolver as polêmicas para criar espetáculos que estão hoje na história do teatro brasileiro. Agora acho que Márcio pode falar com a gente.

**Valdineia Soriano** – Agora a gente deixa na mão do cara: Márcio Meirelles!

**Márcio Meirelles** – Queridas atrizes... eu sou muito feliz de ter estado nesse lugar. É muito estranho esse distanciamento, principalmente agora.

Vamos do início: como o Olodum era mais famoso do que eu, ficou a história de que o Olodum me chamou pra criar o Bando, e não é verdade: eu chamei o Olodum pra criar o Bando. Eu falei com João Jorge várias vezes para fazermos um grupo de teatro no Olodum. Aí um dia ele me ligou dizendo: “ok, vamos criar um grupo de teatro”. Mas eu já tinha falado com ele umas 200 vezes para fazermos um grupo de teatro. E aí a gente fez uma reunião, e ele falou: “é um projeto seu, você vai buscar recurso para fazer, o Olodum vai te dar a infraestrutura que a gente tem, mas a grana você vai batalhar para realizar seu projeto”.

E isso foi muito bom, porque nos deu uma independência da instituição quando a gente divergiu do Olodum, justamente na questão da reforma do Pelourinho, com a expulsão dos

moradores, episódio no qual divergimos frontalmente e criamos o *Bai Bai, Pelô*.

Logo depois, houve outra ruptura, que foi justamente com o *Cabaré da Raça*, quando o Olodum discordou da gente. Eu propus ao grupo, e eles compraram a ideia, mais uma vez, da meia-entrada para negros, no espetáculo *Cabaré da Raça*, que se dá por uma atitude política, mas que também era *marketing*. Daí surge esse grande divisor de águas a que Cássia se referiu, com o *Cabaré da Raça*. A gente tinha percebido que nosso público negro eram nossos amigos, eram nossos convidados, era nossa família, não era um público espontâneo da negrada que ia na bilheteria comprar os ingressos sem conhecer os atores pessoalmente.

Na época, eu tive acesso a uma pesquisa que mostrava que somente 1% do público de teatro de Salvador era negro. Isso era um absurdo. Já era um absurdo não ter elencos negros no teatro de Salvador (daí um dos motivos para o surgimento do Bando), e somente 1% da plateia ser negra nos inquietou muito e pensamos em fazer alguma coisa. Foi em um momento de discussão das cotas de ações afirmativas também... Esse era o assunto da vez, ainda não tínhamos consolidado essa ideia de cotas e ações afirmativas.

Então, a gente fez isso, e um jornalista ligou para o Ministério Público e perguntou se isso não era um ato racista nosso. E o cara do Ministério Público me ligou e me pediu por favor para desistir dessa ideia e mudar de assunto, porque, senão, o primeiro processo dele contra racismo seria contra mim e contra o Bando de Teatro Olodum, e isso seria constrangedor para ele. Eu falei que não podia, que era uma decisão coletiva.

Então, decidimos fazer um seminário sobre as ações afirmativas, e ele próprio estava presente. Acho que o jornalista que gerou o caso (que teve repercussão nacional com o jornalista Boris Casoy batendo na mesa dizendo que era uma vergonha, que eu era racista e tal) estava presente. E o Olodum entrou nessa história e deu uma entrevista que saiu com a seguinte manchete: "Márcio Meirelles viajou na maionese. O Bando está errado, e a gente não concorda com isso". O bloco Ilê Aiyê, ao contrário, nos apoiou e nos acolheu.

Nesse momento, decretamos independência formal. Já éramos autônomos para realizar todos os projetos que fizemos, claro que com o capital simbólico do Olodum junto, isso é inegável, juntamente com o apoio incondicional, mas éramos independentes, não éramos o Olodum há muito tempo, já éramos o Bando de Teatro Olodum.

Não por acaso, O *Bai Bai, Pelô* estreou no Teatro Vila Velha, em 1994. A gente já estava residente no Teatro Vila Velha e ajudamos na reconstrução enquanto grupo, assim como muitos outros grupos. Ou seja, nós já tínhamos nossa própria casa, nossos próprios recursos, já éramos independentes e tivemos essa fissura, que era uma fissura política. Nós precisávamos do Olodum naquele momento e não tivemos. Por isso é muito importante contar essa história como de fato ela ocorreu.

E por que eu tinha essa obsessão com a criação do Bando? Por dois motivos: um por esse que eu já falei, nós não tínhamos atores negros em cena. Não tínhamos um grupo de teatro negro, tínhamos experiências, algumas iniciativas que duraram pouco tempo, mas foram profundas, como o Palmares Minha Aron e outros grupos. Parece que existiu um hiato entre o TEN e o Bando de Teatro Olodum, né? Pode ser que em longevidade e em representatividade tenha ocorrido, mas a negrada nunca parou de fazer teatro. A negrada não parou de querer estar em cena, de querer ter voz, de batalhar por isso e de fazê-lo da maneira que era possível. Tinha o Grupo de Teatro do Calabar, que foi importantíssimo em Salvador. Mas não tiveram, talvez, essa abrangência que o Bando tem e que o TEN teve, assim como outros grupos regionais ou territoriais, mesmo do Rio de Janeiro e São Paulo, que não conseguiram ter destaque e longevidade.

E aí vem uma grande questão que a gente precisa discutir e que mostra, declara e reafirma o racismo institucional brasileiro: uma vez, Airton Cobra, o Cobrinha, em um seminário, afirmou, aos berros, que o Bando só tem a longevidade que tem por ter um diretor branco, com todos os ‘erres’, olhando para minha cara a meio metro de mim. E aquilo, pra mim, foi um choque, porque nós somos amigos-irmãos (ele me chama de pai, a gente é colado pro resto da vida, seja lá o que vai acontecer com nós). Não era uma briga, era um grito de indignação contra o racismo brasileiro que estava evidente ali. A longevidade do Bando se deu e se dá, agora não mais, porque tinha um diretor não negro.

Há a questão de ser negro, para mim, também. Eu acho que você não nasce negro, você se constrói negro, porque, no Brasil, tudo faz você se construir branco. Tudo faz com que você negue o negro. Essa foi uma questão que fez com que o *Cabaré da Raça* tivesse meia-entrada para negros. Era de fato uma provocação. Se qualquer pessoa chegasse e dissesse “Eu sou preto, quero pagar meia-entrada”, ela pagaria e entraria, porque a gente assumia que o DNA do negro está no Brasil, principalmente na Bahia. Era uma provocação mesmo.

Eu me construí preto, o Bando me construiu preto. Os atores, as atrizes... todas as questões e embates que a gente teve com a imprensa, como Cássia falou, afirmando que eles não eram atores, eram participantes de projeto social que contavam suas próprias histórias (e, na verdade, a gente nunca teve uma ex-prostituta, um ex-traficante no Bando de Teatro Olodum, com foi propagado. Não que isso tivesse alguma importância, mas nunca teve, ponto. Poderíamos ter tido e não teria problema nenhum, mas não tivemos, nunca teve).

Só depois de muito tempo, depois desses marcos como o *Ó Pai, Ó!* — que foi um marco porque, além do marco futuro (com o filme e série de televisão, mas isso é outra história), foi um marco no teatro —, montamos o *Ó Pai, Ó!* em seis ensaios e aos berros.

No quarto ensaio, nós paramos de nos falar. Eu não falava com os atores e os atores não falavam comigo, ficamos de mal, tivemos mais dois ensaios e estreamos. Tudo isso porque eu acreditava que ia dar certo, eu acreditava neles e pedia para eles acreditarem também; eles não achavam que ia dar certo e deu certíssimo, foi um sucesso. Agora, por que deu certo? Porque não foram seis ensaios somente. *Ó Pai, Ó!* é o registro de quase dois anos de pesquisa daqueles personagens. Como Cássia falou, em *Bença* nós des-construímos essa metodologia de criar o espetáculo a partir do personagem.

A metodologia surgia daí porque, exatamente nessa oficina a que Valdineia se referiu, todos esses atores e atrizes vinham de algum desses grupos marginais, periféricos, militantes, de igreja do movimento negro, no SESC, do SESI, do Calabar... Então, era um teatro que pulsava ao redor do teatro da cidade, ao redor dessa hegemonia erudita da academia ou de uma hegemonia europeia branca.

Eram atores e atrizes que, consciente ou inconsciente, estavam buscando formas de se expressarem e representar o mundo e suas relações humanas. E era tão linda a forma como esses atores e atrizes buscavam representar o mundo que eu não me importei em recomeçar de novo, buscando entender que teatro novo havia ali.

O meu trabalho foi equalizar, como na metáfora do maestro, na qual cada ator era um instrumentista e cada personagem era o seu instrumento. Ele precisava saber tocar esse instrumento, tirar sons desse instrumento, não somente contar aquela história que está no texto, mesmo porque não tinha texto. Não havia dramaturgias para atores e atrizes pretos. Nós tivemos que criar essa dramaturgia; ela não existia e essa é uma das razões que me fez criar o Bando de Teatro Olodum.

E por outra razão que está em todos os teatros do mundo: o teatro vem do rito, a tragédia grega, o *Kathakali* da Índia, o *Kabuki*, o *Nô*, etc., todos esses gêneros teatrais vem do rito. E por que os ritos afro-baianos ou afro-brasileiros nunca se transformaram em um gênero do teatro?

Essa resposta eu só tive muitos anos depois, quando eu fui fazer *Candaces* com a Companhia dos Comuns no Rio de Janeiro. É porque os ritos afro-brasileiros ainda dão conta de dar respostas, ainda não perderam a força de responder a essa inquietação humana da finitude da vida, de onde eu vim e para onde vou, o que me rodeia, o que me sustenta nesse mundo, o que é essa natureza, o que é essa divindade.

E tudo isso não virou somente teatro. A riqueza dramática que têm o candomblé e outras religiões de matriz africana é um dos outros motivos que me levou à ideia da criação do Bando de Teatro Olodum. E depois, como Val falou, eu queria montar um auto de Natal somente para finalizar a oficina e comecei a me questionar o porquê de fazer um auto de Natal com essa galera. Eu tinha coisas mais interessantes para falar

do que apenas o auto de Natal, que também é de uma tradição europeia, judaico-cristã, que não nos interessa.

Então, mudamos o projeto e criamos o *Essa É Nossa Praia*, que é uma variação de um auto de Natal. Mas daí por que surge o *Ó Pai, Ó!*? Porque desde *Essa É Nossa Praia*, que a gente criou em 1990, até 1992, quando criamos o *Ó Pai, Ó!*, a gente não parou de trabalhar com esses personagens, exatamente como o músico trabalha o seu instrumento — buscando sonoridades e jeitos de falar.

E que esses personagens pudessem abarcar um universo dos cidadãos, no intuito de que a baiana, que a Rejane faz, fosse todas as baianas que alimentam toda a humanidade, que alimentam a cultura e alimentam os seus filhos com o trabalho, tradição, histórias, com sua cultura. Que o gari fosse todos os garis que lidam com os restos da sociedade, com o que não presta, com o que se joga fora, e esse cara sobrevive de cuidar disso, de colher coisas preciosas no meio do lixo e de limpar a sociedade e a vida.

Eram máscaras-personagens, como é da tradição do teatro popular, da *Commedia Dell'arte*, do teatro de cordel... Como depois a televisão faz, mas suprimindo esse lugar político do personagem: a baiana, por estar em qualquer situação, ela vai ser a baiana. Na televisão, a baiana sempre repete as mesmas ações com variações, mas sempre com o mesmo começo, meio e fim. No teatro, não é assim. No teatro, o personagem está ali para desempenhar uma função, e essa função está ali como o instrumento de uma orquestra para produzir um som; mas, em cada música, esse som é diferente. Então, o *Ó Pai, Ó!* foi esse marco e teve esse sentido.

Bom, mas aí teve outro divisor de águas que foi *Medeamaterial*, com Vera Holtz, espetáculo muito grandioso, com 40 pessoas em cena, com o músico alemão dialogando com o neguinho do samba. Esse espetáculo participou na temporada da reinauguração do Teatro Castro Alves, e o pessoal se perguntava como era possível o Bando participar da reinauguração do afamado Teatro Castro Alves. Salvador teve que engolir os negrões no Teatro Castro Alves. Se tinha a Vera Holtz do lado, ok. Vera estava no elenco porque tinha uma admiração pelo meu trabalho e pelo grupo. Inicialmente, era um projeto nosso, ela, Guilherme, eu e Adi, mas aí eu falei: vamos colocar o Bando inteiro. E todos compraram a ideia.

E, depois, foi *Cabaré da Raça e Bença*, o espetáculo da desconstrução. Era um espetáculo-instalação e era uma coisa que nunca tínhamos feito. Eu não ia dirigir o espetáculo comemorativo dos 20 anos do Bando, era Chica quem ia dirigir. Eu estava na secretaria de cultura nessa época, mas eu não aguentei, achava injusto comigo e com o Bando não dirigir o espetáculo comemorativo dos 20 anos, e pedi a Chica, que, generosamente, aceitou, e ao Bando que, também generosamente, aceitou.

O processo era para durar dois meses e durou nove meses de ensaio.



Principiamos no ritmo dos orixás velhos. Começou daí e a gente foi para um processo completamente novo para mim e para o Bando, cumprindo a função do teatro, que é transformar. O teatro existe para transformar o mundo.



Figura 6: “Bença”, espetáculo instalação, tributo ao tempo e aos mais velhos. Criação do Bando de Teatro Olodum, encenação de Márcio Meirelles. Foto: João Millet Meirelles.



**Jackson Tea** – Márcio, vou aproveitar a sua deixa para colocar o Jessé na roda e observarmos como os trabalhos do Bando (poética, estética e ética) reverberaram pelo país afora e transformaram a perspectiva do teatro gaúcho, a partir da criação do grupo Caixa Preta.

**Jessé Oliveira** – Em primeiro lugar, quero agradecer o convite para participar do Narrativas Diversas. Também quero saudar efusivamente a essas pessoas tão queridas que fazem parte do meu fazer teatral, do meu DNA artístico e da minha existência coletiva, que é a Valdineia Soriano, o meu amigo Márcio Meirelles e Cássia Valle. Deixo registrado o meu beijo para Evani Tavares, que estaria nessa mesa conosco e que, com certeza, iria contribuir bastante com suas importantes reflexões; mas, por motivos de saúde, ela não pode se fazer presente.

Quero saudar também a ancestralidade que existe em nós, porque, cada vez mais, eu tenho me convencido de que, quanto mais a gente saúda a ancestralidade, a gente tem que pensar numa perspectiva permanente e horizontal, não somente nessa perspectiva transcendental, como se a ancestralidade estivesse lá atrás em um tempo e lugar remoto. Ela está dentro da gente.

Digo isso justamente para começar a abordar o tema. O Bando de Teatro Olodum é um dos nossos ancestrais, que estão vivos e que vivem dentro da gente no aqui e agora, nesse tempo-espaço, como um coletivo de teatro negro. O Márcio sempre referenciou essa profunda alquimia entre ele e o Bando, que são fundamentais para todo mundo que pensa o teatro negro de todo o Brasil, e essas presenças ficam sempre dentro de nós.

Se a gente voltar um pouco atrás, antes do TEN, existiram outras experiências teatrais também no Rio Grande do Sul. No século XIX, existiu o Grêmio Dramático, com o artista negro chamado Artur Rocha, que foi um diretor, autor, jornalista, publicou seus trabalhos e encenou suas peças. Digo isso para situar de onde a gente está falando, o Bando de Teatro Olodum, que é esse ancestral vivo, jovem e, ao mesmo tempo, com uma carga de conhecimentos muito grande e fundamental pra gente.

Eu conheci o Bando antes de conhecê-los pessoalmente, quando comecei com a ideia de criar um grupo de teatro negro. O nosso primeiro encontro (Márcio talvez nem lembre) foi aqui em Porto Alegre, durante uma edição do festival Porto Alegre em Cena que estava homenageando a cena lusófona, no qual fizeram reuniões, chamaram alguns diretores — dentre eles estava eu, o Márcio, um de Angola, um de Moçambique e um de Cabo Verde, e todos eles eram brancos, o que me deu uma certa estranheza.

Quando Márcio começou a falar, ele falou tão efusivamente que era um diretor branco de atores negros e com tanta paixão pelos trabalhos realizados no Bando que,

inevitavelmente, eu comecei a reconsiderar o incômodo inicial com aquelas pessoas brancas. Essa fala dele foi importante para mim, como diretor negro que vivia em Porto Alegre, que se inquietava com essa questão do teatro negro, que já estava constituído na cena local, tomar a decisão de montar um grupo de criadores negros.

Essa experiência foi muito exitosa porque o Bando já era uma referência, e esse encontro foi fundamental para a criação do grupo Caixa Preta. Essa parceria entre os dois grupos se consolidou no Fórum Nacional de Performance Negra, evento organizado pelo Bando em 2005, que foi um ato simbólico fundamental para o teatro negro se reconhecer.

Nesse período, ainda não tínhamos essa conectividade das redes sociais na internet, não havia essa possibilidade de encontros virtuais. Assim, esse nosso encontro presencial foi fundamental porque haviam vários representantes de teatro, dança e *performance* de quase todos os estados brasileiros. Na quarta edição, já havia representantes de todas as regiões.

Eu coloco essas informações para dizer o quanto o Bando de Teatro foi importante para a consolidação dessa rede de criadores, mas também salienta a experiência da poética realizada em cena por esse grupo que foi muito importante para nós.

O primeiro espetáculo que assisti presencialmente foi o *Cabaré da Raça*. Lembro o quanto era envolvente aquela comunhão do palco e na plateia, que era majoritariamente de pessoas negras que iam ao teatro para vivenciar uma experiência teatral rica em simbologias e significados para aquele contexto. E isso foi uma experiência estética inédita na minha vivência teatral.

Ressalto que todos os trabalhos anteriores ao *Cabaré da Raça* estavam intimamente conectados com a história da cidade, especialmente a *Trilogia do Pelô*, que eram dramaturgias autorais adaptadas das vivências observadas pelos criadores imersos no Pelourinho, que ocasionou em ataques pessoais por parte de alguns setores mais conservadores da cena artística, inclusive do movimento negro, que não entendiam essa profunda ligação do Bando de Teatro Olodum com a cidade de Salvador.

Mas que puderam, também, avançar em várias questões que permeiam a cena, dentre elas a ideia deturpada de dramaturgia universal, que tanto se criticava nos trabalhos do Bando. E, anos depois, o Bando faz um Shakespeare (*Sonho de Uma Noite de Verão*), que era maravilhoso sem perder sua essência.



Figura 7: “*Sonho de Uma Noite de Verão*”, texto de William Shakespeare, encenação de Márcio Meirelles. Em cena: Valdineia Soriano, Rejane Maia, Auristela Sá, Clésia Nogueira. Foto: Marcio Lima.

Recordo que assisti o *Sonho* do Bando aqui em Porto Alegre, na abertura do Porto Alegre em Cena, e enfatizo mais uma conquista, pois era um momento em que os festivais consagrados não levavam espetáculos de teatro negro. O Bando estava abrindo aquela edição e aquele espaço que, casualmente, o grupo Caixa Preta também estava incluído com o *Hamlet Sincrético*.



Figura 8: Espetáculo “*Hamlet Sincrético*”, direção de Jessé Oliveira, apresentado no 12º POA em Cena. Foto: Ricardo Mota.

E isso tem uma importância e uma conexão ancestral, que obviamente, é resultado dos projetos que o Bando vai produzindo em diversos grupos mais jovens, nesse caso, o Caixa Preta. Retomando aquilo que é próprio da cultura afro-brasileira: a conexão de terreiro, a conexão de coletivo que se ajuda, a conexão da partilha, que também é uma característica cultural do povo do Nordeste brasileiro, igualmente ao acolhimento e o prazer de receber os visitantes, que é algo muito rico.

No *Fórum de Performance Negra*, eu fui maravilhosamente bem recebido e recepcionado por Auristela Sá<sup>4</sup>; todos nós estávamos irmanados na pele, no coração e no teatro performativo, no teatro transformador.

Todos os grupos após a década de 1990 têm uma conexão afetiva, amorosa e estética com o Bando de Teatro Olodum a partir dessas experiências que vão para além do fazer teatral, pois é um grupo que está preocupado com a memória. Isso é uma questão muito fundamental. O Bando tem um registro documental de todas as suas obras, de todos os seus projetos — como o *Fórum de Performance* —, tem estudos, tem anais, vídeos, imagens.

É, além disso, um grupo que se renova nessa experiência de gestão. Mesmo agora, com a saída do Márcio, o grupo não perde sua força e seu vigor ao produzir e criar outros projetos que reforçam os princípios que os norteiam: a preocupação com a memória, a criação de uma poética própria e a permanência de uma dramaturgia negra.

**Jackson Tea** – Queridas e queridos, estamos chegando no final da nossa conferência e tenho uma questão que acho importante pontuarmos: o que mudou nos últimos 30 anos nesse processo de reconhecimento do teatro negro na cena teatral brasileira, para além dos avanços políticos das últimas décadas?

**Valdineia Soriano** – Eu penso que esse fortalecimento dos coletivos pretos é um grande avanço. Cássia mencionou o projeto *Segunda Black*, que se inspira em um projeto nosso, mas tem também a *Terça Afro*, o Coletivo Preto... Todos esses coletivos que surgiram nesses anos têm como foco o protagonismo do negro, e isso foi um avanço.

A busca dos atores e das atrizes por uma formação acadêmica, por uma dramaturgia própria, a quantidade de dramaturgos e dramaturgas negras que a gente tem, vem se ampliando nesses anos pra cá. E isso é um avanço, porque, na medida em que você vai tendo uma quantidade de pretos e pretas na universidade, no meu entendimento, vai tendo uma outra militância intelectual que é de onde surge grande parte desses coletivos.

---

4 Atriz baiana integrante do Bando de Teatro Olodum, falecida em 2013.

Eu sou atriz de grupo e adoro ser atriz de grupo. E acho que o coletivo fortalece o trabalho da atriz, porque você sabe que não está sozinha. Por mais que eu vá fazer um trabalho fora do Bando de Teatro Olodum, eu não estou sozinha na pessoa da Valdineia Soriano, estou como integrante do Bando de Teatro Olodum, uma representante do coletivo. Então, penso que a força coletiva do teatro negro cresceu e cresceu muito nesses últimos anos, e é o que vem também abrindo o caminho.

Enquanto grupo, temos essa responsabilidade com quem vai chegar, assim como nossos ancestrais abriram o caminho para nós em algum momento. Temos a responsabilidade com quem está chegando.

**Cássia Valle** – Concordo com a Valdineia. Há 30 anos, desde quando começamos, vários autores negros vêm despontando. Inegavelmente, temos muito avanços — alguns a partir da nossa contribuição, mas não somente, pois nossos passos vêm de longe. Contudo, não se pode negar a nossa contribuição nos últimos 30 anos para os avanços e mudanças na cena teatral brasileira.

Em *Cabaré da Raça*, por exemplo, a gente apontava a relação de invisibilidade do negro nas propagandas. E toda mudança que vemos nas mídias hoje em dia, tenho certeza que tem apontamentos daquilo que pautávamos lá em 1997.

Esse avanço do negro na mídia é uma trajetória que, para quem não sabe do passado, pensa que caiu do céu. Mas são construções e lutas. E tenho certeza de que tem um pedacinho de nós, Bando de Teatro Olodum, nessa conquista.

**Márcio Meirelles** – Sim, houve uma mudança da sociedade. E o teatro, como sempre, reflete a sociedade e aponta possibilidades que a cultura geral ainda não percebe. Como a Val falou, o artista tem a obrigação de ser essa antena e apontar possíveis futuros “se”: se a gente for por aqui, ok; se a gente for por ali, ok. É por isso que a gente não oferece respostas, a gente fornece questões e mais questões a partir do cotidiano.

Eu acho que tem um fator fundamental nesse avanço: o ingresso de negros na academia (seja via cotas ou seja lá o que for), isso mudou. Esses grandes estudos que tem sobre o Bando (que Cássia citou, e que são vários), vem de um tempo pra cá. A primeira pessoa que pesquisou o Bando, na academia, foi Catarina Santana, que é branca, e olhou justamente os textos da *Trilogia do Pelô* e começou a levar esse debate para as salas de aulas dela, do jeito dela e para as finalidades dela. Contudo, ela levou três textos construídos por e para um grupo de atores negros para a academia, que era hegemonicamente branca e que tem se transformado.



**Jackson Tea** – Chegamos ao fim da nossa conferência. Agradeço por compartilharem suas histórias aqui no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Muito obrigado por suas trajetórias e por me fazer enxergar negro nesse país que embranquece a todos, como Márcio tão bem enfatizou.

Finalizando esta mesa que compõe o Seminário Narrativas Diversas, ressalto o vasto legado de vocês e me posiciono como testemunha dessa história, porque, quando eu chego em Salvador, no início de 2006, para cursar o Bacharelado em Teatro na UFBA, me deparo com a universidade dizendo que as atrizes e os atores do Bando não eram atrizes e atores. Isso me fez questionar aquela instituição em que eu acabara de ingressar, sobretudo quando, em época, frequentava os eventos promovidos pelo Bando, como o *II Fórum de Performance Negra* e as diversas encenações que me diziam, de fato, que o Bando de Teatro Olodum não era um grupo somente de atores, era um coletivo de artistas comprometido com a história, memória e legado dos artistas negros da cena brasileira, que pouco interessava à academia naquele momento, mas que muito me estimulava a seguir questionando os preconceitos engendrados nos representantes do poder público.

Ter a possibilidade de ressignificar essa narrativa do Bando, nesse primeiro seminário acadêmico que estou coordenando como professor doutor, é a certeza de que a universidade tem mudado graças às iniciativas coletivas como a de vocês, que, através das artes cênicas, nos questionam, nos educam e nos libertam das opressões e estigmas para mudarmos a história desse país. Muito obrigado por não desistirem!

Por fim, agradeço a presença de todas e todos vocês no Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas e estimo que o Bando de Teatro Olodum tenha mais 30, 60, 90, 120 anos de atuação, pois a contribuição de vocês para a cultura brasileira é preciosa.

## Conclusão

Finalizo esse registro histórico reverenciando a existência do Bando de Teatro Olodum na cena teatral brasileira e reforço os saberes registrados ao longo de toda a conferência, que apontaram os caminhos para um teatro nacionalmente engajado e sensivelmente conectado: a importância de se saber negro; de construir uma arte que espelha a cosmologia negra; de prezar por narrativas e protagonismos negros; de se empoderar no coletivo; de produzir trabalhos em rede; de ter uma ética libertadora como norte e de ocupar os palcos como tribunas para questionar os males sociais, dentre eles o embranquecimento dos sonhos, o apagamento das poéticas artísticas afrocentradas e o epistemicídio negro.

Princípios que balizam os trabalhos do teatro negro desde antes da criação do Teatro Experimental do Negro e que se consolidam na prática do Bando de Teatro Olodum, coletivo cênico que, há 30 anos, vem desenvolvendo éticas e poéticas que nos apontam novas narrativas para construirmos, nos palcos e na academia, uma arte desconectada do colonialismo, que, há séculos, molda a sociedade brasileira e a nossa sensibilidade artística.

## Referências

FERREIRA, Cláudia Monique. Primeira encenação de anjo negro, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade. **Cadernos letra e ato**, UNICAMP- São Paulo, nº 9, p. 07-17, julho, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/109>

LIMA, Evani Tavares. Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil. **Anais ABRACE**, UNICAMP- São Paulo, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3405>

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutoramento. Instituto de Artes, UNICAMP. Fevereiro, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930>

MEIRELLES, Márcio. **Trilogia do Pelo**: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, pelo. Salvador, Grupo Cultural Olodum, 1995.

NASCIMENTO, Abdias. **Jornal Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 8 p. Dezembro, 1948. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/>

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro**: trajetória e reflexões. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>

UFRGS, PPGAC. **30 anos do Bando de Teatro Olodum**. 2020 (1h41m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F-m9QO514Cc>> Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.



# RACISMO E BRANQUITUDE: Tutorial básico

Aline Marques<sup>1</sup>, Ana Paula Reis<sup>2</sup>, Celina Alcântara<sup>3</sup>, Guadalupe Casal<sup>4</sup>,  
Luciana Paludo<sup>5</sup>, Patrícia Fagundes<sup>6</sup> e Silvana Rodrigues<sup>7</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
Racismo e Branquitude  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y63dm0P0hp8>

1 Aline Marques é Mestranda no PPGAC/ UFRGS e graduada em Teatro pela UERGS. Atriz, pesquisa processos de criação e bufonaria e atua nos espetáculos Valdorf, As Bufa e Le Bufê.

2 Ana Paula Reis é mestranda no PPGAC/ UFRGS, especialista em Dança pela UFRGS e licenciada em Dança pela ULBRA. Professora de Ed. Artística/ Dança e produtora cultural.

3 Celina Alcântara é professora na Graduação em Teatro e no PPGAC UFRGS. Bacharel em Teatro, Mestre e Doutora em Educação UFRGS. Atriz e pesquisadora. Integra o NEAB e coordena o GINGA, na UFRGS.

4 Guadalupe Casal Mestranda (PPGAC/UFRGS). Bacharela em atuação (DAD/UFRGS), atriz, diretora, produtora e professora de teatro. Integra o grupo Teatro Sarcástico e é co- fundadora da Cia T.O.D.A.S

5 Luciana Paludo é professora do Curso de licenciatura em Dança e do PPGAC UFRGS. Doutora em Educação UFRGS. Bailarina, coreógrafa e diretora do Mimese Cia. de Dança-Coisa, desde 2002.

6 Patrícia Fagundes é encenadora, pesquisadora e docente no Departamento de Arte Dramática e no PPGAC da UFRGS. Diretora da Cia. Rústica.

7 Silvana Rodrigues, Bacharela em Teatro/UFRGS, diretora, atriz e performer, co-fundadora do grupo Pretagô.

A premissa deste texto/tutorial/análise é pautar o racismo que estrutura as nossas relações sociais como povo brasileiro desde, no mínimo, mais de três séculos e que teve sua gênese na diáspora negra forçada e consequente escravização ocorridas desde a nossa formação como nação e que data da colonização europeia branca há mais ou menos cinco séculos. Não se trata, com certeza, de um texto histórico cuja ideia é a de remontar a esses primórdios, mas antes de problematizar as consequências desse início que ainda se perpetuam e são terríveis para negros e negras num país constituído em relações racistas presentes em todos os círculos, campos e instituições.

Neste sentido, o campo acadêmico no qual essa discussão se erige e insere não se diferencia em nada dos outros âmbitos sociais. Ao contrário, espaço conhecido e reconhecido de privilégio branco, o campo acadêmico segue demonstrando em suas ações, pautas, autores e temáticas o quão urgente e importante é pautarmos o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) e sua relação com outra noção mais recentemente apontada, que é da branquitude.

Devido a episódios recentes que datam dos últimos 3 séculos mais ou menos, um grupo de alunes e professores negres e branques do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS se reuniu para organizar um tutorial<sup>8</sup> básico sobre racismo e branquitude, dividido em duas partes: a primeira parte trata de pessoas brancas pensando sobre os comportamentos e perspectivas comumente vivenciados por gente branca, numa necessária reflexão sobre as relações entre racismo e branquitude. Na segunda parte, as pessoas negras integrantes desse coletivo trazem suas perspectivas no intuito de escurecer a questão do racismo e suas repercussões nas existências negras, para que fique bem entendido ao que nos referimos quando falamos desta grande chaga, o racismo à brasileira.

Entre as pessoas negras é de conhecimento por conta de uma convivência de séculos, como já mencionado, que a branquitude tem sérios problemas de escuta e, consequentemente, de negação do seu lugar enquanto causadora dessa problemática racial. Assim, a ideia é a de que esta discussão possa abrir uma possibilidade de escuta e tomada de consciência, a fim de dirimir os danos diários que o racismo causa para a população negra brasileira que, além de tudo, é a maioria populacional deste país.

---

8 Que foi apresentado de maneira performática no Seminário Discente Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, no dia 10 de dezembro de 2020 e contou com tradução simultânea para Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS, através do trabalho de Kamilla Telles Correia de Araújo e Dêivid Liberato, intérpretes de LIBRAS. O tutorial pode ser visto no link <https://youtu.be/Y63dmOP0hp8>

## Parte 1 do tutorial - De gente branca para gente branca

Em pleno século XXI, é urgente que nós, pessoas brancas, pensemos nas relações entre racismo e branquitude, considerando nosso papel, lugar e privilégios na estrutura racista da sociedade brasileira. Diversos intelectuais negros e negras têm nos convocado a essa reflexão, como Lourenço Cardoso (2010, 2014), Maria Aparecida Bento (2009), Tatiana Nascimento (2019), Djamila Ribeiro (2017, 2019), e também intelectuais brancas, como Lia Vainer (2019). Além de artigos, ensaios e livros, é possível encontrar vasto material na internet sobre essa temática, em diversos *sites*, páginas e perfis nas redes sociais, como os da intelectual indígena Geni Nunez. No entanto, apesar da abundância de referenciais para estudo e reflexão crítica, percebemos graves inconsistências no letramento racial de pessoas brancas, mesmo em nosso contexto, ou seja, em um contexto artístico-acadêmico em que poderíamos esperar um conhecimento mais apurado sobre relações entre branquitude e racismo, que implicam questões fundamentais de nossa sociedade e de nosso tempo. Alguns pontos deste “tutorial” poderão parecer óbvios, mas vivemos tempos em que o óbvio precisa ser obviado e percebemos que há uma insistência em ignorá-los, especialmente por nós, pessoas brancas. O sistema racista, que coloca a branquitude no centro de tudo, como denominador universal, nos provoca sérias dificuldades de escuta. Assim, é preciso que empreendamos um esforço extra para escutar e desenvolver nosso letramento racial, uma tarefa urgente e imprescindível no contexto contemporâneo.

### O que é o racismo?

A feminista negra Audre Lorde definia o racismo “como a crença na superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, portanto, em seu direito à dominância, manifesta e subentendida” (LORDE, 2020, p. 155). Tal crença não é nada “natural” e sim resulta de uma longa construção, já que, como ressalta o filósofo Achille Mbembe, “a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros” (MBEMBE, 2018, p. 18). No importante ensaio no qual desenvolve a noção de necropolítica, dialogando com Foucault, Mbembe afirma que “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possível as funções assassinas do estado” (MBEMBE, 2018, p. 18).

Nessa lógica, podemos compreender o racismo como um sistema europeu

inventado para gerar acumulação de capital através de mão de obra escravizada e pilhagem liberada de diversos povos e terras. O Brasil é uma nação fundada nos pilares do racismo, como prática, perspectiva, ideologia e organização socioeconômica, um sistema perverso e complexo que permitiu que bons cristãos justificassem o genocídio de populações indígenas, assim como o rapto, encarceramento, tortura, violação e extermínio de pessoas africanas, entendidas como coisas que eram comercializadas. Os violentos e incrivelmente cruéis processos de colonização só foram possíveis através de um projeto de desumanização dos povos não brancos. Após 388 anos de geração de riquezas com mão de obra escravizada, que não ganhava um tostão por seu trabalho (ao contrário de nossos antepassados, que, sim, ganharam por seu trabalho), a escravidão foi oficialmente abolida no Brasil. Sem nenhum projeto de reparação, de apoio social, de política de trabalho, as pessoas negras foram “libertadas”. Sem nunca ter tido a possibilidade de guardar economias, sem acesso à escola, casa própria, terras, sem nenhum tipo de apoio, foram largadas no mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, o país investia em um projeto de embranquecimento através da imigração de pessoas europeias, que chegavam aqui e recebiam lotes de terra, entre outros incentivos. Apenas 132 anos se passaram desde o término da escravidão como sistema legal neste país, em contraponto a 388 anos em que pessoas foram comercializadas, roubadas de seus direitos mais básicos, e tudo dentro da lei.

Se você acha que são águas passadas ou que deveríamos olhar para o futuro, você precisa estudar mais e rever sua perspectiva racista. A intelectual Lélia Gonzalez já nos alertava, em 1988, sobre a falácia do mito da democracia racial, que, perante a suposição da igualdade de todos perante a lei, “afirma a existência de uma grande harmonia racial... desde que estejam sob o escudo do grupo branco dominante, o que revela sua articulação com a ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 2020, p. 144). Pessoas não brancas são a maior parte da população do país e são as mais pobres, as mais assassinadas, as mais desfavorecidas em uma sociedade que continua estruturada no racismo. O genocídio continua. O racismo vai muito além de preconceito ou de uma perspectiva pessoal e privada. Justamente por isso, o racismo reverso não existe — ele é tão real como Papai Noel. Além disso, como já dizia Gonzalez (2020), se existe um racismo “às avessas”, então existe um racismo “direito”? Para o racismo reverso existir, os povos das Américas teriam que invadir, saquear e ocupar a Europa, os povos africanos teriam que fazer o mesmo e ainda raptar e escravizar europeus. Se o racismo é estrutural, como sabemos, ele está entre nós, em nós, cara gente branca, e não é possível fingir que não existe. Nós, pessoas brancas, temos muito a pensar e a fazer sobre a questão do racismo na sociedade brasileira. Isso nos leva ao próximo tópico.

## O que é branquitude?

O que é branquitude? O que é ser branco no Brasil de hoje? Quem integra a branquitude brasileira? A branquitude tem a ver com a cor da pele, mas vai além. O conceito também integra um sistema social, cultural e econômico que se origina no período colonial, passa pelo período imperial e prevalece em um Brasil contemporâneo, que ainda carrega muito dos seus valores escravocratas. Ser branco no Brasil significa ser naturalmente respeitado, implica em privilégios e oportunidades. De acordo com Lia Vainer:

A branquitude é sempre um lugar de vantagem estrutural do branco em sociedades estruturadas pelo racismo, ou seja, todas aquelas colonizadas pelos europeus, porque a ideia de superioridade surge ali e se espalha via colonização. Dessa forma, colocam as definições vindas da branquitude como se fossem universais. O que chamamos de História Geral, por exemplo, deveria ser chamada de História branco-europeia (Informação verbal).<sup>9</sup>

Para além de uma questão étnica, ser branco no Brasil é uma condição social. Essa condição passa despercebida para a pessoa branca, que acaba por não identificar as facilidades geradas por sua branquitude, bem como não enxerga as desvantagens que atravessam a vida das pessoas não brancas. Segundo o pesquisador Lourenço Cardoso, “[...] a branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para a construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo [...]” (CARDOSO, 2010, p. 610).

Até pouco tempo, ao se discutir raça ou racismo, o foco era dado sempre aos não brancos, como se o racismo fosse um problema daquelas pessoas, até porque a branquitude se vê como regra, sem raça ou etnia. “[...] A branquitude procura se resguardar numa pretensa ideia de invisibilidade, ao agir assim, ser branco é considerado como padrão normativo único” (CARDOSO, 2010, p. 611). Somente a partir dos anos 1990, nos Estados Unidos, as pesquisas relacionadas ao racismo passaram a focar na branquitude. Hoje, países como Brasil, África do Sul e Inglaterra já produzem estudos e começam a popularizar a noção de branquitude como grupo social, racial e econômico responsável, historicamente, pelo racismo.

A ideia de superioridade da branquitude, uma antiga estratégia da própria branquitude para justificar suas atitudes desumanas e desumanizadoras exercidas sobre o povo negro desde o período da escravização, ainda vigora na racista sociedade brasileira, conforme aponta Cardoso:

---

9 Fala da pesquisadora Lia Vainer em palestra realizada pelo Comitê Pró-Equidade de Gênero e Raça da Fiocruz, com apoio do Sindicato Regional dos Trabalhadores da Fiocruz (Asfoc/PE). Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural>

A ideia de superioridade racial constituinte da identidade racial branca, [sic] não é um traço de essência, é uma construção histórica e social, por isso, pode ser desconstruída (Hall, 2003, pp. 335-349). Aliás, trata-se de uma tarefa a ser realizada cotidianamente por brancos anti-racistas, que vivem o conflito de, por um lado, pertencerem a um grupo opressor e, por outro lado, colocarem-se contra a opressão (CARDOSO, 2010, p. 623).

Sabemos que ninguém nasce racista, mas a branquitude nasce, automaticamente, beneficiada pelo racismo. E, agora, considerando que a branquitude é lugar de vantagem da pessoa branca em sociedades estruturadas pelo racismo, é importante perguntar, cara pessoa branca, você é racista?

## Você é racista?

Em uma pesquisa realizada pela Universidade de São Paulo nos anos 90 do século XX, 90% dos entrevistados, ao serem perguntados se eram racistas, responderam que não. Por outro lado, essas mesmas pessoas, em um mesmo percentual, quando perguntadas se conheciam alguém que fosse racista,, afirmavam que sim. Essa pesquisa mostrou categoricamente a grande incongruência nacional de um país que se diz não racista, mas onde atos racistas são praticados diuturnamente. Abaixo, uma pequena lista de afirmativas comumente proferidas por pessoas que se consideram antirracistas e, muito frequentemente, corroboram com o racismo em suas práticas:

1. Não. Sou totalmente contra o racismo, fico chocada com o que acontece neste país.
2. De jeito nenhum, eu sempre amei e valorizei a cultura afro, vou a terreiro, roda de samba, baile funk etc.
3. Sempre cito referências negras, eu não sou fascista, nem racista, sou uma pessoa legal.
4. Sempre uso #antirracismo.
5. Eu tenho um pé na senzala.
6. Tenho alma preta.
7. Tenho uma avó que era negra.

É importante salientar que as justificativas enunciadas acima não isentam ninguém da pecha racista; ao contrário, elas são reveladoras disso que está entranhado nas pessoas que se consideram brancas e se manifestam na linguagem sem que se deem

conta ou se permitam pensar sobre o assunto. Assim, mesmo que pessoas brancas façam escolhas que lhes pareçam antirracistas, a verdade é que, como pessoas brancas em uma sociedade racista, elas vivem privilégios que lhes são garantidos por sua condição étnica, mesmo que não queiram. Pessoas brancas se beneficiam da estrutura que envolve as relações econômicas, jurídicas, sociais, culturais, políticas e até mesmo afetivas, mesmo que não seja essa a sua intenção. Não é uma questão moral ou fenômeno patológico (ALMEIDA, 2019) e, sim, uma questão de estrutura social.

É muito comum que essas pessoas não se deem conta do racismo que estrutura o seu cotidiano e suas próprias ações e reações. Nesse sentido, a primeira lição para entrar na luta antirracista é admitir que se você é considerado branco, você é, sim, racista. E isso não é colocado dessa forma para atacar pessoas brancas, mas antes porque é fundamental se reconhecer numa hierarquia para, assim, combater os seus próprios atos a partir de uma outra perspectiva, que não perpetue práticas que alimentam as desigualdades e violências.

Suspender ou negar a própria branquitude não colabora no desejo de lutar por justiça racial (e todos os direitos que se incluem nesse pacote.), muito menos finda o racismo. Ao contrário, é necessário que as pessoas brancas entendam a sua própria racialização e como ela é determinante para a manutenção dos seus privilégios e que entendam e façam isso sem cair na armadilha de positivar a branquitude e negatizar a negritude, pois essa ação é uma artimanha colonial ultrapassada e com um *delay* de pelo menos três séculos.

## Pacto Narcísico da Branquitude

“...é que Narciso acha feio o que não é espelho”  
(Caetano Veloso)

O trecho da música de Caetano Veloso faz menção ao personagem da mitologia grega, Narciso, considerado o símbolo da vaidade. Narciso representa a síntese de um conceito desenvolvido pela pesquisadora Maria Aparecida Silva Bento, conhecida como Cida Bento. Em sua tese de doutorado, intitulada *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*, Cida teve por objetivo compreender como se dá a reprodução das desigualdades raciais no interior das organizações e relações de trabalho (BENTO, 2002).

O pacto narcísico seria um modo de manter a ordem construída pelos brancos ocidentais que escravizaram as pessoas negras – e organizaram suas vidas tratando de



apagar as referências e as histórias dessas pessoas. Assim, os brancos enaltecem seus ícones e ídolos, suas referências, seus padrões de beleza e elogiam outros brancos – pois fazem parte do parâmetro. Buscam encontrar e salientar determinadas qualidades e atitudes que estruturaram seus privilégios simplesmente para mantê-los como foram constituídos.

É um sistema de enaltecimento e retroalimentação das referências brancas, o qual trabalha para manter a hegemonia, de modo que outras referências e outros parâmetros de beleza, de comportamento, de músicas e de modo de viver, por exemplo, não cheguem a alcançar um status de legitimação dentro desse sistema de poder. Então, o grupo branco se omite, se silencia diante das desigualdades raciais. “Tudo se passa como se houvesse um pacto entre os brancos, aqui chamado de pacto narcísico, que implica na negação, no evitamento do problema com vistas à manutenção de privilégios raciais” (BENTO, 2002, p. 7).

Há um medo de perder os privilégios e, também, de ser responsabilizado pelo sistema opressor. Então, não raro, escutam-se frases constrangedoras, tais como: “AAh, mas eu não escravizei ninguém”. Como se a pessoa branca que está falando isso não fosse capaz de reconhecer o mar de privilégios pelo qual navega – porque ela acha isso “normal” e trabalha para que esse parâmetro se mantenha, para, assim, manter o seu lugar de privilégio. Dessa forma, o simples fato de mencionar a desigualdade racial desacomoda a “ordem do privilégio” e balança suas “frágeis” estruturas – e, aqui, há uma boa dose de sarcasmo (o chororô branco). Outra frase que se costuma escutar quando se menciona a ausência de pessoas negras em espaços de liderança, de poder, ou mesmo em programas de graduação e de pós-graduação (seja como discente ou como docente), é: “Ah, mas tem espaço para todos, é só se esforçar que passa”. E, vamos pensar: qual seria o parâmetro de esforço a que uma pessoa está se referindo quando profere uma frase assim? Essa frase só faria sentido se todas as pessoas, independente de sua cor, gênero ou classe social, tivessem as mesmas possibilidades de acesso e circulação social, cultural e educacional.

Romper esse pacto narcísico requer trabalho das pessoas brancas; temos que arregaçar as mangas. Por exemplo, em um programa de pós-graduação, no qual a esmagadora maioria é branca, o que cabe a essas pessoas fazer? Estudar. Ler, ouvir, ouvir, estudar, ler, ouvir sobre racismo, sobre referências negras, mas, principalmente, se entender como integrante desse sistema opressor; compreender seus privilégios. Sim, as palavras repetidas, acima, dão a noção de um esforço e trabalho necessários para que seja quebrado esse círculo vicioso, por exemplo, nas referências que embasam a composição de uma prova de seleção para o programa. Aí encontra-se outra frase crucial:

“Ah, mas eu não domino esse conteúdo”. Sim, e é por isso mesmo que é necessário estudar — para conseguir colaborar com a elaboração de uma prova ou de conteúdos de disciplinas que contem com referenciais não brancos. É preciso descer deste trono imaginário e cômodo no qual a branquitude se coloca. É preciso recuar no que foi instituído e avançar no trabalho que urge. É preciso sair da omissão e não ter medo de errar nas medidas, pois é nesse exercício que, talvez, o “Narciso” poderá olhar outras imagens, para além do seu espelho.

Múltiplos fenômenos e comportamentos já diagnosticados que acometem a branquitude são importantes de serem analisados e evidenciados para que se entenda melhor como o racismo se sedimenta, mesmo onde aparentemente ele é combatido, como, por exemplo, na culpa branca. A poetisa, cantora, slammer, pensadora etc. Tatiana Nascimento<sup>10</sup> é uma das pessoas negras a tematizar esse fenômeno, no qual pessoas brancas, a título de se colocarem como antirracistas e envergonhados das ações de sua ancestralidade, resolvem performar o papel de sofredores, envergonhados e arrependidos diante de pessoas negras, exigindo atenção e empatia com sua pretensa dor e arrependimento, sem se importar ou se dar conta do sofrimento que impingem, mais uma vez, às pessoas negras.

Para Tatiana, trata-se de que a culpa funciona como um índice de egolatria branquista: em seu “Eu sinto muito”, “Me sinto culpada”, “Tenho vergonha de ser branco/a”, a pessoa branca parece mais preocupada com seu desejo (in)consciente de ser o centro das atenções do que com o sofrimento da pessoa por quem diz ter compaixão. Em sua análise, a autora em tela faz ver que essas emoções tentam, de fato, blindar pessoas brancas, criando demandas de escuta, cuidado, consolo para seu choro, sua dita vulnerabilidade, o que não é outra prática senão uma prática de vitimização. Assim também ocorre com alegações de “fragilidade branca”, “sensibilidade branca”: são formas antigas de refutar acusações de racismo. Chame-se culpa, fragilidade, sensibilidade, hipocrisia ou cara-de-pau branca — tudo vem da mesma fonte: o racismo. E, nele, qualquer dessas emoções evasivas é tática branquista de desresponsabilização (NASCIMENTO, 2020).

Joice Berth, outra importante pensadora negra, nos fala da “Síndrome de Sinhô/Sinhá”, que nada mais é do que “a continuidade do comportamento e pensamento colonial que habita no cerne emocional das pessoas brancas, alimentando sua noção de supremacia, de superioridade humana” (BERTH, 2019, n. p.). Segundo a autora, o racismo também se revela nas manifestações emocionais e afetividades, através do desprezo ou restrição nas relações de admiração, amizade e afeto entre pessoas brancas e negras. Dessa forma, uma recusa ou até colocação crítica vinda de uma pessoa negra

---

<sup>10</sup> Informações extraídas da matéria *leve sua culpa branca para a terapia*, publicada em maio de 2020 na revista digital *O Menelick 2º ato*.

são entendidas como ofensa moral pela pessoa branca que, apesar de se dizer aliada, reage de forma difamatória, agressiva ou ainda se vale de um lugar de dominância, silenciando, apagando e até mesmo delimitando a presença a uma única pessoa negra que pode vir a corresponder aos seus interesses, demonstrando, assim, a evocação do desejo ancestral branco de superioridade em relação às pessoas pretas (BERTH, 2019).

De acordo com Berth, isso incita uma animosidade entre a negritude. A autora complementa observando o seguinte:

Desencadeia-se aí um conflito onde a negritude sempre sai perdendo, porque a branquitude age em um movimento de união silenciosa para a defesa da hegemonia social, a proteção aguerrida de sua posição de privilégios (BERTH, 2019, n. p.).

Ao proteger os seus privilégios e diminuir a pessoa negra a considerando como raivosa ou leviana – como se a capacidade de pensar fosse branca e as pessoas negras fossem irracionais – em seus posicionamentos, falas, reflexões legítimas, as pessoas brancas ignoram que, na verdade, elas permanecem sendo opressivas, violentas e corrompendo cada vez mais a sua subjetividade e atos que pretendiam ser antirracistas. Ademais, desaprendem um ponto que é fundamental ser retomado desde o princípio: pessoas negras não são e/ou estão condicionadas a agradar pessoas brancas, mas sim lutam pela emancipação da população negra da colonialidade mantida pelos brancos.

Exceto as práticas narradas acima, outras também são reconhecidas entre a comunidade negra, como o *white savior*, ou seja, o branco salvador que acredita resolver os problemas das pessoas negras explorando uma aparente generosidade, porém, na realidade, reforça os estereótipos e estigmas que as desumanizam e inferiorizam, ou, ainda, o *whitesplain*, ou seja, o branco explica tudo.

Nenhum desses comportamentos desracializa, isenta ou serve como *black card* para fazer o racismo desacontecer e gabaritar um currículo antirracista. O antirracismo é um conjunto de reflexões e comportamentos embasados numa constante autocrítica do racismo que a própria branquitude causa e de que se beneficia. Nesse entendimento, é preciso analisar e criticar as suas práticas, enquanto pessoa branca, para perceber se elas não permanecem reproduzindo um ideal de superioridade e de proteção dos seus privilégios. Isso nos faz lembrar da próxima lição, também ainda ignorada pela branquitude: reconhecer o seu lugar de fala.

Que lugar é esse? Que lugar é esse onde o ser humano que se pensa universal se sente acuado, impedido de falar? A branquitude jamais usou a “máscara de Anastácia” (RIBEIRO, 2019b, n.p.) e, ainda assim, se acovarda quando percebe que até quem se pretende ou é considerada uma “pessoa legal” — artista, de esquerda, intelectual e demais atributos que se possam conferir a essa pretensa “pessoa legal” — acaba por reproduzir simbolicamente o silenciamento da máscara de ferro.

Então, quando há enfrentamento e questionamentos e nos deparamos com todo tipo de situação (e infelizmente não são poucas) em que damos de cara com o racismo, afirmamos, assustados: “Esse não é meu lugar de fala!” ou “Eu não tenho lugar de fala sobre esse assunto!” Uma tentativa vã de se eximir, como se pessoas brancas bem informadas não fossem reprodutoras desse tipo de comportamento. Como se “O” racismo fosse algo distante que se encontra no outro. Como se isso não nos dissesse respeito, porque, afinal, “não temos lugar de fala” sobre o assunto.

Passaram-se séculos sem que negras e negros pudessem falar. O direito à fala era e, por vezes, ainda é exclusivamente branco e majoritariamente masculino. Djamila Ribeiro, então, pergunta: “Quem pode falar? O que acontece quando nós [pessoas negras] falamos? E sobre o que nos é permitido falar?” (RIBEIRO, 2017, p. 76).

Ela ainda destaca que um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade (RIBEIRO, 2017, p. 83). Abaixo, apresenta-se um exemplo bem básico:

Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa (RIBEIRO, 2017, p. 83-84).

Além de ser uma intelectual reconhecida, Djamila Ribeiro tem um diálogo amplo para além dos muros da academia. Possui páginas em redes sociais, assina colunas em jornais e revistas populares, participa de programas de TV e ainda coordena a coleção de livros *Feminismos Plurais*. Através dessa coletânea, que tem como algumas de suas premissas o baixo custo do livro e uma linguagem mais acessível para difundir o pensamento crítico produzido por pessoas negras, foram publicados títulos como: *O que é lugar de fala?*, obra escrita por Djamila, *O que é encarceramento em massa?*, por Juliana Borges; *O que é empoderamento?*, por Joice Berth; *Racismo estrutural*, por Silvio Almeida; *Interseccionalidade*, por Carla Akotirene; *Racismo recreativo*, por Adilson Moreira, e *Apropriação cultural*, por Rodney William.

É importante destacar o impacto da autora junto ao grande público para evidenciar, de maneira contundente, que essa falta de compreensão sobre o que é lugar de fala não se deve a um discurso acadêmico ou hermético. Poderia, então, ser atribuída a uma falta de interesse das pessoas brancas? A dificuldade de reconhecer seus privilégios mantenedores de uma sociedade opressora pode passar por inúmeras questões. O fato é que não há mais desculpa para se eximir diante da alegação de que não se tem lugar de fala para se posicionar, seja qual for o assunto. A autora afirma que todo mundo tem lugar de fala, pois todos falamos a partir de um lugar social (RIBEIRO, 2019, p. 31). Como explica a autora:

Pessoas brancas não costumam pensar sobre o que significa pertencer a esse grupo (a branquitude), pois o debate racial é sempre focado na negritude. [...] a branquitude também é um traço identitário, porém marcado por privilégios construídos a partir da opressão de outros grupos (RIBEIRO, 2019a, p.31-33).

A comunidade acadêmica não está isenta desse tipo de pensamento. Por mais que se estude e debata um espectro amplo de assuntos, seguimos presenciando episódios de racismo institucional. O fato de termos a pretensão de sermos letrados sobre diversos conceitos e temáticas não faz com que não integremos essa estrutura que é racista, SIM! O racismo não existe “apenas” no discurso infame do presidente da nação, que, em pleno século XXI, enche a boca para dizer que um negro pesa “oito arrobas”.<sup>11</sup> É preciso parar de apontar o dedo e se olhar no espelho para entender que, assim como o machismo, o racismo está em tudo e em todos — inclusive em você, caro leitor que, neste momento, lê estes escritos.

Como já dito anteriormente, todo mundo tem lugar de fala. O conceito de lugar de fala discute justamente o *locus social*, isto é, de que ponto as pessoas partem para pensar e existir no mundo, de acordo com as suas experiências em comum. (RIBEIRO, 2019a, p. 35). Reflitamos por um momento. Qual é a experiência em comum que a branquitude agencia para combater o racismo? Pequenos quadrados pretos<sup>12</sup> brotando nas redes sociais... seria essa uma experiência em comum? Tente fazer o exercício de abrir o *Instagram* e procurar algumas dessas hashtags: *#blackout #blackouttuesday #blacktuesday*. Caso ainda seja possível encontrar os quadrados pretos remanescentes dessa ação de “protesto”, proponha-se a observar as imagens que os rodeiam. O que você vê? Você é uma pessoa antirracista? Você participou dessa ação? Qual é o lugar (de fala?) de um quadrado preto no seu feed? Caso você seja uma pessoa branca

---

11 Fonte: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/02/29/interna\\_politica,831254/em-evento-do-alianca-bolsonaro-diz-que-apoiador-tem-8-arrobas.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/02/29/interna_politica,831254/em-evento-do-alianca-bolsonaro-diz-que-apoiador-tem-8-arrobas.shtml)

12 A menção faz referência ao movimento *#blackouttuesday*. Mais detalhes podem ser encontrados em: <https://nypost.com/2020/06/02/what-is-blackout-tuesday-everything-to-know-about-the-movement/>

e algumas das respostas a essas questões sejam afirmativas, não se sinta culpado, pois isso inclusive tem nome. O tom, aqui, não pretende ser acusatório e sim de reflexão e de problematização de comportamentos que vêm sendo perpetuados mesmo por quem não quer reproduzi-los.

Já passou da hora de abandonarmos o lugar da isenção e omissão. O racismo é uma problemática branca “[...] o racismo foi inventado pela branquitude, que como criadora deve se responsabilizar por ele [...] Diferente da culpa, que leva à inércia, a responsabilidade leva à ação” (RIBEIRO, 2019a, p. 36). O lugar de fala da branquitude nesse debate já está dado, basta agir.

Repita:

A branquitude é um lugar de fala sobre racismo!

A branquitude é um lugar de fala sobre racismo!

A branquitude é um lugar de fala sobre o racismo!

A branquitude é um lugar de fala sobre o racismo!

## Parte 2 do tutorial - Escurecendo a questão

Compreendemos, então, que o racismo é uma manifestação entranhada na nossa sociedade e que a branquitude tem o dever de se comprometer nessa luta constante, difícil e desconfortável, já que é fundamental entender que o alvo dessa luta são os seus privilégios, para que ocorra uma transformação dessa realidade perversa para a população preta. Há um longo caminho a ser percorrido e muitas ações a serem adotadas para além dos delírios, discursos e ocasionais posicionamentos “aliados”.

Dessa forma, seguindo o raciocínio de contribuir com as lições narradas até o momento e inspiradas pelas dicas<sup>13</sup> de atitudes para pessoas brancas do escritor João Vieira, desenvolvemos uma lista a fim de escurecer determinadas situações que efetivamente podem vir a colaborar na desconstrução do racismo estrutural. É importante ressaltar que pessoas negras vivem, há muitos séculos, em estado de atenção e, até os dias atuais, lançam mão de muitas estratégias para seguir sobrevivendo à aniquilação física e simbólica organizada pela branquitude.

Assim, eis o momento das pessoas brancas serem minimamente atentas, autocríticas e também responsáveis com suas perspectivas e comportamentos.

---

13 As 65 dicas podem ser acessadas na íntegra através do link <https://www.hypeness.com.br/2018/11/cara-gente-branca-aqui-vaio-65-atitudes-simples-para-ajudar-a-vida-da-comunidade-negra/>

1. Acredite em uma pessoa negra quando ela diz que racismo existe, afinal, ela está falando do alto do seu conhecimento de quem vive as consequências desse mal todos os dias e de múltiplas formas.
2. Não trate as pessoas negras como se elas pensassem a mesma coisa sobre tudo, pois são indivíduos singulares e distintos entre si.
3. Não trate a África como se fosse um país. É um continente gigante, bastante diversificado. Basta ter um conhecimento mediano de geografia mundial para saber isso.
4. Não fale coisas como “negro tem pau grande”, “mulher negra tem que saber sambar”, “mulher negra é fogosa”. Nenhuma dessas falas é elogio. São somente formas de estereotipar e estigmatizar pessoas negras.
5. Não chame pessoas negras de “morenas”, “de cor” e muito menos de “mulatas”. Pessoas negras têm nomes e, para saber, basta perguntar educadamente.
6. Não fale só sobre racismo com pessoas negras e nem infira que toda pessoa negra sabe falar sobre a questão. Afinal, quem inventou o racismo foi a branquitude, portanto, são essas pessoas que devem saber falar e explicar do que se trata.
7. Nunca use a frase “tenho amiga/namorada/avó negra” para provar que você não é racista. Isso só demonstra que você está utilizando a pessoa negra em questão como escudo, como modo de se eximir do racismo ao qual você está atrelado.
8. Não utilize os termos “nego/a”, “neguinho/a”, “preto/a” como figura de linguagem, inclusive se referindo a uma pessoa branca (por motivos óbvios).
9. Não diga “mas nos EUA eu não sou considerado/a branco/a” ou “ninguém no Brasil é branco” para tentar justificar que você compreende a problemática racial no Brasil.
10. Se você usa algum penteado afro, vestimenta ou acessório, tenha a humildade de ouvir pessoas negras que venham a te apontar apropriação cultural.
11. Apoie iniciativas de empreendedorismo de pessoas negras; essa é uma forma efetiva de ação antirracista.
12. Não consuma produtos de empresas que tenham se envolvido em casos de racismo.
13. Não se ofenda quando uma pessoa negra criticar os brancos e entenda que o contexto é muito maior do que você. Aliás, não diga que “nem todo branco é racista”. Achar que as pessoas negras não têm capacidade de entender isso é ser racista.
14. Racismo reverso é igual unicórnio, ou seja, não existe. Isso apenas é utilizado



para que as pessoas brancas se sintam melhor em relação a sua fragilidade branca.

15. Não diga para pessoas pretas que você se sente envergonhado por ser branco e nem fique pedindo ajuda para se desconstruir. É o seu compromisso, então arregace as mangas e lute.

16. Não questione “E se fosse ao contrário?”. Pessoas negras representam a maior parte da população brasileira, então, está ao contrário há séculos mesmo.

17. Não diga que somos todos humanos e nem que somos todos iguais, pois não nos encontramos em situação de igualdade em nenhuma relação.

18. Não toque nos cabelos e na pele de pessoas negras sem consentimento, ainda que seja para elogiar. Afinal, o nosso corpo não é um objeto público.

19. Nunca pergunte, a uma mulher negra, “se o cabelo dela é dela mesmo” ou, para uma pessoa negra com tranças/*dread*, “se ela/e lava o cabelo”.

20. Não diga que pessoas negras têm beleza exótica ou “você é um/a preto/a lindo/a!”. Isso apenas comprova o quão conflitante pode ser ver beleza em uma pessoa negra por acreditar num ideal de beleza branco.

21. Posicione-se quando os seus familiares ou amigos brancos disserem falas racistas próximas a você.

22. Não questione as cotas raciais; caso contrário, volte para o início do texto.

23. Não utilize o argumento “e o branco pobre?” em discussões raciais. Privilégio branco não significa que a pessoa não passa por dificuldades, mas sim que a cor da sua pele não é um fator que dificulta mais em razão da hegemonia racial.

24. Não questione a capacidade de pessoas negras em espaços de poder e, ao mesmo tempo, questione a ausência de pessoas negras em todos os lugares, principalmente nas funções de poder.

25. Jamais pense que você entende a dor de sofrer racismo, porque você não entende. Tampouco tente comparar a opressão racial de uma pessoa negra a algo doloroso que, como pessoa branca, você tenha vivenciado.

26. Você, enquanto pessoa branca, precisa assumir a sua parcela de responsabilidade na existência do racismo, uma vez que você se beneficia dele.

27. Não faça “piadas” ou “brincadeiras” vexatórias que inferiorizam pessoas negras ou, ainda, que estereotipam suas características. O nome dessa faceta é racismo recreativo, e ele só demonstra a ausência de apreço a pessoas negras.

28. Não trate relacionamentos com pessoas negras como fetiche.

29. Tenha consciência de que homens negros e brancos não estão no mesmo lugar quando for falar ou analisar a sociedade patriarcal.

30. Não use as palavras “denegrir”, “negrice”, “mercado negro” ou “inveja branca”. Perceba o racismo também inserido na forma como nos comunicamos. Também não “esclareça”, explique ou evidencie.

31. Coloque-se e mantenha-se ao lado de pessoas negras nos momentos de vulnerabilidade causados pelo racismo.

32. Não cobre uma pessoa negra por não se posicionar contra uma manifestação racista sem saber o que a leva a ter esse comportamento. Aliás, pessoas brancas não têm o direito de chamar pessoas negras de “capitão do mato”.

33. Não julgue a raiva de algumas pessoas negras em relação a determinados fatos. Ao invés disso, lembre-se que somos pessoas negras 24 horas por dia durante todos os dias do ano, vivenciando incessantemente diferentes violências. O que é uma militância pontual para pessoas brancas é a nossa existência o tempo todo e nem todo mundo consegue reagir sob a ideia de paz e amor.

34. Não se refira a escravização com a palavra “escravo”, o correto é *escravizado*.

35. Não diga que vai ficar “preta” se expondo ao sol ou “estou quase na sua cor”. Inclusive, “da cor do pecado” é outra expressão racista, já que não há nada de pecaminoso em ser uma pessoa de pele escura.

36. Não pensem que pessoas negras são suas “wikipretas”.

37. Não minimize um problema estrutural que nos mata a cada 23 minutos no Brasil dizendo “eu não tenho culpa, não escravizei ninguém.”

38. Não diga que é “mimimi”, “descansa militante” e não, sob nenhuma hipótese, diga que “os negros são os mais racistas” quando uma pessoa negra se colocar em relação a uma atitude racista. Isso são apenas formas de relativizar e ignorar o racismo.

39. A propósito, não diga “tudo agora é racismo” quando uma pessoa negra apontar um ato racista. Como pudemos ver ao longo do texto, a nossa sociedade foi estruturada com base no racismo, então, não é uma manifestação do “agora”, mas algo que vem se repetindo ao longo dos séculos. E, neste sentido, sim, tudo é racismo porque tudo foi estruturado em cima dele.

40. Não diga que é “obrigação de pessoas pretas te ensinarem a acabar com o racismo”. Por muito tempo, fomos privados de conhecimento e precisamos buscar por conta própria muito da nossa história. Então, não fique cobrando “aula”, principalmente de graça. Além do mais, já existe uma vasta produção de obras e textos de vários

gêneros de autores negros e negras, os quais você pode e deve buscar, tanto para aprender quanto para colaborar na sua valorização.

41. Novembro é o mês da consciência negra, mas existimos em todos os meses do ano. Consuma, valorize, divulgue conteúdo negro e pague por isso durante os outros onze meses.

42. Não cobre “biscoito”, reverência ou atenção por fazer algo baseado na educação antirracista, como referenciar um autor negro ou até mesmo se colocar contra um ato racista. Isso é o mínimo na luta!

43. Nunca se esqueça: o racismo é uma problemática branca!

44. Reconheça o seu lugar de fala enquanto pessoa branca na estrutura racista da sociedade. A partir de um olhar crítico, pesquise, escute pessoas negras e aponte problemas causados pelo seu próprio grupo social.

## Referências

ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. 185 f. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento\\_do\\_2002.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf)

BERTH, Joice. **A síndrome de Sinhá/Sinhô: fragilidade branca elevada à (pre)potência**. Carta Capital, São Paulo, 13 de fevereiro de 2019. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/jus-tica/a-sindrome-de-sinha-sinho-fragilidade-branca-elevada-a-prepotencia> Acesso em: 08 jan. 2021.

CARDOSO, Lourenço. **Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista**. Rev.latioam.cienc.soc.niñez juv [on-line]. 2010, vol.8, n.1, pp.607-630. ISSN 1692-715X.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. 290 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115710>

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização: Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LORDE, Audre. (1984). **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASCIMENTO, Tatiana. **Leve sua culpa branca pra terapia**. Revista O Menelick 2º ato, São Caetano do Sul, Maio 2020. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/leve-sua-culpa-branca-pra-terapia> Acesso em: 06 jan. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte. Letramento e Justificando. 2017.

RIBEIRO, Djamila.. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo. Companhia das letras. 2019a.

RIBEIRO, Djamila.. **Eu me arrependo dos meus silêncios.** Portal Geledés. 2019b. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/eu-me-arrependo-dos-meus-silencios/> Acesso em 10 jan. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Programa Roda Viva.** São Paulo: TV Cultura, 09 nov. 2020. 1h32min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jn1AtnzTql8>

VAINER, Lia. **Pesquisadora explica conceito de branquitude como privilégio estrutural.** Agência Fiocruz de Notícias. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural> Acesso em 10 jan. 2021.

VAINER, Lia. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** 2012. 122 f. Tese (doutorado) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman\\_corrigida.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf)

VIEIRA, João. **Cara gente branca: aqui vão 65 atitudes simples para ajudar a vida da comunidade negra.** Hypheness. Disponível em <https://www.hypheness.com.br/2018/11/cara-gente-branca-aqui-vaio-65-atitudes-simples-para-ajudar-a-vida-da-comunidade-negra/> Acesso em 04 dez. 2021.

# DANÇA DO VENTRE E O FEMINISMO DECOLONIAL

Andréa Moraes (Muna Zaki),<sup>1</sup> Márcia Mignac,<sup>2</sup> Camila Saraiva,<sup>3</sup>  
Gabriela Chultz (Gabbi Chultz)<sup>4</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
Dança do Ventre e o Feminismo Decolonial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTv61ftwF7o&t=4458s>

1 Bolsista de pós-doutorado CAPES/PNPD no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora e mestre em Artes Cênicas. Professora e bailarina de dança do ventre.

2 Professora da Escola de Dança da UFBA, atuante no Programa de Pós-Graduação em Dança — PPGDANÇA/PRODAN. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança — PPGDANÇA/UFBA. Co-líder do Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em Dança (CNPq/UFBA).

3 Graduada em Licenciatura em Dança pela UFBA. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Dança — PPGDANÇA/UFBA. Dançarina, professora e pesquisadora da dança.

4 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Dançarina e professora em Porto Alegre (Grupo My House / criadora da Sensual Hip Dance).

Desde os anos 1970, a dança do ventre tem expandido o campo acadêmico da dança nos Estados Unidos da América, Canadá e Europa, propondo debates acerca de gênero (KARAYANNI, 2006), de feminismos (GIOSEFFI, 1977; DEAGON, 2013), de orientalismo (SAID, 2003), de processos de hibridação (MAIRA, 2008), de autoexotismo (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005), de fenomenologia (HAYON, 2018), entre outros. No entanto, no Brasil, a dança do ventre fez sua estreia como tema de pesquisa acadêmica somente nos anos 2000, com a dissertação de Cíntia Nepomuceno Xavier (2006). Ainda assim, para a dança do ventre ser legitimada como objeto de pesquisa e abordagem científica no campo da dança, foi preciso abrir espaços de visibilidade e enfrentamento no contexto universitário. Neste sentido, as ações desenvolvidas pela professora Márcia Mignac, desde o início de 2016, na UFBA, com a oferta de disciplinas, com o seu grupo de pesquisa e com orientações de mestrado, constituíram mais uma conquista a passos firmes da dança do ventre.

A partir de minha experiência, como professora e bailarina de dança do ventre, desde 1997 no sul do Brasil<sup>5</sup>, como pesquisadora no mestrado e doutorado no âmbito do pós-colonialismo até, mais recentemente, no âmbito do feminismo decolonial, no pós-doutorado, proponho que esse atraso demonstra a resistência do campo acadêmico da dança no Brasil em reconhecer e validar a dança do ventre como produção de conhecimento e de arte devido a efeitos do colonialismo e do sexismo. Considero o atraso do interesse acadêmico pela dança do ventre uma desconfiança, tendo em vista que ela vem sendo praticada no país desde os anos 1970. Porém, só recentemente passou a ser objeto de pesquisa (BENCARDINI, 2012; DOS REIS, 2008).

Buscando resgatar o espaço de disseminação de conhecimento e pesquisa na universidade, este texto reuniu pesquisadoras e bailarinas para refletir sobre os aspectos sócio-políticos da dança do ventre sob uma perspectiva feminista. Eu inicio o texto introduzindo questões pertinentes à dança oriental comumente relacionadas a sua estética, como o orientalismo e o colonialismo, e proponho que a crítica decolonial possibilita aproximar a dança de uma prática feminista em *A dança do ventre como possibilidade feminista*. Em seguida, a professora, pesquisadora e bailarina Márcia Mignac relata sua experiência com o ensino da dança do ventre na Escola de Dança da UFBA, em *Dança do ventre: modos feministas de criar e processos políticos na universidade*. Seguindo os relatos de experiências artísticas e acadêmicas, a pesquisadora e bailarina Camila Saraiva discorre sobre seus projetos desenvolvidos em torno da Dança do Ventre Ritual em *Danças, ventres e feminismos: propostas pedagógicas e artísticas*. Para finalizar, a

---

5 Andréa Moraes foi uma das organizadoras do Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas e proponente da mesa Dança do Ventre e Feminismo Decolonial, a qual gerou este texto.

pesquisadora e bailarina Gabriela Chultz responde a perguntas explicando como o estilo Sensual Hip Dance se relaciona com a dança do ventre e como ela compreende sua prática híbrida — da dança do ventre ao *twerk* — como uma prática feminista.

## **A dança do ventre como possibilidade feminista**

Neste texto, explico porque a dança do ventre pode ser considerada uma forma genderizada que está sujeita à opressão patriarcal e ao estereótipo orientalista a partir da intersecção entre os estudos em dança e a crítica feminista decolonial.

O objetivo deste estudo é destacar o potencial político do corpo dançante da dança oriental e contestar a compreensão de que a auto-objetificação da bailarina é um produto inerente da estética da dança do ventre.

O texto sustenta a dança do ventre como uma epistemologia corporificada que possibilita à dançarina inovar a partir da reflexão sobre o sentido contemporâneo de sua experiência na dança do ventre.

A origem da dança do ventre é atribuída ao Egito, mas ela também é amplamente praticada em países do Oriente Médio e Norte da África: Arábia Saudita, Argélia, Bahrein, Qatar, Chipre, Egito, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Irã, Iraque, Israel, Jordânia, Kuwait, Líbano, Líbia, Marrocos, Omã, Síria, Tunísia e Turquia.

Atualmente, a dança do ventre pode ser considerada uma dança mundializada, por ter sido desterritorializada e disseminada mundialmente. Ela adquiriu as especificidades estéticas, pedagógicas e de sentido dos diferentes contextos em que se inseriu (SOARES; DANTAS, 2016).

Para Jane Desmond (2013), cada estilo de dança possui especificidades simbólicas ligadas ao corpo, o que ela denomina de discurso corporal. Para compreender o discurso corporal de uma dança, Desmond propõe observar as transformações ocorridas quando uma prática se insere em um novo território, uma vez que as hibridações e adaptações necessárias podem alterar o significado da dança. No entanto, Victoria Thoms (2013) pontua que o corpo dançante também é interpretado, sexualizado e genderizado pelas mesmas lentes que lhe atribuem significado.

O corpo dançante da dança do ventre é produtor e produto de um significado, o qual lhe atribui uma imanente ambiguidade. Muitos estudos realizados no Ocidente abordam o discurso da dança do ventre ligado à questão da ambiguidade (BANASIÁK, 2014). Tal ambiguidade pode ser verificada nas diferentes interpretações atribuídas à dança. A partir dos textos de Maira (2008), a objetificação do corpo dançante é inerente à dança



do ventre, seja pelo movimento, seja pelo figurino (DOX, 2006). Porém, algumas autoras consideram a dança do ventre uma expressão de empoderamento por meio da promoção de sua feminilidade (TIGGEMANN; COUTTS; CLARK, 2014; KRAUS, 2010; DEAGON, 2013). Qual seria, então, seu discurso corporal: objetificação ou empoderamento?

Os estudos citados relacionam a dança do ventre ou à auto-objetificação ou ao empoderamento. Porém, esse discurso corporal ambíguo está diretamente ligado ao contexto da pesquisadora-bailarina e sua perspectiva embasada no padrão dominante ocidental. A partir de Thoms (2013) e Desmond (2013), podemos compreender que o discurso corporal de objetificação/empoderamento é uma ambiguidade que relaciona o corpo dançante da dança do ventre a diferentes interpretações simbólicas e contextos socioculturais. A ambiguidade demonstra que a dança do ventre destaca diferenças que permeiam os domínios de poder específicos à lógica geopolítica do Oriente e do Ocidente. Porém, quais são esses domínios de poder que perpassam o discurso corporal da dança do ventre e de que maneira atuam para estabelecerem sua ambiguidade?

Os estudos citados foram produzidos na Europa ou América do Norte a partir da experiência da dança inserida nesses territórios. Estudos recentes chamam a atenção sobre a predominância da narrativa europeia e norte-americana sobre a dança do ventre e ressaltam a ausência de abordagens sobre a experiência de mulheres do Oriente Médio, norte da África e Turquia (MENAT)<sup>6</sup>, tendo em vista seus conflitos em termos de classe, gênero, sexo e relações étnico-raciais (SAHIN, 2018; HAYON, 2018).

A invisibilidade da dança do ventre no contexto dos países MENAT elucida a hegemonia de análise, em e a lógica do padrão ocidental é referência para abordar, classificar, generalizar e representar a dança e suas praticantes. Um exemplo da prevalência da lógica ocidental é a incongruência sobre a origem do *Raqs Shark* por Badia Masabni. Em um dos estudos mais citados na academia sobre a dança do ventre, Antony Shay e Bárbara Sellers-Young (2005) apontam as principais influências de Badia para a criação do estilo *Raqs Shark* no início dos anos 1940 no Cairo. O *Raqs Shark*, (ou, a rotina oriental) é um roteiro de apresentação desenvolvido para adaptar a dança ao palco, tornando-a mais dinâmica e variada. A rotina pode ser uma música com diferentes ritmos e estilos musicais, mas também pode se tratar de todo um repertório de espetáculo que inclui músicas clássicas, tradicionais, folclóricas, populares, contendo temas musicais rápidos no início e final para favorecer entradas e saídas de cena da bailarina.

De acordo com Shay e Sellers-Young (2005), para criar a rotina oriental, Badia Masabni foi fortemente influenciada pelos musicais românticos do cinema de Hollywood para concepção de coreografias em grupo com solista principal; pelo balé clássico, para

---

6 MENAT é a sigla em inglês para abordar os países do Middle East, North Africa and Turkey.

inserir deslocamentos; e por Ruth St-Denis, para criar o figurino de duas peças e a dança interpretativa do Oriente. Assim, para o estadunidense Antony Shay e para a canadense Bárbara Sellers-Young, à toda a inovação realizada por Badia foi atribuída uma conexão direta com o padrão hegemônico da dança ocidental.

Recentemente, a pesquisadora francesa Marie Elias (2016) escreveu sobre o *Raqs Shark* a partir das memórias publicadas por Badia Masabni entre os anos 1960 e 1970 no Cairo, traduzidas para o francês de forma resumida. Segundo Elias, as referências citadas por Badia para concepção do *Raqs Shark* foram as danças turcas e sírias adicionadas às danças egípcias praticadas pelas *Awaleen*. As *Awaleen* eram poetisas, cantoras e bailarinas, consideradas artistas e intelectuais que se apresentavam para a alta classe muçulmana nos haréns (SOARES, 2014; SALGUEIRO, 2012).

Em seu texto, Elias descreve Badia Masabni como uma mulher à frente de seu tempo, dotada de uma visão de mundo cosmopolita, empreendedora e criativa, com propósitos de inovação artística e de confronto feminista. Badia buscou renovar as danças tradicionais árabes e torná-las uma arte própria para o palco. Ela era sírio-libanesa, mas migrou com a família para a Argentina em sua adolescência, onde conheceu o teatro e a dança. Segundo Elias, o motivo de sua partida para a América do Sul foi a vergonha de sua família por Badia ter sofrido abuso sexual com apenas sete anos de idade, o que a desvirtuou para a comunidade egípcia.

Durante o desenvolvimento de sua carreira de atriz, cantora e bailarina de musicais de teatro em Beirute, Badia viajou para a Europa buscando inspiração para seus shows. Seu sucesso artístico foi protagonizado entre Damasco e Beirute entre os anos 1920 e 1930, até se estabelecer definitivamente no Egito, onde criou e dirigiu um grandioso complexo cultural, em que lançou importantes artistas-bailarinas, espetáculos de dança e teatro (ELIAS, 2016). Porém, apesar de sua grande contribuição para a dança do ventre, são escassos os estudos sobre Badia Masabni e a concepção do *Raqs Shark* valorizando a narrativa e a criatividade da artista. Desta forma, o protagonismo e inovação de Badia, a partir das referências orientais, é invisibilizado na história da dança, prevalecendo a estética ocidental e suas artistas como as responsáveis pela inovação na dança do ventre.

Sendo assim, não é possível definir o discurso corporal da dança oriental a partir de interpretações e análises amparadas no paradigma dominante imposto pelo Ocidente. É preciso uma compreensão que rompa com esse paradigma, para compreender o significado da dança em seu contexto de origem e sua transformação durante a inserção no território geopolítico do Ocidente.

O padrão dominante ocidental utiliza discursos estratégicos para silenciar a narrativa das mulheres MENAT e invisibilizar as epistemologias orientais. Estes discursos propagam e sustentam o padrão dominante:

### **Colonialismo**

A invenção da ideia de raça serviu à questão colonial; porém, nem todos os países tiveram a mesma experiência de dominação e subjugação.

### **Colonialidade**

Aníbal Quijano desenvolveu a ideia da colonialidade do poder no qual aborda como o colonialismo atua no mundo contemporâneo por meio da ideia de raça para estabelecer relações de poder amparadas no modelo de modernidade capitalista eurocêntrica (QUIJANO, 2000).

### **Orientalismo**

O orientalismo é uma teoria muito utilizada nos estudos sobre dança do ventre por abordar o padrão dominante ocidental e sua atuação para dominar, interpretar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 2007). O orientalismo inaugurou um novo paradigma que comprovou o ideal imaginário do Oriente como imutável, selvagem e subjugado. Esse imaginário foi propagado por meio de várias obras artísticas, relatos de viagens, publicações e ainda se mantém vivo de maneira contundente no Ocidente.

### **Colonialidade do gênero**

A argentina Maria Lugones desenvolveu a ideia da colonialidade do gênero, partindo da noção de colonialidade do poder de Quijano (2000). Com base em textos de autoras feministas de países colonizados, Lugones demonstrou que o colonialismo foi responsável pela invenção e sustentação da concepção da mulher como sexo frágil e subordinado, da heterossexualidade como padrão normativo da sociedade moderna e da extinção do matriarcado (LUGONES, 2008a).

A partir do discurso dominante do colonialismo e sua ingerência patriarcal, proponho a crítica feminista decolonial como resistência à colonialidade do poder e do gênero.

A crítica feminista decolonial promove as narrativas de mulheres negras, indígenas e de terceiro mundos a partir de estudos que valorizam:

- A singularidade em oposição às generalizações propagadas pelo feminismo elaborado por mulheres brancas europeias;
- A posicionalidade como comportamento ético da pesquisadora. A posicionalidade requer que a pesquisadora pertença ao subgrupo minoritário para analisar as questões a partir dessa perspectiva singular.
- A interseccionalidade — análise considerando as diferenças de opressão

vividas por mulheres negras, indígenas e de terceiro mundo em termos de raça, gênero, sexo, classe e contexto geopolítico (CURIEL, 2014).

Sendo assim, apresento agora alguns estudos em perspectiva decolonial sobre a dança do ventre:

a) No livro *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, o chipriota Stravos Karayanni (2006) apresenta o apagamento da presença masculina na dança devido à imposição colonial.

b) Em 2010, em sua dissertação, a egípcia Noha Roushdy discorre sobre a tentativa de marginalização da dança pelo estado moderno egípcio e sobre como esse processo tornou a dançarina uma agente de resistência e transformação cultural. Para Roushdy, a dança do ventre é uma performance socialmente mediada, em que as regras que governam os padrões normativos do comportamento são contestadas e interrompidas.

c) Em 2018, Christine Sahin publicou sua tese de cunho etnográfico em que realizou uma análise interseccional com bailarinas contemporâneas no Cairo, considerando sua posição de bailarina de dança do ventre. Seu estudo apresentou as dificuldades enfrentadas pelas bailarinas egípcias que, diferentemente das estrangeiras, abdicam da vida social e familiar em nome da dança, pois são consideradas um modelo oposto ao esperado de uma muçulmana educada nos ideais da modernidade egípcia.

d) O artigo da pesquisadora turca Isil Egrikavuk publicado em 2017 e traduzido para o português para a *Revista Cena* apresenta a estratégia de repressão sexual a partir da descontextualização do significado da dança: ao invés de expressão de feminilidade, a dança passa a ser marginal, de baixo nível. Ela não serve mais para as próprias bailarinas, mas para encantar aos homens.

A partir desses estudos em perspectiva decolonial, proponho pensar novamente sobre o discurso corporal da dança do ventre e refletir sobre a ambiguidade. Ao analisá-los, conclui-se que a ambiguidade é um discurso corporal ocidental, pois o que separa objetificação/empoderamento são interpretações amparadas em condutas e comportamentos diferentes dos códigos morais do Oriente.

Sendo assim, no discurso corporal em perspectiva decolonial feminista, pode-se compreender a dança do ventre como uma manifestação de resistência feminista, devido à recusa ao padrão dominante pelo seu virtuosismo exótico e sua estética, por enfrentar o modelo de modernidade capitalista eurocentrado e se opor aos códigos de conduta por ele impostos.

Roushdy (2010) apresentou a resistência da dança do ventre ao longo do tempo em sua pesquisa. Para ela, no século XIX a dança subverteu o código de conduta

muçulmano quando bailarinas dançavam nas ruas na presença de ocidentais. Devido a isso, as bailarinas já eram consideradas prostitutas. Já no século XX, a subversão se deu pela prática do *fath* — quando bailarinas sentam para confraternizar com os clientes dos cassinos após o show. Atualmente, a subversão se dá pela ousadia da dança e do figurino, opondo-se à conduta de modéstia e passividade como modelo ideal feminino da sociedade egípcia moderna.

A partir do exposto, o meu convite às bailarinas que queiram desenvolver uma prática artística feminista na dança do ventre é: descolonizar-se!

## **Da dança ao ventre: modos feministas de criar e processos políticos na universidade**

Sou dançarina e professora de dança do ventre há 26 anos em Salvador - Bahia, pertencente a uma filiação composta por outras mulheres precursoras da dança. Neste sentido, falar da minha trajetória acadêmica é revisitar o meu campo de atuação na cidade de Salvador, uma vez que essas ações se constituem mutuamente e se complementam. É importante dizer que, há 26 anos, eu entrei no curso de Licenciatura em Dança da UFBA, já formada em Medicina Veterinária, o que, para mim, constituiu uma convocatória da Dança do Ventre. Movida pela dança do ventre, foi possível fazer a transição efetiva de médica veterinária para dançarina. E foi na Universidade que brechas foram abertas para que a minha trajetória como dançarina ganhasse o contorno de pesquisadora acadêmica. Como professora substituta, em 2003 e 2004, desenvolvi o projeto de extensão intitulado *Re-creio: a dança do ventre na resignificação da corporeidade em adolescentes em situação de violência sexual*, que apresentava a dança do ventre como uma ação cognitiva, capaz de promover a reorganização desses corpos sujeitados pela violência. A hipótese levantada foi que, por se tratar de uma dança implementada no mesmo lugar da violência sexual, a dança e o assujeitamento se constituiriam mutuamente, justamente por entender o corpo como um espaço de ocorrências múltiplas. Deslocava-se, assim, a “marca”/“grifo” da violência”, oportunizando outras “corpossibilidades dançantes”. Informo, ainda, que, em 2007, ingressei, como aluna, no Mestrado em Dança e essa ação se tornou o objeto da minha pesquisa, resultando, em 2008, na dissertação intitulada *A Subversão da Sujeição: a ação política da dança do ventre em adolescentes sujeitadas e em instituições*. Posteriormente, em 2012, como professora efetiva, continuei respondendo o que a dança do ventre me reivindica. Atualmente, após dois anos como professora permanente do PPGDANÇA, implementei o projeto de pesquisa *Oriente-se: dança do ventre, decolonialidade e orientalismo*, uma proposição que foi sendo gestada durante

todos esses anos e que se justifica diante da demanda de pesquisas de mestrado com a dança do ventre e fusões. Soma-se a essa trajetória a minha militância feminista e antirracista. Eu sou uma mulher em um relacionamento interracial e que tem uma filha de dez anos, negra. A experiência que estou compartilhando com vocês foi desenvolvida no âmbito da universidade, na disciplina Dança de Caráter, pertencente ao currículo antigo do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia. Nela, desenvolvi a possibilidade de trabalhar com a dança do ventre em uma disciplina optativa, que atendia outros cursos, como Ciências Sociais, Psicologia e até o próprio curso de Dança. Essa experiência é reproposta a depender da turma que se configura no semestre ofertado, pois o docente precisa saber o perfil da turma para o planejamento da proposta. Quem são esses alunos? O que desejam? O que compartilhar? Como? Para quê?

A experiência desenvolvida enfatizou a prática criativa como um procedimento feminista e avanço para uma reflexão política do papel da dança diante das condições de vida do agora, em um mundo em que se evidencia a desigualdade de gênero, a rivalidade e o machismo enquanto afecções sociais atuantes, justamente porque a dança do ventre não poderia passar incólume sem a inflexão que lhe cabe: repensar seus modos de feitura deslocados do imaginário colonial e imperialista, ocidental, machista e patriarcal.

A reproposição feita, evidentemente, implicou na testagem de procedimentos metodológicos que garantissem uma abrangência política e que deslocassem a prática da dança do ventre do contorno sexista e estereotipado, no qual a dançarina se encontra no lugar de objeto sexual a serviço do fetiche masculino.

Temos desenvolvido essas práticas criativas com dança do ventre em uma perspectiva decolonial. Eu compartilho, neste texto, uma experiência ocorrida no semestre 2018/2. Foi uma turma só de mulheres, de diversos cursos. Tínhamos uma proposta de trabalhar algumas abordagens e princípios da dança do ventre de um repertório comum a partir de narrativas autobiográficas. Quem são essas mulheres? Quais seus desejos e interesses? O que buscavam? Começamos a fazer uma anamnese corporal. Os pés constituíram um ponto de partida para pensar a matriz matriarcal, as nossas raízes. Quais as mulheres que nos constituem? Quando eu danço, danço com quem? Cada aluna trouxe uma figura feminina, como a mãe ou uma ativista política. Tivemos de Marielle Franco e Frida Kahlo até a própria mãe de uma aluna. Construímos narrativas autobiográficas para conseguir acessar as nossas materialidades, nossas raízes. Ou seja, quem é essa mulher? O que ela deseja e como ela se entende enquanto corpo? Para que fosse possível corpar as narrativas pluriversais da categoria mulher, que, muitas vezes, atendem a um modelo universal, uma representação eurocêntrica, machista e sexista. Então, foram desenvolvidos processos criativos nesse sentido, de acordo com uma anamnese inicial.

Inventário de interesses:

1. Anamnese corporal (investigação partes do corpo: pés-raízes, quadril, ventre, coluna-tronco, braços...);
2. Narrativas autobiográficas — figuras femininas potentes (mãe, ativistas políticas, artistas, escritoras);
3. Escritas de si — inventários dos desejos internos;
4. Trilha musical — compartilhada e proposta por todas.

Para desenvolver esse processo, fizemos algumas perguntas disparadoras: Para que tipo de mundo a minha dança testemunha? Ampliava-se, assim, o retorno à ancestralidade, para pensar o meu papel no mundo de agora. A proposta era reavivar o sentido de si e da coletividade, pois, muitas vezes, o biopoder opera através do esquecimento de si e do outro corpado em mim. Outra questão disparadora: Qual o papel da dança do ventre em um mundo de desigualdade de gênero, com alto índice de feminicídio, um mundo racista, onde a precariedade da existência está posta?

Nessa perspectiva, o corpo-sujeito e o corpo-instituição têm papéis centrais, para politizar a discussão. Para isso, faz-se necessário fazer perguntas, entendidas aqui como o único antídoto para o que está posto, principalmente por se tratar de uma disciplina aberta a diversos cursos e pelo papel multiplicador da formação.

Avançando, proponho pensar que o corpo é constituído por uma coleção de materialidades — sintomas oriundos da sua correlação com o mundo. Então, estamos tratando o corpo como corpo ambiente, a partir da Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005). Não só as informações corpam o meu corpo, se constituem como corpo, mas também o mundo. Como vamos fazer a pergunta: que tipo de mundo a gente tem? Qual o papel da dança no tempo de agora? Estamos implicados em uma responsabilidade política, ou seja, a informação não corpa apenas o meu corpo, ela desenha o mundo, corpa o mundo. Então, além de o corpo corpar corporalidades biopolíticas e materializações como a violência, o machismo e a desigualdade de gênero, é preciso pensar qual a potência desse corpo que dança.

Aqui, temos uma possibilidade de leitura de mundo, justamente para pensar no papel da dança diante do que está posto:

Precarização da existência: sintomas no corpo potencializados:

1. Ocorrências sociais: racismo, desigualdade de gênero, machismo, violência contra a mulher, rivalidade, silenciamento;
2. Imaginário colonial machista: universalização da categoria mulher, representação ancorada na dominação e subjugação.



Soma-se a essa leitura de mundo uma ritualística do feminino na dança do ventre com reprodução do imaginário sexista de objetificação da mulher. Logo, na prática vivenciada com as alunas, propôs-se deslocar a dança do ventre desse imaginário colonial machista. Afinal: Qual o afeto que nos abre para sermos sujeitos? (SAFATLE, 2016). Como eu sou com aquilo que sou? (TIQUUN, 2019).



Foto: Naiara Chiste/Escola de Dança – UFBA

Após a anamnese e o inventário de interesses, direcionamos para o processo criativo, em uma rede colaborativa de fazeres e dizeres, a partir das narrativas autobiográficas.

[...] o corpo envolvido na construção da obra está em um enfrentamento real com as densidades, os volumes e as texturas dos materiais. O corpo da artista produz a obra e é produzido pelas sensações que o próprio ato de criação possibilita (LAURENTIIS, 2017, p. 71).

Organizamos processos criativos com estratégias de improvisação livre e dirigida, conforme o resultado da anamnese corporal, das figuras femininas escolhidas, das escritas autobiográficas etc., priorizando a escuta e o acolhimento das singularidades, favorecendo diversos modos de existências, em um fazer compartilhado, para que fosse possível sair do padrão e da estratégia de uma submissão de um fazer artístico colonial, ocidental, para uma pluriversalidade de existências e fusões, inclusive na composição do figurino, e dentro de uma perspectiva feminista — do saber de si e do outro, em uma sororidade feminina. “O encontro de um corpo afetado pela mesma forma-de-vida que eu, a comunidade, me coloca em contato com a minha própria potência” (TIQQUN, 2019, p. 35).

Depoimento de aluna:

Cursando este componente curricular, passei por dois momentos de despertar distintos. O primeiro foi a necessidade de me enxergar enquanto mulher, feminina. Fui desafiada a ver beleza em meu corpo, que é totalmente fora do padrão estético vigente. Me senti finalmente estabelecendo um período de paz com meu corpo. O segundo foi o despertar desencadeado pelas propostas reflexivas lançadas pela professora Márcia Mignac. Ao refletir sobre minhas raízes, a ancestralidade que trago em meu corpo, meu ventre, minhas memórias, ao pensar sobre o que me nutre, comecei a perceber o meu chamado interno para o estudo das artes pelo viés da metafísica, muito baseada na proposta do dramaturgo Antonin Artaud (ALUNA C).

Tudo começou a se encaixar com meu estilo de vida, minhas escolhas pessoais, meus ritos diários e a dança do ventre. Tudo foi se processando no meu centro criativo, no meu ventre, a cada exercício, a cada aula. Quando pensei nos meus referenciais de mulheres, resolvi homenagear a minha mãe, que é uma mulher extremamente ritualística, ligada aos saberes ancestrais e à natureza. Então, decidi trazer para meu solo a figura da Anciã, que já passou pelas fases da jovem e da mãe. A anciã é a sábia, a velha mulher que tem muita experiência e ligação com a espiritualidade. A minha dança foi essa referência às matriarcas ancestrais, às pretas velhas, às caboclas e ao poder de cura que toda mulher carrega em si (ALUNA C).

Segundo David Lapoujade (2017), um ser só conquista o direito de existir pela ajuda do outro. É uma afirmação que abre brechas para, hipoteticamente, propor que mulheres em processos de retroalimentação e ajuda troquem qualidades e competências, que funcionariam enquanto dispositivos “intensificadores” de existências.

Onde encontrar em si mesmo os recursos para legitimar determinado modo de existência singular? Como tornar as existências mais reais? Talvez as existências devam se submeter a outras existências para se colocarem elas mesmas ou se consolidarem, ou inversamente. Não existimos por nós mesmos; só existimos realmente porque fazemos existir outra coisa. Toda existência precisa de intensificadores para aumentar a realidade (LAPOUJADE, 2017, p. 24).

Neste sentido, ao desenvolver práticas criativas em um grupo de mulheres que con-dividiam e intensificaram suas existências, o corpo que dança teve um protagonismo no desmonte de inscrições patriarcais, que tendiam ao apagamento das próprias existências. Assim, foi possível pensar que essa ação dançante se constituiu como uma ação cognitiva e uma possibilidade da aluna refletir suas experiências corpóreas no mover-se, entendendo a dança como uma reflexão corporificada e o mover-se como um ato perceptivo (NOÉ, 2006; BERTHOZ, 1997) e considerando, também, o caráter existencial da experiência em dança — a afirmação e o cuidado de si, a restituição da capacidade de afetar e ser afetado.

No que se refere ao entendimento do corpo dançante, na perspectiva de constituir procedimentos feministas de criar, é possível destacar as seguintes contribuições e direções:

- O sentido libertário do ato criativo e a insurgência de si — a afirmação e a reinvenção da existência;
- O ato investigativo por meio de princípios da dança do ventre e a criação de paisagens corporais múltiplas;
- A reformulação das narrativas autobiográficas, como uma possibilidade de enfrentamento e produção de políticas de vida.

## Considerações finais

A potência do existir só foi ativada na medida em que as alunas envolvidas no processo construíram laços de afeto ao dançar. Enlaçando as existências, juntas, seguiram de potencialidades para atos artístico-políticos, o que só reforça a importância da política dos afetos para o con-sentimento de outros modos de ser.

Nessa dança compartilhada, o não apagamento de si e a con-divisão do próprio fato de existir favoreceram o exercício da sororidade feminina. Como irmãs, dançamos com o ventre, em uma comunhão ontológica — uma comunhão de ser a ser, existir e resistir. Fizemos do corpo dançante um manifesto político existencial: o corpo que dança como a última trincheira de luta e enfrentamentos do sistema do mundo colonial capitalista.

*Joguem fora a abstração e o  
aprendizado acadêmico, as regras, o  
mapa e o compasso. Sintam seu caminho  
sem anteparos. Para alcançar mais  
pessoas, deve-se evocar as realidades*

*personais e sociais — não através da  
retórica, mas com sangue, suor e suor.  
Não estamos reconciliadas com o  
opressor que afia seu grito em nosso pesar.  
Não estamos reconciliadas.  
Encontrem a musa dentro de vocês.  
Desenterrem a voz que está soterrada em  
vocês. Não a falsifiquem, não tentem  
vendê-la por alguns aplausos ou para  
terem seus nomes impressos  
(ANZALDÚA, 2000, p. 235).*

## **Danças, ventres e feminismos: propostas pedagógicas e artísticas**

Este texto tem o objetivo de compartilhar minhas experiências como professora, dançarina e pesquisadora de dança do ventre e fusões. Um depoimento de uma mulher, nordestina, LGBTQ+, que atua profissionalmente no campo da dança ao passo que busca conciliar esse lugar de atuação com a investigação acadêmica em dança. Meu início na dança do ventre se deu aos 15 anos; hoje, tenho 31 anos e nunca parei. Ao longo desses 16 anos, pesquiso a dança do ventre e suas possibilidades de fusões, assim como o Tribal Fusion também.

Apresento brevemente três experiências de investigações de propostas pedagógicas, artísticas, e arrisco afirmar políticas, por que não? São trabalhos que experimentam aliar pesquisa acadêmica e atuação no mercado profissional da dança, no intuito de aproximar a investigação pedagógica da investigação artística e da militância política. O ponto de partida para essas três propostas foi reconhecer e refletir que a dança do ventre e suas fusões estão imersas num sistema de mundo estruturado em uma lógica ocidental, imperialista, capitalista, machista, patriarcal, misógina, hetero-cis-normativa e racista.

O eixo central dessas três investigações foi estruturado com o intuito de: refletir sobre a categoria Mulher (universalização, objetificação, desigualdades, direitos, dominação, exploração, violência); questionar o lugar, o papel, da mulher e os estereótipos e padrões que regulamentam essa posição; questionar o imaginário da dançarina do ventre, da odalisca oriental, os estereótipos e os padrões que normatizam essa performatividade. Nesse sentido, as nossas questões centrais foram:

- Quem são os sujeitos do feminismo?
- Quem são os sujeitos do feminino? O que é ser feminina?

- Desse modo, as três pesquisas têm em comum as proposições a seguir:
- Investigar outras possibilidades de existências para a dança do ventre e seus artistas;
- Refletir sobre a hetero-cis-normatividade na dança do ventre e convocar existências diversas.

Aqui, é necessário destacar que a intenção com essas investigações não foi encontrar respostas fechadas, mas, sim, provocar e construir reflexões.

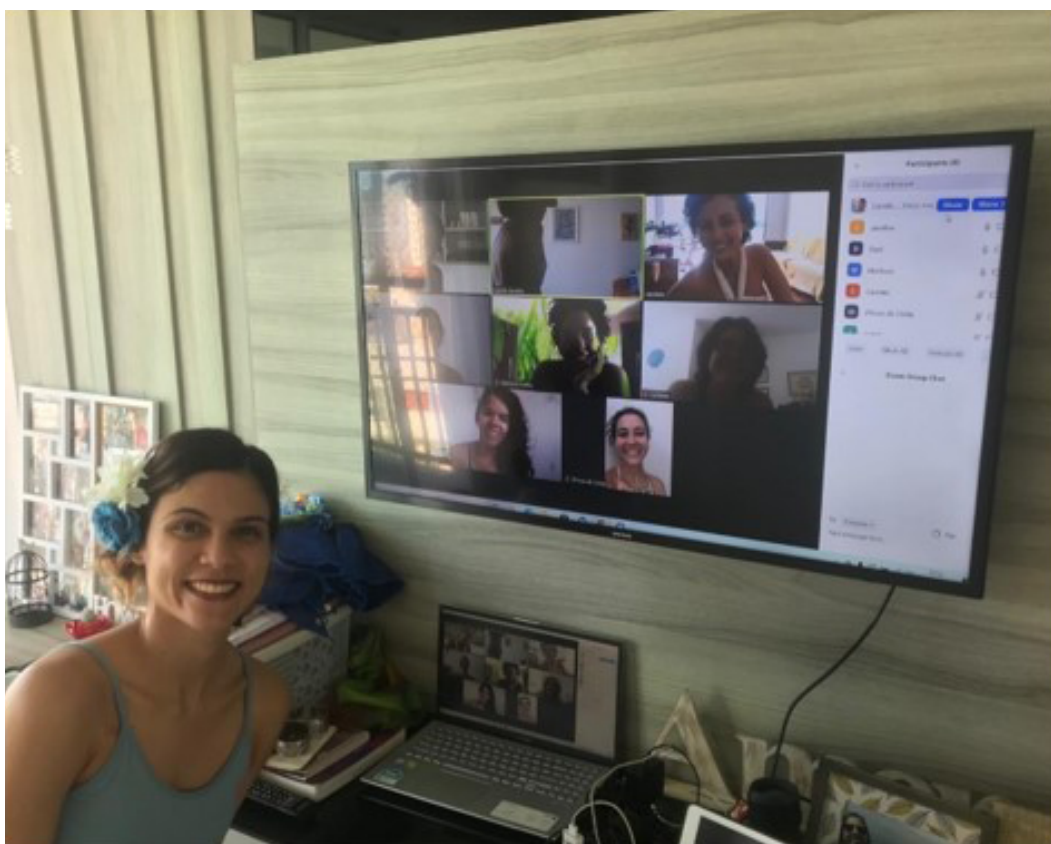


Experiência 1: Dança, ventres e feminismo: o ritual como processo pedagógico, artístico e político

Em 2018, minha pesquisa da pós-graduação em Estudos Contemporâneos em Dança na UFBA teve o objetivo de propor a performance com o ritual como uma estratégia pedagógica, artística e política para a dança do ventre na contemporaneidade. Investigamos as possibilidades de performance, a partir de uma condução ritualística, favorecendo a reflexão do papel da dança do ventre enquanto ignição de modos feministas, de criar e em reverenciar o feminino presente em cada mulher à sua maneira. Foi uma performance construída por mulheres, sobre mulheres e para mulheres, com vozes de mulheres, negando o silenciamento histórico ao qual fomos submetidas. Algumas das questões lançadas ao grupo foram: “O que é sagrado na sua relação com o feminino?” e “O que é sagrado na sua relação com a dança do ventre?”. Sagrado não no sentido religioso, sagrado no sentido daquilo que não se pode violar, sagrado no sentido daquilo que é precioso. Esse trabalho foi apresentado em 2019, no XIII Colóquio Internacional

de Educação e Contemporaneidade, no eixo de Arte, Educação e Contemporaneidade, com a orientação da professora Márcia Mignac (UFBA), e está integrado ao grupo de pesquisa *Oriente-se*.

Outras perguntas que funcionaram como ignições para o processo foram: “Quais estereótipos e padrões sobre ser mulher, ser feminina e ser dançarina de dança do ventre te incomodam?” e “O que é sagrado pra você na sua relação com o feminino e com a dança do ventre?”. Essa performance foi apresentada duas vezes em 2018: a primeira no Painel Performático da Escola de Dança da UFBA e a segunda no espetáculo *Bastet EntreSomas* em Salvador - BA. Foi uma experiência muito intensa e gratificante, que construiu laços de amizade e também de afetos.



Experiência 2: Conexão em rede: aulas virtuais de dança do ventre em tempos de pandemia e crise política

A segunda experiência que compartilho deu origem ao artigo apresentado no VI Congresso da ANDA, no qual relato a minha experiência como professora de dança do ventre e Tribal Fusion, com aulas virtuais on-line durante a pandemia da covid-19 no ano de 2020. Minha proposta foi exatamente investigar essa experiência com as alunas.

No artigo, argumentamos que construir redes de mulheres conectadas está sendo crucial, como um ato sustentativo, uma ação de sustentação coletiva, para resistir em um tempo aterrorizante de crise sanitária, social e política. Minha proposta foi construir um convívio on-line através da dança, no exercício da amizade ao invés de inimizade, de confiança ao invés de desconfiança, de compartilhar ao invés de competir, de apoiar ao invés de cobrar e de acolher diferenças e não indiferenças em tempos tão difíceis.

Ao final do processo de escrita, observamos que houveram limitações, sim, mas possibilidades também! No artigo defendemos que:

- É possível propor aulas de dança do ventre e Tribal Fusion on-line orientadas por uma lógica de afetos, guiadas por uma pedagogia emancipatória, sensível, da autonomia, do desejo, que considera o corpo-sujeito-cidadão, não reduzidas a uma lógica de efeitos;
- É possível favorecer a construção de uma rede de apoio entre mulheres através de aulas de dança on-line;
- É possível provocar reflexão sobre corpo, espaço, autonomia, técnica, criação e dança, com uma abordagem e perspectiva feminista.

As alunas responderam a um questionário contendo algumas questões, como: Como podemos nos manter conectadas on-line e seguir dançando? Como está sendo a experiência das aulas de dança on-line pra você? Qual é o papel da dança em sua vida agora?

Experiência 3: Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade.

O último compartilhamento desta apresentação é de uma investigação em andamento. Também em parceria com a professora Márcia Mignac, estamos construindo um debate sobre a regência da hetero-cis-normatividade e o orientalismo regulamentando o imaginário da odalisca e instituindo uma tendência LGBTQ+ fóbica no campo da dança do ventre.

Começamos a discussão desse assunto no artigo apresentado no V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra, no simpósio *Ambientes Hostis para LGBTQ+: Escolhas Íntimas, Assédio e Resiliência: Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade*. Apontamos que a dança do ventre reproduz uma tecnologia de gênero e sexualidade que escoo para suas práticas artísticas e pedagógicas. Essa replicação do imaginário colonial machista se dá por meio da objetificação e sexualização do corpo da mulher e reafirma o padrão da dançarina/mulher cis branca/heterossexual.



Essas qualificações vêm sendo corpadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas. Nesta pesquisa, discutimos o imaginário da odalisca oriental como uma ritualística máxima do feminino, que cria condições de representação e que geram o próprio sujeito a ser representado.

No artigo, há uma reflexão sobre o contexto da dança do ventre e a produção de fobias, estigmas, opressões e padrões. Para destacar algumas reflexões, apontamos o papel da normatização, regulamentando um imaginário do feminino e da mulher por meio da representação da odalisca gera uma tendência à universalização e replicação dessa representação, suprimindo a capacidade de agência do sujeito artista. Partindo desse contexto, observamos poucas possibilidades de ruptura com a hetero-cis-normatividade imposta. Isso gesta uma lógica biopolítica, porque traz um questionamento de fundo: quais danças devem viver e/ou morrer? Sem muitas chances de escapar dessa lógica, observamos a replicação de cópias subalternas e poucas possibilidades de conseguir romper, de conseguir subverter essa ordem.

Em todas as investigações aqui apresentadas, miramos convocar outras possibilidades de existências para as danças dos ventres e suas fusões, incentivando o fortalecimento de resistências, atendendo ao chamado das demandas sócio-políticas contemporâneas que surgem, contestando direitos que assegurem existências diversas e propondo modos feministas, decoloniais, de pensar e fazer dança. Assim, almejamos convocar o corpo que dança como uma trincheira de luta, da vida e da arte.

Essas três experiências relatadas geraram escritas acadêmicas. Mas por que escritas acadêmicas?

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

## Da dança do ventre ao burlesco – Sensual Hip Dance

Como estar em sala de aula e não exalar todas as minhas práticas, da dança do ventre, ao *hip hop*, ao *twerk*, ao burlesco?

Minha formação em dança se iniciou com a dança do ventre. Sou bailarina, professora e pesquisadora. Minha graduação é em teatro e, logo depois, eu já orientei a minha pesquisa no mestrado e no doutorado para a área da dança, porque eu sempre fui uma pessoa da dança no meio do teatro. Não foi o contrário. Sempre busquei o teatro porque eu gostaria de me hibridizar e, talvez, não ficar só naquele nicho. Aqui, vou me apresentar e explicar o hibridismo em meu corpo.



Foto: Capa do vídeo de youtube Gabbi Chultz. Foto promocional em estúdio por Nicholas Galvão disponível em: <https://youtu.be/b4CLKU2h6vo>

### A relação do meu trabalho com a dança do ventre

A relação não é somente visual. A dança do ventre me deixou o compromisso de eu ter que ser híbrida. Eu não tomei a decisão ou a minha família não tomou a decisão de começar a dançar através de um meio ou de uma modalidade clássica, codificada, ou dentro de um padrão tradicional. Desde os sete anos, escolhi por vontade própria, porque um dia eu vi a dança dentro de um restaurante. Então, essa escolha é um fator decisivo para o meu trabalho ser como ele é, esse remix pessoal. Compartilhando uma fala que a Muna (Andréa Moraes) já fez, tanto ao vivo quanto no trabalho *Raqs el Jaci* (SOARES, 2014), sobre a questão da pureza, ainda existe uma busca pela raiz, pela pureza na dança do ventre. Quando eu comecei a dançar, isso era muito forte e me serviu como um exemplo,

como um parâmetro: tentar buscar a pureza da dança egípcia, tal como a pureza da dança do ventre. Eu sempre fiquei muito confusa, mesmo ainda criança, inclusive quando eu ia me inscrever nos festivais de dança. Nessa época, eu tinha uns dez anos, já fazia as minhas próprias inscrições nos festivais de dança e tinha duas categorias que eu poderia escolher para dançar: folclore de imigração ou folclore de projeção.

Primeiro eu ficava chocada com a questão do folclore, pensava: “mas não é folclore”. E eu só fui conseguir desmistificar e também perder meu preconceito quanto a essa palavra “folclore” com aquele artigo da Joann Kealiinohomoku (1970), “An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance”. Também havia a questão da imigração e projeção, pois, se a dança fosse pura e se aquilo que eu fizesse fosse “de raiz”, eu estaria no folclore de imigração. Já o folclore de projeção era uma coisa que não existia — foi o que me disseram no momento de minha inscrição: “isso é uma mistura que não existe”. Pensei: “Pois é aí que eu quero estar!”. Tomei esta decisão com uns 10 ou 11 anos: quis subir no palco misturando várias coisas, várias danças. Na época, eu praticava dança do ventre e também dança cigana. Isso exemplifica a confusão que nós temos enquanto praticantes de dança do ventre e entendemos como isso se constrói no imaginário das pessoas, como eu me organizo e me categorizo dentro de ambientes em que não é possível fugir dessas classificações. Isso me lembra muito a performance da Muna, citada em seu trabalho o *Pink Floyd Árabe*, em um festival de dança em que as pessoas não entenderam e não avaliaram o trabalho. Então, o que eu ouvia quando eu era criança no sentido de ser incentivada a buscar a pureza, “a raiz”, hoje eu consigo entender porque eu ficava tão perdida, pois não pertencia a essas definições. No entanto, é preciso entendê-las.

Assim, concluí que a dança do ventre me trouxe o hibridismo e me aproximou teoricamente de pensamentos como o das Culturas Híbridas. Por isso, trago, para nossa reflexão, Canclini, que também serviu para estudos muito próximos dos meus, como o do Marco Rodrigues, *Elementos facilitadores para corpos remixados nas danças urbanas*, em que ele diz que o nosso remix é individual, pois cada um tem um caminho autoral (RODRIGUES, 2018). O corpo remixado faz parte do que me tornei na ideia de uma continuidade do corpo dançante.

Logo depois, ele cita uma fala da Mônica Dantas, que foi sua orientadora: “o mesmo corpo que dorme, acorda, come, se exercita e ama é o instrumento e a manifestação da dança” (DANTAS, 2020, p. 70). Assim como o Marco, para Andréa Moraes, Canclini é importante na reflexão do hibridismo e para os corpos remixados a partir de Rodrigues. Como Moraes coloca sobre Canclini, ela relaciona Sidi Larbi Chercaoui e fala sobre os artistas anfíbios: “Se por um lado isso torna amplo o campo criativo também pressupõe um pensamento aberto no sentido de ver com olhos livres todo o material que as danças

ditas exóticas ou primitivas e até mesmo populares”, e eu ainda acrescento o ancestral, “possam agregar às artes cênicas” (SOARES, 2014, p. 159).

A gente nunca sabe onde vai estar metido no dia de amanhã (CANCLINI, 2011). Quando bati o olho nessa frase, me identifiquei imediatamente.



Foto: quadrinho retirado do livro Culturas Híbridas (CANCLINI, 2011, p. 342-344).

A mesma conclusão em sua anfibia contém a incerteza. Pode-se entender que não sabemos onde vai estar situado o dia de amanhã ou que ignoramos onde estaremos, de qual lado e de qual fronteira, no dia de amanhã. E talvez tenhamos alguns policiais atrás de nós.

Como vejo meu trabalho em relação ao feminismo? Em primeiro lugar, ser uma artista feminista, buscar ser uma artista feminista, querer ser uma artista feminista, precisar ser uma feminista. Por conta dele, eu preciso buscar urgentemente me identificar em algum ponto, em algum buraco feminista com a minha prática artística. Ser uma artista feminista e entender, ao mesmo tempo, os múltiplos feminismos. Por que a necessidade de afirmação como feminista? Porque eu entendi que haveriam múltiplos feminismos e que alguns pensamentos meus não estariam em acordo e sim em desacordo com outras vertentes, com outros pensamentos. O livro da Heloísa Buarque de Hollanda (2018), *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, me ajudou muito a entender toda essa pluralidade, e eu trago isso para a minha tese, trago isso para o meu trabalho.

Em segundo lugar, quando comecei a estudar e a praticar o burlesco, eu realmente entendi que, mais uma vez, preciso buscar esse lugar feminista. Até então, eu não ficava tão pelada nas minhas apresentações. Eu rebolava, usava pouca roupa. Já era suficiente para sentir necessidade de me defender ou de atacar de alguma maneira. No momento que entrou o burlesco e eu entendi que tenho ou que preciso tirar a roupa, isso piorou e aumentou a minha necessidade de entender mais sobre feminismo, dando ainda mais força ao que vou fazer. Para mim, não foi fácil e não é fácil tirar a roupa. Eu digo: o nosso outro, o que é o principal do nosso trabalho também será o nosso principal problema. Eu enxergo assim: as palavras que eu escolho, o jeito que eu escolho falar, esse hibridismo, as múltiplas facetas do meu trabalho, o que nos define, o que é o nosso ouro, o que nos diferencia também é o nosso ouro, o nosso centro de pesquisa.

Aprofundo, então, essas discussões pertinentes ao meu próprio remix e aos próprios rótulos que eu recebo, como o da mulher objeto. Esse é um termo muito importante de discussão: o nome da minha tese é *O prazer do paradoxo, sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco*. Então, toda essa sopa entre corpo, corpos, mulheres, feminismos vai dançar na minha tese. Em último lugar, eu não posso deixar de citar a *Putafeminista* da Monique Prada (2018), que me ajudou muito a entender o que eu estava buscando enquanto feminismo.

Quando falo em feminismos e não em feminismo, estou lembrando que o feminismo não é único, não é uno: temos os feminismos ditos radicais, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o marxista, o asiático e por aí vai. Entre os diversos femininos,



podemos perceber, já na superfície, inúmeros pontos de fricção e conflito. Isso é bastante natural. Falamos de movimento de mulheres, mas de mulheres diferentes que existem e resistem a partir de lugares e realidades diversas.



Foto: Apresentação no London Burlesque Festival em 2018.

Então, quero finalizar a minha fala mostrando os paradoxos feministas, os paradoxos do hibridismo, o paradoxo do mundo acadêmico, o paradoxo de empreender, de ter uma marca, *free market*, *branding*. Então, penso que o paradoxo é o meu lugar e que, para entender a dança do ventre e para entender os feminismos, eu preciso ir através desse conceito chave que é o paradoxo.

## Conclusões em movimento

A partir das exposições das artistas pesquisadoras, o corpo dançante da dança do ventre se manifesta sobre uma perspectiva política e social que se compreende feminista. Os relatos e as experiências compartilhadas demonstram a busca por identificar, refletir e questionar o mundo e a nós mesmas sob as lógicas feministas, evidenciando que, para que uma obra seja considerada como tal é preciso que, antes disso, a própria artista construa a si mesma como tal. Só assim esses modos de fazer artístico-feministas podem resistir e ultrapassar os atravessamentos da cultura colonial e sua imposição patriarcal e hetero-normativa.

Com este estudo, esperamos que a dança do ventre resista e insista nos estudos em dança do Brasil, pois ela é um importante suporte para a reflexão política, para a luta feminista e para o exercício decolonial na dança no país.

## Referências

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, Florianópolis, 2000.

BANASIAK, Krista. Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance. *Critical Race & Whiteness Studies*, v. 10, n. 1, 2014.

BENCARDINI, Patricia. **Dança do Ventre-Ciência e Arte.** Editora Baraúna, 2012.

BERTHOZ, A (1997). **The Brain's Sense of Movement.** Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. **São Paulo: Companhia das Letras**, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. **BALDUINO DE MELO et al**, p. 32-51, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento.** Editora Appris, 2020.

DEAGON, Andrea. The Golden Mask: Tipping the Belly Dancer in America. *Feminist Studies*, v. 39, n. 1, p. 71-97, 2013.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

DOS REIS, Alice Casanova. O feminino na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero. *Divers@!*, v. 1, n. 1, 2008.

DOX, Donnalee. Dancing around orientalism. *The Drama Review*, v. 50, n. 4, p. 52-71, 2006.

EĞRIKAVUK, Işıl. DONADEL, Márcia. Trad. Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista: Olhar, gênero e espaço público em Istambul. *Cena*, n. 33, p. 155-166, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/110675> Acesso em: 20 Ago 2021.

ELIAS, Marie. Badia Masabni. Expression through words and the body. *Rives mediterraneennes*, n. 1, p. 71-84, 2016.

GIOSEFFI, Daniela. **The Great American Belly Dance.** Doubleday, 1977.



HAYON, Kaya Davies. **Sensuous Cinema: The Body in Contemporary Maghrebi Film**. Bloomsbury Publishing USA, 2018.

KARAYANNI, Stavros Stavrou. **Dancing fear and desire: Race, sexuality, and imperial politics in Middle Eastern dance**. Wilfrid Laurier Univ. Press, 2006.

KATZ, Helena, GREINER Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KRAUS, Rachel. "We are not strippers": How belly dancers manage a (soft) stigmatized serious leisure activity. **Symbolic Interaction**, v. 33, n. 3, p. 435-455, 2010.

KEALIINOHOMOKU, Joann. **An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance**. *Impulse*, v. 20, p. 24-33, 1970.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. N-1 Edições. São Paulo, 2017.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi De. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula rasa**, n. 09, p. 73-101, 2008a.

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

MAIRA, Sunaina. Belly dancing: Arab-face, Orientalist feminism, and US empire. **American Quarterly**, v. 60, n. 2, p. 317-345, 2008.

NOE, A. **Action in perception**. Cambridge, M. A: MIT Press, 2006.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. Veneta, 2018.

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

RODRIGUES, Marco Aurelio Julio. **Elementos Facilitadores para Corpos Remixados nas Danças Urbanas**: um recorte desde os anos 1970 em Porto Alegre. 2018. Dissertação de Mestrado. UFRGS.

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

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios**. Editora Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SAHIN, Christine M. **Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography**. 2018. Tese de Doutorado. UC Riverside.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **“Um longo arabesco”**: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília.

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

SOARES, Andréa C. Moraes. **Raqs el Jaci/Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOARES, Andréa C. Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, 2016.

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

TIGGEMANN, Marika; COUTTS, Emily; CLARK, Levina. Belly dance as an embodying activity?: A test of the embodiment model of positive body image. **Sex Roles**, v. 71, n. 5-8, p. 197-207, 2014.

**TIQQUN: Contribuição para guerra em curso**. N-1 edições. São Paulo: N-1 edições, 2019.

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

# MULHERES NA CENA EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Juliana Wolkmer<sup>1</sup> e Jeferson de Oliveira Cabral<sup>2</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
Mulheres na Cena em Perspectiva Histórica  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sgKnKdT6oTM>

## Introdução

Historicamente, algumas vozes costumam ser mais ouvidas do que outras. Palavras ganham peso de importância conforme a pessoa as pronuncia ou escreve. Durante séculos, grande parte das mulheres teve sua voz abafada e palavras negadas, assim

1 Doutoranda em Artes Cênicas e pesquisadora bolsista CAPES/PPGAC/UFRGS, atriz e professora de teatro e história.

2 Doutor em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, ator, dançarino e professor de dança/teatro.

como os negros, os pobres, os homossexuais e demais excluídos das estruturas de poder. A ampliação dos estudos de gênero nos últimos anos tem buscado amenizar a situação de invisibilidade histórica das mulheres, ao levantar informações, questões e reflexões importantes para a legitimação dessa história, que reconhece a mulher como agente histórico.

A escrita da história passa por um processo de democratização, pois, no presente, se evidencia a necessidade de organizar identidades de grupos sociais que foram silenciados durante muito tempo. Nessa perspectiva, a escrita de uma história das mulheres faz parte de um processo de tomada de consciência de um grande e importante grupo social, que necessita se pensar historicamente a partir das suas memórias individuais e coletivas.

A seguir, compartilhamos duas falas da mesa *Mulheres na Cena em Perspectiva Histórica*, apresentada no Seminário Narrativas Diversas do PPGAC/UFRGS, com mediação da Prof. Dra. Flavia Pilla do Valle e participação do pesquisador Cristiano Goldschmidt. A pesquisadora Juliana Wolkmer expõe a sua investigação sobre a metodologia de ensino de teatro desenvolvida por Maria Helena Lopes no Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da UFRGS. O pesquisador Jeferson de Oliveira Cabral faz uma reflexão sobre o processo artístico do grupo alemão de dança-teatro Tanztheater Wuppertal, dirigido pela coreógrafa Pina Bausch. Através das histórias de Lopes e Bausch, busca-se compreender o processo de ensino-aprendizagem desenvolvido pelas duas artistas e suas transformações.

## **Uma ciranda de memórias a dançar, Maria Helena Lopes no centro da roda está**

### **Sobre processos pedagógicos, desafios e experimentação**

Domingo à noite.

Pego o telefone decidida a ligar para Maria Helena.

Já tinha ensaiado um texto de apresentação, afinal, eu precisava convencê-la da importância da sua participação na minha pesquisa. Um “não” seria definitivo.

O telefone chama várias vezes, estou quase por desistir, quando ela atende, e fala em tom de brincadeira:

- HELLOOOOOO!

Foi assim o primeiro contato que tive com Maria Helena.

Surpresa com o seu bom humor, perdi todo o texto que tinha organizado

mentalmente para dizer. Deixei a conversa fluir.

Expliquei que eu era pesquisadora e que entrava em contato porque muitas pessoas do teatro entrevistadas por mim a citavam como uma importante referência nas suas formações.

Ela ficou bastante emocionada.

Pensei no que eu sentiria se estivesse sozinha em casa, já com cabelos brancos, e recebesse uma ligação do tipo.

Sorri emocionada, por ela e por mim.

Essa é uma das narrativas pessoais sobre a minha relação com Maria Helena Lopes, que permeiam a escrita da pesquisa de doutorado desenvolvida no PPGAC/UFRGS, com orientação da Prof. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos. A pesquisa nasceu do desejo de investigar algo que unisse as minhas três áreas de formação e interesse profissional: o Teatro, a História e a Educação, assim como da necessidade de responder a uma inquietação pessoal com relação à escassez de estudos sobre a história do ensino de teatro e sobre a história das mulheres.

Durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, cursado entre os anos de 2015 e 2017, também sob orientação da Prof. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos, tive a oportunidade de pesquisar sobre a história do ensino de teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período entre 1960 e 1973, a partir de resquícios do passado, fragmentos, documentos e memórias de artistas egressos do Departamento de Arte Dramática (DAD), outrora Curso de Arte Dramática ou Centro de Arte Dramática (CAD), nos seus primeiros anos de existência.

Pesquisar o ensino de teatro processado no CAD/DAD em tempos passados foi muito gratificante para mim, visto a inegável relevância desse espaço como instituição formadora de grande parte dos artistas e professores de teatro de Porto Alegre. Ao trabalhar com a metodologia da história oral, tive a oportunidade de entrevistar artistas que compartilharam comigo as suas memórias sobre a formação em teatro no CAD/DAD, inevitavelmente relacionadas a nomes de professoras e professores do corpo docente da referida instituição, em diferentes períodos.

Durante as entrevistas, um fato chamou bastante a minha atenção: todas as pessoas entrevistadas egressas do CAD/DAD entre o final da década de 1960 e início da década de 1970 citaram a professora Maria Helena Lopes como referência fundamental na formação em teatro que tiveram. No depoimento de Hamilton Braga, professor e agente cultural, formado no curso de Direção Teatral do DAD e em Licenciatura em Arte Dramática (1972-

1973), temos um dos registros sobre o trabalho docente realizado por Lopes:

A Maria Helena [Lopes] era uma das pessoas mais inteligentes que eu já convivi e de uma sensibilidade impressionante, uma visão de conjunto e de detalhe. Conseguia ter uma visão do conjunto, do indivíduo e da precisão [...] Os comentários que ela fazia e o tipo de cuidado que ela tinha com o aperfeiçoamento daquilo que a pessoa estava fazendo era extraordinário (BRAGA, 2016, p. 3).

A preponderância de menções ao nome de Lopes já tinha sido evidenciada na pesquisa que origina meu trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro, intitulado *Professores de Teatro a inspirar: um caleidoscópio de memórias* (de 2015), que envolvia a metodologia da história oral. Um dos entrevistados, o professor e ator Carlos Mödinger, egresso do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas no ano de 1997, se refere a um discurso recorrente, entre os artistas que tiveram contato com Lopes, relacionado à mitificação da sua figura, que, segundo ele, ainda hoje se conserva:

Mas eu não via ela como um mito, eu via ela como uma propulsora de possibilidades, uma instigadora. Artisticamente ela me instigava, ela trazia umas propostas, ela mandava ver coisas e trazer para aula. E eu levava aquilo às ganhas [...] Nas aulas da Maria Helena a gente lidava com o mistério do teatro. Ela criava proposições e atmosfera para gente não cair na facilidade (MÖDINGER, 2015, p. 3).

A curiosidade sobre a figura de Maria Helena Lopes me levou a tomar a iniciativa de entrevistá-la durante a realização da pesquisa de mestrado, a fim de complementar as informações produzidas a partir das entrevistas com seus ex-alunos. Descobri, então, que o “mito vivo” do teatro gaúcho se trata de uma disposta senhora, muito gentil e simpática, com a qual tive a honra de compartilhar alguns encontros que desencadearam uma relação de amizade e cumplicidade. A partir do convívio com Lopes, compreendi melhor o teor dos relatos sobre a sua ação docente, marcada pela sensibilidade, alta exigência e criatividade aguçada de uma artista peculiar.

Maria Helena Lopes foi uma educadora que marcou história dentro do CAD/DAD durante a sua longa trajetória docente (1967-1994), assim como entrou para a história do teatro gaúcho e brasileiro pelo destacado trabalho como encenadora do Grupo Tear (1980).

Dentre tantos professores que temos durante a formação acadêmica, alguns nos marcam de modo profundo e significativo, a ponto de inspirar a transformação da nossa maneira de pensar e agir. Quais fatores colaboraram para que o trabalho realizado por Lopes em sala de aula permaneça na memória de tantos ex-alunos, ecoando saberes e sensações? Seria o domínio do “conteúdo” da sua disciplina? Seriam os seus procedimentos didáticos? Seria a sua capacidade de comunicação? Ou quem sabe a

combinação de inúmeras outras objetividades e subjetividades?

Pesquisar e registrar parte da ação docente dessa mulher de teatro, vinculada ao CAD/DAD, se torna uma necessidade para mim, pois a pedagogia por ela concebida e desenvolvida parece ser de considerada originalidade, e grande parte dos seus ensinamentos habitam as memórias de ex-alunos, artistas e professores que foram tocados pelo seu trabalho docente.

No conhecimento das diferentes formações da professora Maria Helena Lopes, busca-se compreender as qualidades e as significações/ressignificações de saberes que constituem sua ação docente, em momentos distintos da sua trajetória profissional. O mapeamento dos procedimentos didáticos adotados pela professora em sala de aula e a repercussão destes junto aos estudantes de teatro é um desafio a ser alcançado na pesquisa, que pretende traçar notas sobre um trabalho docente que possa inspirar e provocar professores de teatro do presente e do futuro.

Certamente não existe uma fórmula pronta que defina como um docente deve ser, assim como não existe, aqui, o propósito de buscar qualquer fórmula. Rastrear e refletir, de forma complexa, sobre os aspectos relacionados às sensibilidades e que diferenciam o trabalho de Maria Helena Lopes como professora de teatro é o objetivo central da pesquisa, pois, muitas vezes, esses aspectos passam despercebidos no cotidiano da sala de aula, justamente por estarem atrelados a sensações individuais.

Para a historiadora gaúcha Sandra Pesavento:

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo. O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional ou das elucubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo. As sensibilidades competem essa espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade (PESAVENTO, 2004, p. 56).

Podemos ler a realidade social a partir das representações sociais feitas pelos indivíduos através das suas memórias, pois as sensibilidades estão na base dessa concepção de mundo, que também é objeto de pesquisa da Micro-história:

A Micro-história [...] busca ver no local uma porta de entrada ou janela para resgatar o universal e se propõe, como linha de frente a atacar, exatamente o resgate desta articulação entre o todo e a parte. Entende, basicamente, que é no nível micro que se surpreendem melhor os fenômenos mais gerais (PESAVENTO, 2000, p. 232).

Sabemos que a prática docente é complexa e exige a mobilização dos mais diferentes saberes. Portanto, refletir sobre a ação docente de Maria Helena Lopes implica analisar



como ela construiu esses diferentes saberes nas suas práticas pedagógicas a partir do seu próprio olhar, entendendo que a formação profissional da professora se articulou às demandas sociais, econômicas, culturais, educacionais e artísticas de épocas distintas.

A investigação sobre a trajetória de Maria Helena Lopes, marcada por caminhos diversos, repletos de interesses e desejos que influenciaram a constituição de uma pedagogia do teatro própria, merece ser registrada, não só como homenagem a uma professora e artista que tanto contribuiu para a qualificação da arte teatral em Porto Alegre, mas, também, para oportunizar às novas gerações o contato com uma pedagogia do teatro sensível e provocadora.

Numa entrevista realizada no programa televisivo Roda Viva, no ano de 1989, temos uma situação especificamente relacionada ao objeto da minha pesquisa, que revela a dificuldade de legitimar a mulher e seu poder no espaço que ocupa. Na referida entrevista, o jornalista Mário Prata pergunta ao diretor de teatro Antunes Filho quem ele considera o grande diretor de teatro brasileiro do momento. Ao que Antunes Filho responde:

Maria Helena, do sul [Maria Helena Lopes do Rio Grande do Sul] Eu acho essa aí uma grande diretora de teatro. (...) Eu acho que ela é extraordinária diretora de teatro... Mesmo quando ela erra, ela é extraordinária, sabe? (RODA, 1989, p.1).

Não parecendo satisfeito com a resposta, que não mencionava nenhum diretor de teatro homem, o jornalista repete a pergunta e sugere que Filho levante outros nomes: “Não, vamos para os 80 [referindo-se à década de 1980] vai, fora [EXCLUINDO] Maria Helena...” (RODA, 1989, p.1).

Apesar da colocação infeliz e preconceituosa de Mário Prata, como se o nome de uma diretora mulher não tivesse qualquer valor, Antunes Filho reitera a sua resposta: “Mas eu gosto muito da Maria Helena, eu sou apaixonado pela obra dela” (RODA, 1989, p. 1).

Pesquisar e registrar parte da história, do trabalho desenvolvido por Maria Helena Lopes é colaborar para a escrita de uma história que faz justiça a uma mulher tão importante e influente da cena teatral local, no qual outras tantas mulheres se destacam. É situar as nossas raízes para o entendimento da nossa constituição como artistas de teatro mulheres; é tornar público algo que é nosso, a história de uma luta que vem de muito tempo e que não é solitária, embora muitas vezes pareça, por falta de diálogo, intercâmbio e registro de informações. Clarissa Malheiros, diretora e atriz teatral, entrevistada na pesquisa, resume bem a importância de Lopes como referência para tantas outras artistas mulheres:

Eu acho que [a Maria Helena] é uma mulher um pouco única da geração dela, dessas mulheres que se fez por si mesma, que se fez a partir da sua criatividade, da sua história, aquele jeito meio bugre dela, tem essa cara meio indígena,

desses índios entre Uruguai e Argentina. [...] Mães independentes, a Maria Helena é como uma bruxa matriarcal [risos], vai criando as suas mulheres, que vão se reproduzindo, eu acho isso maravilhoso na personalidade dela, certamente, uma coisa que me atirou muito para perto dela (MALHEIROS, 2020, p. 4-5).

É necessária uma apropriação feminina coletiva do passado para analisar e situar o presente, não através de verdades absolutas, que negam as subjetividades, mas de um conhecimento que dialogue com as mais profundas inquietações de um grupo social que viveu para além do espaço privado.

Maria Helena Lopes é uma figura que habita o imaginário de grande parte de um grupo social ligado à atividade teatral em Porto Alegre e também em outros lugares do país e, porque não dizer, do mundo, visto que muitos artistas a conhecem e se dizem influenciados por seu trabalho em momentos e lugares diferentes da sua trajetória artística e docente. Quando uma pessoa se torna uma referência muito importante para um grupo, a sua identidade passa a ser construída pela totalidade desse grupo, por uma memória coletiva que mostra a sua vivacidade através das narrativas dos múltiplos indivíduos que contam “quem ela é” e “como ela é”.

Maria Helena Lopes faz a sua incursão mais formal nas artes cênicas na década de 1950, em Porto Alegre, como estudante da Escola Oficial de Dança, coordenada pela bailarina e coreógrafa Lya Bastian Meyer<sup>3</sup> (1911-2005). É na escola de Meyer que Lopes começa a dar as suas primeiras aulas de dança; e, por intermédio da atriz, diretora e produtora teatral Maria de Lourdes Anagnostopoulos, Lopes tem as suas primeiras experiências com teatro. Sobre Lia Bastian Meyer, encontramos alguns registros, poucos, se considerarmos a sua importância histórica. Sobre Maria de Lourdes Anagnostopoulos, não encontramos nada muito além da citação do seu nome em registros de fichas técnicas de espetáculos teatrais.

No ano de 1967, o professor Gerd Bornheim, diretor do Centro de Arte Dramática (CAD), então pertencente à Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS<sup>4</sup>), toma conhecimento do qualificado trabalho desenvolvido por Lopes como professora de dança e coreógrafa na escola de Meyer e a convida para substituir a professora Marina Fedossejeva<sup>5</sup>, responsável, na época, pelas disciplinas da área de corpo. Pelas mãos de Bornheim, iniciava-se, ali, no CAD dos anos 1960, uma trajetória

---

3 Meyer é considerada a primeira bailarina clássica do Rio Grande do Sul, além de ser fundadora da primeira escola de balé de que se tem notícia no estado e de ser responsável pela introdução da ginástica rítmica e artística na Escola Superior de Educação Física da UFRGS.

4 A Universidade ainda não era federal no período citado, por isso a sigla URGS, diferente da atual sigla da universidade: UFRGS.

5 Marina Fedossejeva (1918-1984), professora russa, fundadora da Academia de Ballet Marina Fedossejeva (1958-1982) no Centro de Porto Alegre, escola que oferecia cursos de balé clássico, moderno e ginástica rítmica.

docente de quase três décadas, na qual Lopes ministrou disciplinas de Expressão Corporal, Improvisação, Interpretação e Direção Teatral.

Lopes foi uma das primeiras pessoas a cursar a Escola Lecoq<sup>6</sup> na França, no final da década de 1970, e trazer parte da metodologia do mestre francês para o Brasil. Dessa experiência, um aprendizado marcante para Lopes é o que ela chama de “pedagogia da responsabilidade”, que exige dos atores uma grande entrega no trabalho de criação: “[...] você tem que cumprir a sua parte, não tem nada mastigado. É uma exigência e um rigor absoluto. Você tem que estar numa permanente descoberta das suas possibilidades, das suas potencialidades” (LOPES, 2012, p. 3).

Através da metodologia da História Oral, são realizadas, na pesquisa, entrevistas com diversos ex-alunos de Lopes, que cursaram diferentes disciplinas ministradas por ela no CAD/DAD, assim como são realizadas entrevistas com a própria professora. Também são analisadas entrevistas que outrora foram feitas com Lopes em publicações ou eventos da área teatral. Os entrevistados são questionados com relação às memórias sobre as aulas de Lopes: atividades propostas, procedimentos adotados, sensações, fatos marcantes e curiosidades, dentre outros aspectos. As narrativas produzidas são organizadas e comparadas entre si, a fim de possibilitarem um estudo aprofundado sobre o trabalho de Lopes como professora de teatro.

Um dos capítulos da tese, *Notas sobre metodologias do ensino de teatro*, reúne fragmentos memoriais que possibilitam conhecermos parte do trabalho desenvolvido por Lopes como docente. Compartilho, aqui, brevemente, algumas narrativas que revelam aspectos marcantes da pedagogia desenvolvida por Lopes.

Sobre o silêncio, a professora, atriz e diretora teatral Cláudia Sachs fala:

O silêncio é algo muito presente na pedagogia de Lecoq, que preconiza uma escola do olhar e da escuta de si e do outro, na qual os atores criam e resolvem as cenas na ação, pois justificativas e explicações são dispensáveis. Eu identifiquei isso do silêncio lá na pedagogia do Lecoq, o silêncio é a base do trabalho, e tem a ideia do silêncio no corpo, que eu associei com a máscara neutra para tirar os ruídos parasitas e tal. O silêncio do não texto, o silêncio do corpo que não faz o que não precisa. E tem o silêncio da hierarquia professor/aluno, que eu identifiquei completamente com a escola do Lecoq [...] eu acho que isso, pensando pedagogicamente, faz uma diferença tamanha, esse exercício de escuta (SACHS, 2018, p. 2).

Sobre exigência e rigor, a atriz e professora Laura Backes relata que, no primeiro semestre de aulas com Lopes, ela já teve o mito da “professora carrasca” desfeito, a partir de uma situação pessoal. Num dado momento da disciplina, em que Backes já acumulara o número máximo de faltas permitido pela professora, o que não lhe permitia

---

6 Jacques Lecoq (1921-1999), professor de educação física, reeducação corporal e movimento para o teatro.

mais faltar à sua aula, surge um imprevisto: a babá do seu filho (ainda bebê) comunica que não pode tomar conta dele no horário da aula. Para mostrar à professora que a falta não era por um motivo banal, Backes decide ir até a sala de aula com o bebê no colo e justificar pessoalmente a sua falta. E, para a sua surpresa, Lopes a convida a entrar na sala de aula com o filho, pede a ela para colocar o bebê para engatinhar, e solicita aos alunos que observem com atenção e reproduzam os movimentos:

Todo mundo tinha que imitar ele [o bebê] engatinhando, e eu lembro que ela destruía todo mundo, porque ninguém conseguia imitar [risos] [...] ela aproveitou essa verdade da criança para ajudar a inculcar verdade no que os outros faziam (BACKES, 2019, p. 3).

A história de Backes leva a pensar não somente na sensibilidade da professora para com a jovem aluna, que enfrentava as responsabilidades da maternidade, mas na abertura de Lopes, que flexibiliza a própria aula diante do imprevisto, aproveitando-o para potencializar o seu trabalho.

Sobre a atenção aos detalhes presente no trabalho de Lopes, Alexandre Magalhães e Silva, ator, figurinista e gestor cultural, diz:

A MH a sensação que eu tinha é que ela tava eternamente em estado de pedagogia, em estado de estudo, sempre observando. A sensação que eu tinha é que numa conversa informal ela poderia tirar um exercício da energia do ombro e a partir daí ela iria pensar nisso e iria pra casa pensando e no dia seguinte ela já ia tentar aplicar com os alunos (SILVA, 2018, p. 3).

Encerro a minha fala com uma citação do entrevistado Sergio Lulkin, ator e professor de teatro, que destaca a pedagogia do teatro desenvolvida por Lopes como algo que ultrapassa os aspectos técnico e artístico:

O comentário crítico, as avaliações, o comentário de uma sala de aula pela Maria Helena, ou no ensaio do grupo, eles te nutrem, te educam para uma visão de mundo para uma posição de artista, homem cidadão, mulher cidadã. Então, essa formação quando as pessoas te dizem que teriam o máximo prazer em narrar a passagem por essa experiência é porque ela é transformadora para muita gente, realmente transformadora, como entender e como enxergar. Aprendi a ver a dinâmica do mundo, da natureza, porque ela sempre olhou muito para a natureza e os animais, essa dinâmica da natureza e da vida a gente aprendeu muito com ela, aprende muito com ela. Então, é um exercício ético constante, é um exercício estético constante, e quase que não te deixa dormir muitas vezes, porque é tão intenso e permanente. Que bom, tu acaba assimilando, por isso que as pessoas têm esse prazer em te dizer o quanto ela marcou e transformou a vida de cada um numa dimensão de mundo, para além do aspecto artístico (LULKIN, 2019, p.8).

## Vestígios pedagógicos na trajetória artística de Pina Bausch

Luigi Pareyson (1993), filósofo italiano, diz que, para acontecer a formatividade na arte, é necessário um elemento anterior à obra artística em si. Nesse caso, tomo a liberdade de pensar e defender que, antes da cena espetacular da dança ou do teatro, há a formatividade (processo educacional) nessas áreas, o que considero ser o “elemento anterior” expresso por Pareyson em seus escritos. Ou seja, o criador de arte passa por um processo anterior ao estar em cena, e tal processo é pedagógico. Ouso dizer que o estar em cena é uma ligação com nossa ancestralidade de vivência pedagógica. Por exemplo: ao entrar em cena, num mundo pré-pandemia, eu lembrava da professora Cremilda Pereira, docente que amava o teatro e assumiu um grupo teatral na escola para completar sua carga horária, ou da professora Marcia Rapetto, que tinha um coletivo de dança no contraturno. Ambas trabalhavam na escola Leocádia Felizardo Prestes, na periferia de Porto Alegre, onde morei até cinco anos atrás. Falo delas e de mim porque minha relação pedagógica com a arte foi provocada por elas. E, se hoje sou um artista, devo isso à educação, porque a cena espetacular não existe sem um processo pedagógico. Estar no palco mostra que a formação de uma artista é um processo educacional, que um legado de criação é compartilhado com muitos.

Após essa defesa política à pedagogia das artes da cena, adentro na ideia de *Tanztheater* (dança-teatro), que foi expressa inicialmente pelo coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901-1979), discípulo do teórico e pesquisador educacional de movimento Rudolf Von Laban (1879-1958), cuja obra é, conforme a pesquisadora brasileira Sayonara Pereira (2007, p. 33), referencial à construção dessa expressão artística. A dança-teatro se relacionava ao modo como Jooss concebia a criação, uma forma que via a dança ligada a diversas vertentes da arte.

O contato com Laban é de extrema importância para a criação do ideal da dança de Jooss, em sua preocupação de possibilitar uma formação sólida e abrangente a um novo profissional da dança. Em 1927, Jooss assume o posto de professor no departamento de dança da escola de artes Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha, e pode, assim, criar sua companhia de dança e atuar nas funções de professor e coreógrafo.

É nessa escola que a jovem Pina Bausch (1940-2009) passa a frequentar, como aluna, o universo da dança, o que comprova que a formação de um artista é pedagógica e que um legado de criação é passado e, posteriormente, compartilhado com outros. Isso porque, mesmo não conhecendo Laban, seus ensinamentos foram vivenciados por ela, em decorrência da pedagogia de ensino de Jooss como docente na escola. Bausch é convidada, após um longo período de intercâmbio nos Estados Unidos, em 1968, a ser

diretora da companhia de Jooss. E, mais adiante, em 1973, é chamada por Arno Wustenhofer a dirigir a companhia da cidade de Wuppertal na Alemanha, nomeando-a de Tanztheater Wuppertal, que, em 2009, passa a se chamar Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, numa homenagem póstuma à diretora.

No decorrer de 36 anos, pode-se dizer que Bausch construiu três grandes estratégias de criação na companhia:

*A releitura de clássicos (1973-1978)*: nesse período, a artista remontava obras dramáticas consagradas e dava sua roupagem coreográfica a elas, tais como *A Sação da Primavera* e *Barba Azul*, dentre outras.

No ano de 1978, ela instituiu um processo diferenciado na área da dança, nomeado de *“Perguntas e respostas ou narrativas pessoais”*. Logo, o texto cênico dos espetáculos de Bausch era criado a partir do intérprete. Nas palavras de Pereira (2007, p. 39), a criação acontecia com o intuito de conhecer o que motivava o elenco em suas vidas, a partir de indagações e respostas de cunho biográfico, criadas por meio de improvisações. Cito a montagem de *Kontakthof* como um forte exemplo desse período.

A partir de 1986, há uma ampliação desse modo de fazer, que é considerado como o período de *residências artísticas*, no qual a companhia viajava até a cidade de algum país específico e, durante quinze dias, pesquisava a forma como esse lugar atravessava a vida do elenco. O Brasil possuiu uma relação com esse momento, pois o espetáculo *Água* foi realizado numa residência na cidade de Salvador, no estado da Bahia.

Em relação aos temas de trabalho dessas duas últimas estratégias de criar, Galhós (2010, p. 35) relata que à Bausch, em sua infância, lhe fazia bem observar as pessoas no restaurante de sua família, lugar em que ela deu seus primeiros passos de dança e onde viu cenas de felicidade, de tristeza, de separações; sempre prestou muita atenção no acontecimento dessas relações. Não é à toa que alguns de seus trabalhos partem da visão da infância de seus atores-bailarinos. Ingrid Koudela, pesquisadora brasileira, reforça esse recurso de criação no legado de Bausch, porque, segundo a autora, a infância para a coreógrafa era “muitas vezes revelada na encenação dos dançarinos por medos infantis, mostrados em jogos rituais, sendo algumas vezes todos crianças, às vezes adultos e crianças” (KOUDELA, 2001, p. 23).

Existem problemáticas sociais que são lançadas à cena em diversos espetáculos de Bausch, tais como as questões que envolvem o masculino e o feminino, a solidão, o corpo disciplinado e os seres como títeres da máquina social, dentre outros exemplos que partem de uma micropolítica dos seres, ou seja, dos pequenos atos que nos identificam como massa.

A contextualização social, expressa de forma tão comprometida na poética artística de Bausch, se revela também nos discursos da coreógrafa sobre o seu próprio trabalho. Nesse sentido, um ponto considerado muito relevante para Bausch é a possibilidade de expressar, na dança, o que não se consegue por meio do discurso verbal, o que as amarras sociais fazem calar ou esconder. Sobre esse ponto crucial do seu trabalho, Bausch comenta num depoimento fornecido a Climenhaga:

Eu quero expressar algo que eu não posso dizer unicamente com palavras. Algo que eu tenha urgência em dizer, mas não verbalmente. Estes são sentimentos, ou questionamentos, que não tenho respostas. Estou lidando com coisas que todos sentimos, que ocupam nossa linguagem universal. Eu posso somente agir com meu próprio instinto. Quando eu confio em meu sentimento, eu acredito que ele não é só meu. Eu divido com os outros. (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 40, tradução nossa).

No trabalho de Bausch, observa-se um desejo de proporcionar uma linguagem universal sobre os seres humanos como seres sociais, pondo em cena suas ações, pois ela parte do humano de seus artistas, para criar seu universo cênico, característica pedagógica, a meu ver, inclusive de formação cidadã.

As questões de gênero aparecem repetidamente nas obras de Bausch, problematizadas sobre o signo da submissão e objetificação da mulher, condenada social e culturalmente por ser considerada uma criatura frágil. Uma cena do espetáculo *Café Muller*, por exemplo, mostra uma mulher totalmente entregue ao tempo do homem, como uma metáfora das relações contemporâneas: ela busca, diversas vezes, estabelecer contato com ele e acaba sempre ficando sozinha. Na cena, os bailarinos de Bausch levam a pensar não apenas na supremacia de um gênero sobre o outro, mas nas razões desse jogo de poder e suas consequências nos dias atuais.

Existe um ponto a ser questionado nos espetáculos, a ser refletido pelos espectadores: até que ponto nossas próprias emoções são genuínas? Compartilhamos todas elas, como seres viventes de um mesmo mundo.

Bausch também buscou, nos seres comuns, a espetacularidade do cotidiano que move as pessoas, com o intuito de revelar a beleza de um pesadelo, como diversas vezes fora classificada sua obra. Para explicitar essa premissa, Galhós compreende que Bausch, com seu trabalho

tocou na essência da alma humana. [...] Sem saber, Pina Bausch foi uma visionária, que revelou um mundo complexo, nem sempre agradável de ver, e que contém em si toda beleza e o terror de viver (GALHÓS, 2010, p. 27).

O sentimento de busca também aparece como pano de fundo quando Bausch representa a sociedade, a busca por não estarmos sozinhos ou a solidão presente em



uma desilusão amorosa. Os sentimentos dos indivíduos são explorados, suas reações perante ações enraizadas no cotidiano social, os risos, os choros, dentre outros. As reflexões são postas em cena e trazem o pensar de cada um ao enfrentar os obstáculos da existência humana.

Como expressão de crítica social ao comportamento massificado, podemos exemplificar descrevendo o momento inicial da peça *Kontakthof* (pátio de contatos) de 1978, em que os artistas caminham em passos uníssonos, como se obedecessem a uma forma; logo após, tomam o palco como um grande campo de venda, no qual as mercadorias são eles mesmos, dentro de suas roupas de gala, que também são elementos de crítica da dança-teatro. Tais subsídios representam as nossas máscaras aos acontecimentos que nos tocam e formam como indivíduos.

Conforme a pesquisadora brasileira Carla Lima (2008), no trabalho do Tanztheater Wuppertal, a escrita cênica da dança-teatro é tomada pelo universo de encontro com o sensível. Para a autora, a sociedade bauschiana é feita de energia, de algo invisível que permeia os corpos e transforma tudo em sentimento, sendo cada ser um planeta distinto com todas suas imperfeições e maravilhas. A vida tece esse afeto que construímos, nós formamos os objetos de ação e materialização dos sentimentos. “O olhar de Pina Bausch busca o sujeito, interrogando o que a ele se relaciona – seus desejos, frustrações, sua relação com o mundo e com a própria vida.” (LIMA, 2008, p. 28). É possível compreender o diálogo do olhar de Bausch como a tessitura da construção externa de nossas vidas. Imaginemos a potência desse ato pedagógico sendo feito num processo criativo dentro da companhia, acontecendo como uma atitude educacional, pois há troca de saberes nesse construir.

O sujeito social e a sociedade não aparecem como perdidos em um espaço sem voltas, talvez seja pela esperança e pelo amor que Bausch se debruçou sobre a vida e a representou da forma mais onírica em cena. As críticas ao contexto social da humanidade, feitas por Bausch, não são movimentos contra algo, mas sim a materialização da nossa existência no espaço agrídoce que é a terra. O amor pode voltar, ele deve voltar, mas nunca é linear. Deixe um ser sem amor e ele ficará louco (e não falo somente em amor conjugal). O mundo é movido pelo amor. As pessoas respiram nessa troca de oxigênio por outras substâncias porque precisam de amor, desde a planta imóvel e em constante movimento até os seres conscientes.

Galhós também reflete sobre a percepção aguçada de Bausch em relação à sociedade e sobre a preocupação da coreógrafa com as relações das pessoas com suas experiências dentro deste mundo. Para a autora, Bausch

[...] via mais, ouvia mais e sentia mais. [...] Estimulados por ela, vimos mais, ouvimos mais, sentimos mais. Coisa cada vez mais rara numa sociedade onde a apatia se instala com facilidade frente ao televisor ou ao ecrã do computador e onde o convívio da diferença, de cultura e de personalidades dentro de cada cultura, é uma riqueza que existe sem que lhe demos o devido valor (GALHÓS, 2010, p. 87).

Em suma, vislumbro o trabalho da companhia alemã como parte de uma sociedade que baila a falta em busca de amores e inspiro meus fazeres docentes e investigativos no seu legado poético e artístico.

Por fim, trago outros vestígios da relação da pedagogia com o trabalho de Bausch, tais como as remontagens de *Kontakthof* com as senhoras e senhores realizada no ano de 2000 e com os jovens de escola pública, mais especificamente do Ensino Médio, em 2008, e, principalmente, a relação de troca com a cidade de Wuppertal na Alemanha, pois Bausch está democratizando o acesso à dança quando convida a cidade e seus cidadãos a dançarem em suas peças, abrindo as portas do seu fazer à cidade, que abriga sua companhia.

## Considerações finais

Escrever a história das mulheres é afirmar e reafirmar o óbvio: mulheres são atravessadas de historicidade; mulheres fazem e escrevem história; mulheres têm direito à visibilidade, a espaços de fala e de ação e a direitos iguais. Mulheres devem ser historicizadas, desconstruídas e construídas, pois, quando falamos de mulheres, não estamos falando de um conjunto homogêneo e coeso, ou seja, é preciso pensar as mulheres na sua complexidade e diversidade de classe, geração, etnia e religião, dentre outros aspectos.

Um dos grandes desafios da história das mulheres é romper com a visão de que os temas e objetos de estudo que a envolvem possuem caráter “secundário”, perspectiva atrelada a um modo dominante de produção do pensamento científico centrado no conceito universal de homem, a despeito da suposta “neutralidade científica” que professa.

Escrever a história das mulheres é, portanto, um ato político, na medida em que exige pensar a história visando a transformação do tempo presente. É tempo de organizar as palavras e os discursos, seja nos palcos, nos livros ou nas ruas, de modo que fique expresso que as mulheres estiveram, durante muito tempo, afastadas dos lugares de privilégio dentro da sociedade.

É preciso registrar o que deixou de ser registrado, quebrar o silêncio sobre as mulheres do passado e lutar por espaço de igualdade de fala e escuta no presente, para

que as gerações futuras se reconheçam numa história com bases mais reais e equânimes. É tempo de registrar a história de Maria Helena Lopes, de Pina Bausch e de muitas outras mulheres com trajetórias importantes e fundamentais para o desenvolvimento de tantas áreas da sociedade. Que possamos, ainda nos bancos escolares, aprender que as mulheres fazem a história e são feitas da história.

## Referências

BACKES, Laura Beatriz. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2019.

BRAGA, Hamilton Dias. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2016.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009. Medellín, vol.6, n.1, 2013.

GALHOS, Cláudia. **Pina Bausch- sentir mais**. Lisboa: D.Quixote, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) -Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

LOPES, Maria Helena Mendieta. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2017.

LOPES, Maria Helena Mendieta. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2019.

LOPES, Maria Helena Mendieta. **Entrevista concedida à pesquisadora Cláudia Sachs (Revista Cena N.12)**. Porto Alegre, 2012.

LULKIN, Sergio. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2019.

MALHEIROS, Clarissa. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2020.

MÖDINGER, Carlos. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UNICAMP, Campinas, 2007.

PESAVENTO, S. J. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, C. A. B.; et al. (Org.). **Ques-**

**tões de teoria e metodologia da história.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

PESAVENTO, S. J. **História & história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RODA VIVA. Programa da TV Cultura de São Paulo realizado em 12/06/1989. Transcrição da entrevista disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0140>.

SACHS, Cláudia Muller. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, 2018.

SILVA, Alexandre Magalhães da. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, 2018.

# NARRAR É PERTENCER: As grandes mulheres de teatro

Iassanã Martins (UFRGS)<sup>1</sup>, Lúcia Romano (UNESP)<sup>2</sup>, Luciana Lyra (UERJ)<sup>3</sup>  
e Leticia Andrade (UFOP)<sup>4</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas

Narrar é pertencer: as grandes mulheres de teatro

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Flbutw\\_-6Z8&t=115s](https://www.youtube.com/watch?v=Flbutw_-6Z8&t=115s)

1 Doutoranda no PPGAC – UFRGS, professora substituta na UDESC. Licenciada em Teatro e Mestre pelo PPGAC- UFRGS. Pesquisadora no Grupo Fresta. Atriz e iluminadora.

2 Docente no Instituto de Artes da Unesp-SP. Me. em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Dra. em Artes Cênicas (ECA-USP). Pesquisadora e atriz, integra a Cia Livre de Teatro.

3 Coordenadora e docente PPGArtes/UERJ. Docente graduação em artes/UERJ. Colaboradora PPGARC/UFRN e PPGT/UDESC. Pesquisadora - líder MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq).

4 Professora efetiva da UFOP. Mestre em Literatura, doutora em Artes e Pós-Doutorado sobre diretoras teatrais, pela UFMG. Dramaturga e encenadora.

Submeti, como proposta ao seminário discente, a discussão sobre histórias e narrativas de mulheres de teatro, um tema que dialoga diretamente com a pesquisa que realizo como doutoranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, sob orientação da Prof. Doutora Patricia Fagundes. O objetivo da mesa *Narrar é pertencer: As grandes mulheres de teatro*, mesmo título desse texto, era e é suscitar um diálogo comprometido a pensar os feminismos e as disputas de narrativas no campo do teatro. A proposta do enunciado “narrar é pertencer” é um convite para que as artistas de agora registrem suas trajetórias, e “as grandes mulheres de teatro” é um contraponto à história universal que, por muito tempo, reconheceu apenas os grandes homens de teatro.

Este texto apresenta diretamente as falas das artistas e professoras em nosso fortuito encontro do dia 10 de dezembro de 2020. Ressalto a escolha dessas artistas, pois são mulheres que contribuem com suas pesquisas no âmbito do teatro e feminismos: a contribuição de Lúcia Romano aqui é pensar *As grandes narrativas das mulheres comuns nas artes e no teatro*, na construção de uma contra-narrativa da história do teatro que se consolidou através do discurso hegemônico. Já Luciana Lyra nos presenteia com um olhar expandido não apenas sobre gênero, mas também geograficamente, ao visibilizar a dramaturgia de três mulheres nordestinas através do texto *Sobre palavras soterradas – três dramaturgas nordestinas que poderiam (ou) podem ainda ser várias*, e Leticia Andrade propõe pensarmos a cena a partir de uma perspectiva biográfica, suscitando múltiplas possibilidades no diálogo entre dramaturgas e encenadoras que possam se identificar na jornada apresentada em *Rastros de uma dramaturga e diretora feminista: questões latentes e experiências em devir*.

Esse encontro, antes virtual e agora concretizado em texto, propõe o reconhecimento de mulheres artistas como agentes participantes e transformadoras de ações sociais e políticas em nossa área. Conforme anuncia Tânia Navarro Swain (2013, n. p.) “nomes de mulheres e suas ações, perdidos no esquecimento, escondidos nos corredores sombrios da história explodem hoje em toda parte, em todos os domínios”, inclusive nas Artes Cênicas, pois queremos nos reconhecer, queremos registrar histórias de artistas de ontem e de hoje para, assim, ampliarmos as narrativas da história do teatro, tornando-a diversa e plural. É com esse desejo que se propõem as falas a seguir.

## As grande narrativas das mulheres comuns nas artes e no teatro

por *Lúcia Romano*

Ao longo desse ano, em todas as situações em que pude estar presente e escutar pessoas ou mesmo assistir aos seus trabalhos teóricos e artísticos, sempre que o foco recaiu sobre as mulheres nas artes e na história, uma questão central foi como dar visibilidade ao nosso “estar no mundo” e como isso significa uma disputa pelo discurso histórico.

Vivemos hoje muitos aspectos que acirram a evidência de que a história tem sido o banquete dos vencedores: são os que se impõem como vencedores que comem desse prato. Quem detém o saber-poder conta o que determinará nosso entendimento do tempo e do passado; contribuindo, assim, para o que podemos conceber como nossos direitos e deveres no tempo presente e nossas possibilidades futuras.

Num quadro mais largo que a área teatral, vemos se repetirem movimentos que disputam, por exemplo, as narrativas sobre o trauma da escravidão no Brasil ou sobre a Ditadura Civil-Militar brasileira. Não à toa, são — os trezentos anos de escravidão e os mais de vinte anos de ausência de um regime democrático — duas ocasiões de violação de direitos na vida social e política nacional, sobre as quais a sociedade precisa refletir para rever-se. Só assim poderá, de fato, efetuar reparações contra as pessoas vitimadas pela ação criminosa das instituições de Estado e do corpo social (do qual todas nós fazemos parte), para promover a escuta à multiplicidade de vozes que “somos” e a destituição dos privilégios de alguns poucos falantes.

São, além disso, dois momentos da vida social reclamados a um dito “revisio-nismo”, que deseja negar os eventos passados e impedir que as narrativas de sujeitos oprimidos e injustiçados tenham voz agora. O “revisionismo histórico” é o termo que, hoje, faz parte da retranca, ou seja, se tornou mais uma tentativa política de promover esquecimento, de divulgar inverdades, e não uma ação de construção coletiva de hipóteses, de verificação dos fatos e de memória.

Contudo, não basta lamentarmos profundamente a estratégia repulsiva e a falta de justiça do novo revisionismo, esse movimento que quer roubar de nós o desejo de reparação e a perspectiva de mutabilidade. É importante destacar que seus divulgadores almejam uma síntese já determinada de antemão, que conserva o modelo de discurso único.

Diversamente, o feminismo compreende também a necessidade de revisão desses esquemas discursivos. Porém, o faz porque isso significa a construção de novos



pontos de apoio para o fluxo histórico e para a reverberação da memória social em suas contradições. Chama-se de “história delas” a reescritura da história reclamada pelo feminismo, a fim de evidenciar que os sujeitos que consagram eventos e pessoas significativos para o entendimento do contexto (e das transformações do mundo através dos tempos) priorizam, em suas narrativas, determinadas visadas, a dos homens, forjando sua versão como sendo a de todos.

A história delas no teatro, nessa dimensão, não seria uma outra história, mas a própria história do teatro, com o adendo de que se trata de uma contranarrativa: antissexista, antirracista, anticisgênera, contrária à norma hétero e contrária à dominação da cultura europeia. Portanto, é, sim, uma história crítica ao discurso hegemônico nas Artes Cênicas, a ser tecida sobre as ruínas ainda vivas da história deles. A disputa, portanto, está na própria noção de história e é sobre quem e com qual intenção se fala em nome da mesma.

É preciso agir, então, nos veios, nos rios da narrativa. Por isso, nossa conversa sobre narrativas múltiplas e as grandes mulheres da história é importante, assim como é fundamental ocuparmos as universidades, os textos nas páginas das revistas e dos compêndios, os palcos, os movimentos sociais e todos os espaços de encontro e de produção simbólica coletivos. É nessa ocupação que as mulheres comuns se tornam grandes mulheres da história.

No entanto, o trabalho será extenuante, especialmente se nos colocarmos na atividade de maneira aguerrida, porém solitária. Por isso, uma atitude feminista é investir na destituição do sujeito lógico, esse super-sujeito que olha o mundo e até cria um Deus à sua imagem e semelhança, para se manter no centro da sua ficção e, assim, transformar terras e céus em suas obras, em comprovações de seu modo de pensar e fazer.

Esse super-sujeito governa o Antropoceno e é também seu mestre-narrador. Esse super-sujeito é também o filósofo; é também o artista genial. Ele se vende maior do que poderia ser, porque é a encarnação dos valores do individualismo tão característico do capitalismo tardio: sua mania de engrandecimento se traduz no antropocentrismo (na dimensão da história da cultura), na uberização (no campo do trabalho) e na idealidade do *self-made* (ou de um empreendedorismo vencedor e autoimplicado), que contagiam o fazer teatral de hoje. O individualismo do sujeito lógico — também presente no teatro — permite a vocalização do universalismo ou o falar por si em nome de todos, ignorando as inúmeras variantes locais — sejam elas geográficas ou identitárias — e apagando as relações de forças que afetam a comunidade humana. Esse apagamento se dá pela ação “narra-ativa”, que cala toda expressão que escapa ao seu

reconhecimento como “eu” pensante.

Diante disso, identifico algo muito significativo no comportamento feminista e nos exemplos que ele nos dá, em termos de crítica diante da geopolítica das relações e de proposituras narrativas. Identificar uma “classe de mulheres” não significa a afirmação essencialista do sujeito mulher em resposta ao sujeito lógico ocidental (o homem branco, cisgênero, de classes privilegiadas, letrado etc.). Aliás, pouco se ganha quando posicionamos, em seu lugar, a mulher branca, cisgênera, de classes privilegiadas, letrada etc., como se ela fosse, agora, o sujeito de direito, enquanto mantêm-se as estruturas de poder que invisibilizam e calam, por exemplo, mulheres negras, homossexuais, não binárias, pobres e assim por diante.

Entendo o feminismo, portanto, como uma oportunidade de não estarmos sós na ação de resistência envolvida na contra-história, mas de compreendermos, cada uma, nosso estar no mundo numa dinâmica histórica dialógica, da qual vêm participando muitas mulheres de existências diversas, mas que assumem uma exterioridade relativa diante desse sistema de relações antagônicas. Sua visibilidade não emerge do sombreamento de outras pessoas. Sua experiência é produzida com trabalho, mas não se enriquece da exploração de si ou dos meios materiais. Ela não ganha com a destruição do que lhe é diverso, para se tornar única e de maior tamanho.

Apostura “narra-ativa” do feminismo e das feministas é antissolipsista e anticapitalista.

O feminismo no teatro, por sua vez, se manifesta como uma postura crítica às forças agônicas que têm sustentação em privilégios que se dizem transcendentais ou resultantes de uma racionalidade universal que transcende seus agentes. Em termos da narrativa das mulheres, sua dimensão é a da ação coletiva feminista, sendo possível pontuar algumas expressões cênicas que já encontram uma relação ética mais equilibrada entre os interesses da pessoa, com seus desejos presentes e seus sonhos, e um gesto emancipatório de vocação mais ampla, ou seja, que combate exatamente a narrativa do “eu” absoluto.

Na prática teatral, é inspirador o trabalho das Capulanas Cia. de Arte Negra<sup>5</sup>, coletivo cênico de protagonismo feminino que se localiza na periferia da cidade de São Paulo, no Jardim Santo Amaro. Desde 2007, as Capulanas vêm construindo estratégias de luta feminista e espetáculos sensíveis, que rescrevem a vida presente das mulheres e encontram sua rede na ancestralidade das *yalodês*, as lideranças negras tradicionais. Sua força é renovada no poder de cura das águas e no cuidado de si, em grupo de mulheres. As Capulanas Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Preta têm desenhado seu espaço no teatro, narrando a cena a partir de suas

---

5 Mais sobre o Grupo em: <https://www.facebook.com/capulanasartenegra/> e <http://ciacapulanas.blogspot.com/>.

próprias perspectivas de mulheres negras e periféricas, do lugar discursivo que se constitui em sua posicionalidade social. Débora Marçal contempla essa tarefa: “O que pensamos tem que sair das nossas bocas, do jeito que queremos. Zinho e Manuel (que também fazem parte da Cia.) vem para contribuir e para tocar, mas a gente não quer escutar só o que eles (homens) têm para falar, porque todo mundo só os ouve” (MARÇAL *apud* SOUZA, 2010, n. p.).

Nas últimas pesquisas acadêmicas que acompanhei, destaco duas orientações que fiz e uma que não fiz, mas que gostei de ter compartilhado, estando na banca de defesa. Uma delas, a pesquisa de Adriana Lobo Martins (2019), foi batizada como *Dramaturgia de Marias: presença das mulheres no cenário dramático nacional e estrangeiro - Vidas e obras, invisibilidades e resistências, feminismos e uma análise de três produções paulistas*. O resumo do que descreve o longo título é: a pesquisa pretende contribuir na construção de uma história da dramaturgia feita por mulheres, considerando como as jovens mulheres que escrevem teatro na cidade de São Paulo podem entender sua ação criadora na trama de comprometimentos das artistas progressistas.

Outra produção, de Maria Gabriela dos Santos (2019), se chama *Rastros, registros e retratos: impactos da representação do gênero feminino no teatro de rua brasileiro contemporâneo*. Esse trabalho é uma conversa com cinco fazedoras de teatro de rua e faz um tecido — que parte da história oral — entre os relatos dessas mulheres de regiões diferentes do Brasil, para lembrar que a trajetória do teatro de rua tem intensa participação de mulheres e que sua história deve ser reescrita a partir do reconhecimento dessa experiência gendrada. A narrativa das artistas fazedoras do teatro de rua, portanto, não visa um retrospecto, mas comprova que a singularidade da presença feminina no espaço público tem modificado a linguagem desse modo de fazer teatral e já forja um teatro de rua feminista brasileiro.

A última pesquisa que evoco, para ilustrar outras que poderia lembrar aqui, é de autoria de Mariana Benatti (2020), orientada da Prof. Rita Luciana Berti Bredariolli na área das artes visuais, e recebeu o nome de *Agora Vimos! Festival Delas e ações feministas-artivistas educacionais pelas mulheres na arte*. *Agora Vimos!* trata de um festival de mulheres, o Festival Delas - Mulheres na Arte, que, desde 2015, vem sendo executado em Jundiaí, próxima da capital, no estado de São Paulo. Nessa pesquisa, a autora investiga processos de coletivização das produtoras de artes visuais (contemplando em especial a Arte Educação, áreas que espelham facilmente nosso caso nas Artes Cênicas) e demonstra como os festivais de mulheres contribuem para dar visibilidade à criação autoral delas e para promover espaços de escuta, de troca e de formação.

Além disso, logra ancorar, em elementos materiais muito evidentes, o debate teórico sobre a exclusão das artistas mulheres, que os valores dominantes perpetuam há muito e insistem em ocultar e que nos fazem continuar a campear os raros exemplos das grandes mulheres na arte.

Assim, empregando gráficos, análises quantitativas e levantamentos minuciosos sobre o contexto das artes visuais em Jundiaí, a autora oferece recursos para dialogarmos com pessoas das mais variadas convicções, convidando-as a abrirem seu entendimento às compreensões menos “conservadoras”. Nota-se que, no caso da pesquisa de Mariana Benatti, a narrativa sobre as mulheres nas artes não apenas *divulga* uma teoria feminista, mas é feminista no cuidado com que busca abranger, com sensível objetividade, interlocutores que teimam em se manter alienados, assentados no tempo imutável. Por fim, ela sustenta ser possível ver se multiplicarem cidadãs-artistas e artistas-cidadãs quando as mulheres tiverem acesso ampliado às escolas de artes, aos museus e galerias, aos festivais delas e a tudo o mais que faz o ambiente artístico de um lugar. Se assim fosse, nem precisaríamos nos dedicar aqui a responder “onde estão as grandes mulheres” nas artes, como avisou, em 1971, a crítica estadunidense Linda Nochlin (2016).

Esses são exemplos de grandes narrativas sobre estratégias capitaneadas por mulheres comuns, resilientes na luta contra o individualismo e o universalismo, visto que miram a constituição de um desejo coletivo por meio das artes.

## **Sobre palavras soterradas – três dramaturgas nordestinas que poderiam (ou) podem ainda ser várias**

por *Luciana Lyra*

Alerto que estes meus escritos estão imantados de minha experiência em leituras, na pesquisa acadêmica e artística trançada desde o ano de 2001 e que enreda fios costurados dos campos do teatro, da performance, do mito, do rito e das agendas feministas nas artes da cena, trazendo ao debate exemplos de investigações desenvolvidas na Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte, estúdio de investigação que mantenho em São Paulo e de investigações desenvolvidas por artistas-pesquisadoras do grupo de pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq), sob minha coordenação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em articulação com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Estes meus escritos procuram entrelaçar tempos e espaços que podem nos ajudar a refletir sobre as diversas narrativas, narrativas diversas, indicando tensões, pelepas, assim como estratégias de mulheres, tendo arte como plataforma. Numa espiral cronológica, seguimos em viagem fiada por mulheres no Nordeste do Brasil, mulheres como eu, que se estimularam no desejo de escrever em arte as próprias vidas e também escrever outras estórias, percebendo-as trançadas a tantas outras.

Vamos chamar esta minha fala de: *Sobre palavras soterradas – três dramaturgas nordestinas que poderiam (ou) podem ainda ser várias*. Alerto que esta fala está inserida numa tendência de recuperação da história silenciada da produção literária feminina brasileira. Minhas palavras têm o intuito de tornar visível a dramaturgia produzida por escritoras nordestinas e ouvi-las não como palavras ao vento, mas como palavras-fogo que têm potência de instaurar outras narrativas, firmam um tempo e um espaço nesse Brasil de dimensões continentais.

Antes de gritar os nomes dessas três mulheres, é importante saber que esta minha fala está vinculada a estudos que chamo de “arqueológicos”, realizados pela crítica feminista nos últimos anos, e que têm se empenhado também em concretizar a urgente e absorvente missão de tornar visível (e audível) o papel desempenhado pelas mulheres na história das artes nas suas diferentes linguagens, contribuindo não só para recobrar uma parte das inúmeras vozes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que a organização social da produção artística tem excluído sumariamente através dos séculos.

Faz-se mister entender também que várias foram as barreiras sociais erguidas com a ajuda do discurso ocidental falocentrado e heteronormativo sobre a “natureza da mulher”, cuja formulação, há três séculos, inspirou a tradição estética moderna patriarcal na definição do dom da criação artística como essencialmente masculino, o que por si só diminuiu, por muito tempo, o direito das mulheres de desenvolver suas competências intelectuais como artistas em todas as áreas.

Considerados assim os limiares da sua domesticidade, um número abundante de mulheres participava da esfera reprodutiva da arte. Já na sua esfera produtiva, sua atuação só se tornou possível no final do século XIX, em muitas das modalidades de arte. Mesmo na mais antiga ocupação artística exercida profissionalmente pelas mulheres no mundo ocidental, a de atriz, constata-se que, durante dois mil anos, elas estiveram literalmente fora de cena. A atuação de atrizes só se tornou aceitável na segunda metade do século XVI, com a *Commedia dell'arte*.

No que se refere às mulheres que escrevem, em especial, as mulheres dramaturgas continuam a sofrer com a ausência de pré-requisitos básicos ao exercício da arte

literária já magistralmente apontados por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* — uma boa instrução, independência financeira e um espaço próprio para o trabalho.

Empecilhos semelhantes, talvez até mais intensos devido à situação periférica de nosso país desde então, tiveram que enfrentar as mulheres brasileiras que, no século XIX, ousaram atuar como artistas fora das fronteiras domésticas duramente estabelecidas pelos padrões da época. Dentre esses vários obstáculos que travaram a criação artística feminina, por exemplo, na área da literatura, um dos mais fortes foi, sem dúvida, o analfabetismo agudo a que estava então submetida toda a nossa linhagem feminina. Lembre-se que a primeira legislação brasileira relativa à educação da mulher, de 1827, limitava a presença de meninas à escola primária.

Infelizmente, pode-se dizer que, embora muito já esteja sendo feito entre nós com relação à enorme tarefa de reintegrar a participação feminina ao passado histórico da nossa cultura artística e das nossas escrituras em particular, estamos apenas principiando. A dramaturgia escrita por mulheres brasileiras no passado, por exemplo, é um campo ainda praticamente inexplorado, situação que, em certa medida, pode-se dizer análoga à da relativa escassez de estudos literários dedicados ao exame da produção dramática brasileira, e mais focalmente no Nordeste.

Aqui, além de desenhar esse quadro de invisibilidade, sabido, mas ainda pouco enfrentado, procuro lembrar o grito de três dramaturgas brasileiras, especificamente nordestinas, como exemplos, como um manifesto de existência, de resistência. Três dramaturgas nordestinas que poderiam (ou podem) ainda ser várias na medida que são lembradas, tecendo outras sendas para as mulheres dramaturgas no contexto contemporâneo.

É importante *lembrar o grito e as palavras* da pernambucana Josephina Alvares de Azevedo, nascida no século XIX, que, em sua peça única *Voto feminino*, encenada no Rio de Janeiro, se alinha às agendas feministas de seu tempo, divulgando sem hesitação e emblematicamente suas ideias e reivindicações sobre a realidade social e, particularmente, sobre a condição das próprias mulheres, pensando o teatro como instrumento de propaganda pela emancipação dessas mulheres, encarando-o como uma poderosa arma política.

Num contexto historicamente marcado pelo forte preconceito existente contra o ambiente teatral — onde às mulheres só era permitido participar do ambiente teatral como público ou como intérprete (sendo, nesse caso, extremamente mal-vistas e, em geral, “confundidas” com prostitutas) — se afoitou a encarar a produção literária para o teatro como parte de sua atividade profissional e contestatória.



É importante lembrar o grito e as palavras da potiguar-paraibana Lourdes Ramalho, nascida nos idos de 20 no século XX, que, com sua peça *As Velhas*, por exemplo, satiriza a seca, a fome, o poder político, os conflitos familiares e a vida rural no Nordeste, levantando a bandeira de esperança desse povo. Parida entre violeiros, cordelistas e contadores de história da sua região, em termos Benjaminianos (2006), poderia dizer que Lourdes aprendeu e conheceu elementos próprios da cultura dos oprimidos, os vencidos como as mulheres, as vencidas. Abordando com propriedade e maestria diversos traços nordestinos, a dramaturgia de Ramalho deixa clara a faceta paternalista dos costumes regionais.





É importante *lembrar o grito e as palavras* da baiana Cleise Furtado Mendes, nascida nos idos dos anos 40 no século XX, que com sua peça *Joana d’Arc*, encenada em 2008 e publicada em 2010, nos rememora a santa francesa, ícone da luta medieval como símbolo de inspiração feminista. Na sua formação de professora da universidade pública<sup>6</sup>, Cleise também nos lembra do ensinamento de alguns mitos como esse da guerreira d’Arc, soterrados por uma cultura falocêntrica.



---

6 Universidade Federal da Bahia

Três mulheres em três tempos. Quase invisíveis, pouquíssimo evidenciadas, festejadas, invisíveis; invisíveis porque soterradas em palavras e poderes machos, num espaço dito macho e branco, brasileiro e nordestino. Mas, desses abismos, ouvimos o grito. A escrita em ato.

Tendo como referência as reflexões da historiadora feminista Margareth Rago (*apud* BRANDALISE; PEREZ, 2015, n. p.), “vivemos um momento de crise política e na instauração do conservadorismo, notamos um retrocesso de valores e muita intolerância, que estão mexendo em conquistas que estavam garantidas”<sup>7</sup>.

Respondemos em alto e bom som à invisibilidade e a essa intolerância, dizemos “não” porque “há uma nova geração de mulheres lutando não somente para ampliar direitos, mas para garantir o legado dos movimentos feministas”<sup>8</sup> (ARAÚJO *apud* BRANDALISE; PEREZ, 2015, n. p.) e a visibilidade de outras de nós, outras artistas sequer citadas em livros sobre teatro. Conhecer Josephina, Lourdes e Cleise é nos reconhecermos como nação, entendermo-nos como país múltiplo em sotaques, classes, etnias e paisagens.

Os textos de Josephina, Lourdes, Cleise e tantas outras não citadas nos indicam que a luta é de antes e que, ao ouvi-las, nos sentimos cada vez menos sós, baixamos a guarda da empáfia de sermos as guerreiras legítimas e únicas. Ao ouvir nossas antepassadas, podemos tecer uma dramaturgia que se pretende de fronteira, lutando contra os diversos tipos de opressão como racismo, homofobia e transfobia.

Mulheres querem escrever para o teatro e serem lidas, encenadas, e os feminismos deixam claro que, por meio dessas escritas, tornamo-nos mais capazes de inventar novos mundos, organizá-los de modo não-elitista, dar respostas diferentes das já conhecidas e que não satisfazem apenas a alguns setores sociais e sexuais.

A dramaturgia de mulheres no Brasil, fiadas em estados e regiões diferentes que não as dominantes de nosso território nacional, indica que somos capazes de criar uma nova arte, horizontal por excelência, dialogando com as que vieram sábias antes de nós: uma dramaturgia tecida por epistemologias e temas feministas continuamente lembrados dando conta de um mundo renovado.

---

7 Camila Brandalise e Fabíola Perez entrevistam a historiadora Margareth Rago. Disponível em: [https://istoe.com.br/440121\\_O+GRITO+DAS+MULHERES/](https://istoe.com.br/440121_O+GRITO+DAS+MULHERES/). Acesso em: 15 fev. 2021.

8 Camila Brandalise e Fabíola Perez entrevistam Clara Araújo, vice-coordenadora do núcleo de estudos sobre desigualdade e relações de gênero da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Disponível em: [https://istoe.com.br/440121\\_O+GRITO+DAS+MULHERES/](https://istoe.com.br/440121_O+GRITO+DAS+MULHERES/). Acesso em: 15 fev. 2021.

## Rastros de uma dramaturga e diretora feminista: questões latentes e experiências em devir

por Leticia Andrade

O paradigma do mundo em pandemia nos faz reinventar novas formas de arte, direções teatrais, dramaturgias e diversas formas de criação cênica. Como lidar com os ofícios artísticos da mulher, ainda tão pouco legitimados e valorizados por grande parte da sociedade? Como resistir trabalhando com arte agora em tempos de isolamento e ações remotas? Vivemos, atualmente, a experiência de se fazer teatro mediado por telas, por máscaras, pelo medo do contágio, pela busca da sobrevivência e, ainda mais, pelo sentimento de solidariedade de milhares de pessoas mortas. Falando em tempos de isolamento, o trabalho da artista mulher de teatro, ainda mais recluso em suas casas, impõe a elas duas a três jornadas de trabalho, seja na arte, no emprego, na rotina da casa e de cuidados com seus entes familiares. São vestígios profundos de um patriarcado estrutural, introjetados na história de visibilidade da mulher na sociedade, que exigiu que essa fosse uma espécie de “heroína ultra eficiente e obediente”, uma imagem negativamente naturalizada, que questiono, pois defendo a igualdade, o direito pela liberdade e a diversidade de todas as identidades e lugares de fala. Neste sentido, abordarei um pouco da minha história com a direção teatral como uma forma de legitimação de nossas histórias e da arte das mulheres.

A palavra “direção” é um substantivo feminino e nos recorda (a palavra “recordar”, inclusive, vem da palavra do latim *córdia*, *corda*, que apresenta seu sentido amplo de “coração”, uma ação afetiva de entrelaçamento: “lembrar de coração”) as palavras “gerir”, “gestação”, “conduzir”, “alinhar”, “alinhar”, “conceber” e mais tantas significações nos fazem pensar nesse ofício da encenação teatral. Buscamos, aqui, problematizar a (in)visibilidade e a legitimação das diretoras teatrais na história do teatro brasileiro. Um recorte, um respiro de experimentos de mulheres artistas, que, incansavelmente, estão trabalhando por uma inclusão de diversidade da cultura cênica e questões pertinentes quanto à liberdade, expressividade e luta.

A direção, para mim, surge como um esbarrão necessário, um flerte que se tornou ofício e vocação. Em 2006, quando já dramaturga e atriz de coletivos belo-horizontinos, sempre tive uma ação de condução entre os colegas atuantes e de dramaturga diretora com os grupos que criavam textos teatrais. A relação íntima com a palavra performada me alçou voos no empoderamento da direção. Em 2012, assumi minha primeira direção solo, em Ribeirão Preto, São Paulo, com o espetáculo *Dá licença, se não eu grito!*, e também com texto de minha autoria. Desse momento até hoje, foram dez direções e

mais de dezenove dramaturgias, culminando, em 2018, com o trabalho *#elaveioparaficar* (ANDRADE, 2018), que, novamente, realizei com a dupla tarefa de direção e dramaturgia. Pude assumir uma poética de encenação própria e mergulhei no universo das conexões entre luz, vídeo, projeções e uso de equipamentos eletrônicos, que são cada vez mais recorrentes nas minhas práticas. Ao mesmo tempo, havia o desejo feminista de crítica e problematização da internet como instrumento de violência e controle de jovens que sofriam perseguições, intolerância e exposições. A dramaturgia e encenação se entrelaçavam e mostravam imagens e histórias de perseguições de refugiados, casos de *cyberbullying* de jovens que se suicidaram devido a abusos reais e perseguições virtuais. Uma busca incessante como artista é lidar com a materialidade da encenação aos anseios políticos. São algumas experiências que vão nos construindo como diretoras e dramaturgas brasileiras.



Ainda sobre *#elaveioparaficar*, eu e a equipe criadora nos focamos nas relações entre projeção mapeada e luz cênica, quais os graus de intensidade, qual a luminosidade da luz da projeção nos atores, o uso de luzes laterais para um jogo com as telas. Além disso, buscamos as interações dos sons, imagens e atmosfera do universo da informática, sons de telefones, imagens abstratas de linhas ininterruptas no espaço, uso de escrita com fontes inspiradas na escrita do computador, luzes frias e com pouca intensidade que contrastam com focos bem definidos dos dois atuantes na cena. Para mim, a luz e sombra são epifanias inseparáveis (lembro-me muito de Adolphe Appia e da iluminadora e pesquisadora francesa Veronique Pérruchon, quando aborda o “noir”), além de recortes bem definidos como momentos fragmentados, que abrem o imaginário na mente dos

espectadores e espectadoras. A luz nos toca sensivelmente e violentamente, por isso a arte da iluminação é este jogo de encontros e fugas com o impossível que se torna visível e efêmero, num piscar de olhos.

Em 2018, comecei uma pesquisa sobre diretoras brasileiras e publiquei o artigo nomeado *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro*, na Revista Urdimento da UDESC. Hoje, realizo meu pós-doutorado com a pesquisa intitulada *As diretoras atuais no Brasil: rastreamentos, empoderamentos e estéticas femininas no teatro contemporâneo*, desenvolvida sob a supervisão da Prof. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, na UFMG.

Acredito muito na legitimação das mulheres na encenação e na técnica, incentivo alunas e alunos e busco a parceria delas no meu trabalho; por isso hoje faço um pós-doutorado sobre as diretoras mineiras, pois acredito que a história e o mercado devem acolher, respeitar e valorizar as profissionais mulheres.

Outra experiência dramaturga deste ano foi o trabalho on-line *Transe*, com direção do Amaury Borges, de autoria coletiva; estou na atuação e assumindo também o papel de dramaturga. Esse trabalho estreou em 11 de setembro de 2020, pelo projeto Cena Espetáculo do Galpão Cine Horto, na estreia do Festival de Cenas Curtas desse ano, na versão on-line evidenciando assuntos como: ditadura, tortura, feminismo, vozes negras e latino-americanas, a linguagem radiofônica, e o desafio da transmissão ao vivo da cena. Essa experiência me fez pensar cada vez mais na legitimação das vozes roucas, apagadas e sufocadas pela nossa necropolítica, nossa compaixão por tantas mortes e tantos desgovernos fascistas. Vivemos uma condição sensível hoje: tantos desafios frente a infindáveis mortes, o desejo de mudar e a esperança de querer continuar em frente, sem medo e com esperança.

## Um brinde

Antes de finalizarmos nosso encontro virtual, junto às pessoas que assistiram à mesa, brindamos a algumas mulheres de teatro, nomeamos aquelas que são nossas colegas ou que, de alguma outra maneira, compõem nosso repertório e que vieram em nossas mentes no curto espaço que tínhamos de finalização do evento. Os nomes das artistas e companhias compostas por mulheres finalizam este texto como um convite para que você, leitora ou leitor, possa dar continuidade a esses nomes ao brindar as mulheres de teatro que vierem à sua mente no desejo de, juntas e juntos, darmos continuidade às narrativas e aos nomes das mulheres de teatro:

*Adriana Paixão, Adriane Mottola, Aline Andrade, Aline Marques, Angélica Liddell, Anne Bogart, Arary Marrocos, Arlete Cunha, As Atuadoras, As Travestidas, Bacurinhas na Gruta, Brígida de Miranda, Cabaré das rachas, As Capulanas de Arte Negra, Carol Zimmer, Cássia Valle, Cecília Maria, Celina Alcântara, Cia. Cênica Magna Mater, Cia. Kiwi, Cia. Lunáticas, Cia. Naturalis, Ciça Reckziegel, Cida Falabella, Circo de SóLadies, Claudia Sachs, Coletiva Vulva da Vovó, Coletivo 'As Minas', Coletivo Feminista PAGU, Coletivo Mãe da Rua, Coletivo Menos Pausa, Coletivo Nega, Coletivo Piscina, Coletivo Quando Coisa, Coletivo Rubro Obsceno, Coletivo 2ª Opinião, Coletivo Trajetórias Feministas, Cristiane Werlang, Daniela Thomas, Débora Marçal, Denizeli Cardoso, Dodi Leal, Dulcina de Moraes, Eleonora Fabião, (Em) Companhia de Mulheres, Fernanda Montenegro, Flávia Rosa, Geninha da Rosa Borges, Georgette Fadel, Gisela Habeyche, Graça Nunes, Grace Passô, Grupo Clariô de Teatro, Grupo Imaginário, Guadalupe Casal, Haydée Bittencourt, Inês Marocco, Irene Brietzke, Jezebel de Carli, Josephina Alvares de Azevedo, Juliana Kersting, Juliana Wolkmer, Juçara Gaspar, Larissa Sanguiné, Léa Garcia, Liane Venturella, Madalena Teatro das Oprimidas, Mal Amadas, Manas no Coletivo, Manuela Miranda, Maria Alice Vergueiro, Maria Helena Lopes, Maria Jacinta, Maria Knebel, Maria Thais Lima, Marga Ferreira, Marias, Mirna Spritzer, Mulheragem, Mulheres de Buço, Myriam Muniz, Mona Rikumbi, Nádia Luciani, Nadja Naira, Nafem – Nucleo Artístico Feminista, Naná Sodré, Nara Maia, Nina Picoli, Ninféias, Obscena Agrupamento, Okearô Teatro, Onisajé, Pâmela Amaro, Patricia Ariza, Patricia Fagundes, Primeira Companhia, Priscila Preta, Rejane Faria, Renata Carvalho, Renata Teixeira, Rita Clemente, Roberta Estrela D'Alva, Ruth de Souza, Sandra Possani, Sara Rojo, Silvana Rodrigues, Stella Laponni, Tania Alice, Tania Farias, Tania Toco, Tefa Polidoro, Teuda Bara, Thais Dias, Theodoras, Traço Cia de Teatro, Valdineia Soriano, Verônica Fabrini...*

## Referências

ANDRADE, Letícia. **#elaveioparaficar**. Ouro Preto, 2018 (dramaturgia, obra não-publicada, manuscrito digitado).

AZEVEDO, Josephina Alvares de (Dir.). Voto feminino. In: **A Família**: jornal literário dedicado à mãe de família. São Paulo, 1888-89; Rio de Janeiro, 1889-98.

AZEVEDO, Josephina Alvares de. **Galleria Illustre** (Mulheres célebres). Rio de Janeiro: Typ. A Vapor, 1987.

BENATTI, Mariana. **Agora Vimos!** Festival Delas e ações feministas-artistas educacionais pelas mulheres na arte. Agora Vimos! Dissertação (Mestrado em Artes Educação) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: Unesp, 2020. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194409/benatti\\_m\\_me](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194409/benatti_m_me)



[ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y](#). Acesso em: 10 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRANDALISE, Camila; PEREZ, Fabíola. **O grito das mulheres**. 06 nov. 2015. Disponível em: [https://istoe.com.br/440121\\_O+GRITO+DAS+MULHERES/](https://istoe.com.br/440121_O+GRITO+DAS+MULHERES/). Acesso em: 15 fev. 2021.

MARTINS, Adriana Lobo. **Dramaturgia de Marias**: presença das mulheres no cenário dramático nacional e estrangeiro - Vidas e obras, invisibilidades e resistências, feminismos e uma análise de três produções paulistas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: Unesp, 2019. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/193136/martins\\_al\\_me\\_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/193136/martins_al_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 10 jan. 2021.

MENDES, Cleise Furtado. **Joana d'Arc** (coleção dramaturgia). Salvador-BA, EDUFBA, 2015.

NOCHLIN, Linda. Por **que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed. Aurora/ Publication Studio SP, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

OLIVEIRA, Letícia Mendes. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157/9463>. Acesso em 15 de nov. 2020.

RAMALHO, Maria de Lourdes. **As velhas**. Campina Grande-PB. Editora Bagagem, 2010.

SANTOS, Maria Gabriela dos. **Rastros, registros e retratos**: impactos da representação do gênero feminino no teatro de rua brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: Unesp, 2019. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194316/santos\\_mg\\_me\\_ia.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194316/santos_mg_me_ia.pdf?sequence=4&isAllowed=y). Acesso em: 10 jan. 2021.

SOUZA, Elizandra. **A arte híbrida das Capulanas Cia de Arte Negra**, Site Omenelick 2o. Ato, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/a-arte-hibrida-das-capulanas-cia-de-arte-negra>. Acesso em: 10 jan. 2021.

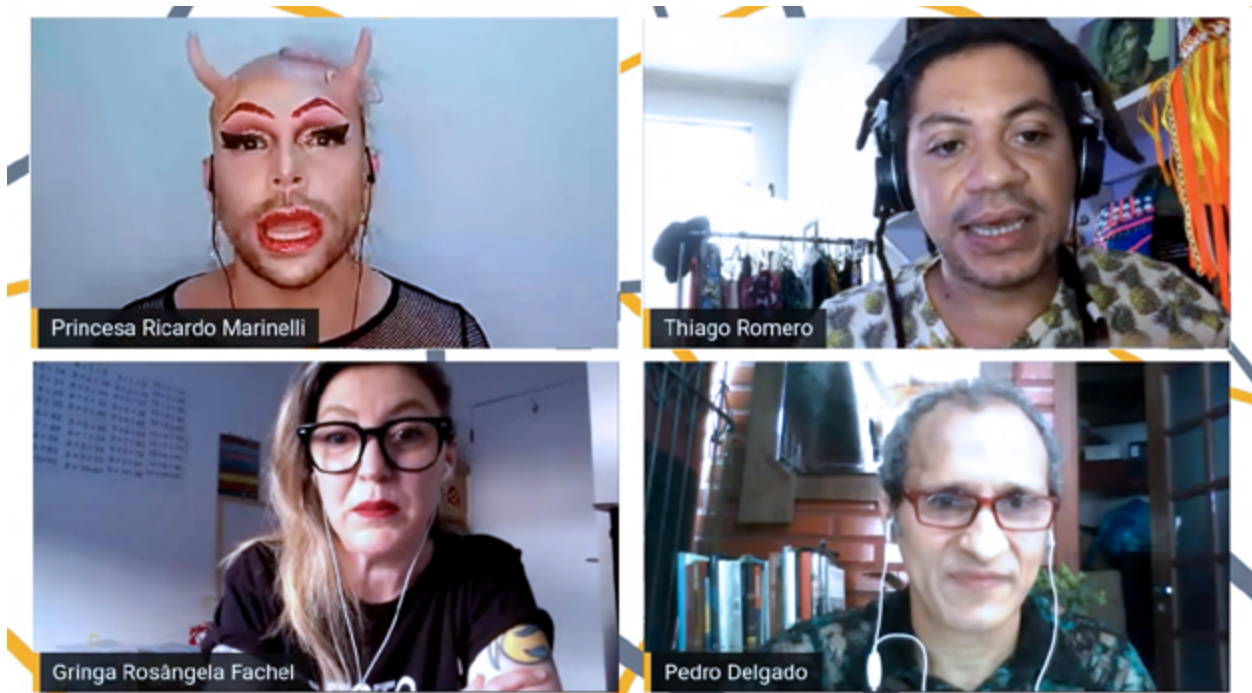
SWAIN, Tânia. **É simples apagar as mulheres da memória social**: "o homem universal". [2013] Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/foucault2013.htm> acesso em: 22 out. 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.



# CORPOS TRANSFORMACIONAIS NA CENA, O QUEER COMO POÉTICA DA CENA E PARA ALÉM DOS PALCOS

Pedro Delgado,<sup>1</sup> Rosângela Fachel<sup>2</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas  
Questões queer e a cena  
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=b5Jg\\_1SuojQ](https://www.youtube.com/watch?v=b5Jg_1SuojQ)

*Nós não somos homens, nem somos mulheres.  
Nós somos gente, gente computada igual vocês!  
Dzi Croquettes*

1 Pesquisador, doutorando PPGAC - UFRGS, mestre em Artes Cênicas PPGAC - UFRGS, especialista em Pedagogia da Arte FAGED - UFRGS, professor de dança ESEFID - UFRGS, ator.

2 Pesquisadora, doutora em Literatura Comparada CAPES/UFRGS, professora voluntária do Mestrado em Artes Visuais PPGAVI - UFPel, curadora e produtora cultural.

A mesa *Questões queer e a cena* começou a existir no verão de 2019, quando nossos caminhos convergiram para que entrássemos no mesmo vagão desse vertiginoso trem poético e teórico-crítico queer/cuir/kuir<sup>3</sup>. *Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu* (2018)<sup>4</sup> foi nossa primeira estação, e ponto de partida para a viagem que nos trouxe até aqui e na qual seguimos errantes, inquietos e deliciosamente perdidos.



Figura 1: Cena de *Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu* (2018). Foto de Cláudio Etges. Fonte: Acervo de Pedro Delgado

Nós nos encontramos ali, na interface do palco do Teatro do SESC em Porto Alegre — Pedro, dramaturgo, pesquisador e professor; Rosângela: espectadora, pesquisadora e professora — um no palco, (re)encenando o assassinato de Lady Cherlet, outra na plateia, sentada em uma poltrona central na primeira fila. E tínhamos como interface o pensamento queer/cuir/kuir que, como uma enorme e permeável bolha de sabão translúcida, roçava e eriçava nossos corpos, igualmente, bolhas permeáveis. Foi natural e intuitivo penetrarmos essa bolha e, em seu interior, experimentarmos o imbricamento, a tensão e a interferência

---

3 Jogo com as versões latino-americanas para a palavra *queer*, que partem da fonética da palavra proferida com sotaque castelhano.

4 Produzido pelo coletivo de criadores teatrais CRIA“TURES, com dramaturgia e direção de Pedro Delgado. O projeto faz parte da pesquisa de doutoramento de Delgado, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ficha técnica: cenário, figurinos, trilha sonora, dramaturgia e direção por Pedro Delgado. Elenco: Adriana Lampert, Anelise Caldini, Carlos Paixão, Djefri Ramon, Jony Pereira e Thuanie Cigaran. Luz por Leandro Gass Bace. Coreografia por Chico Cordeiro. Operação de som por Simone Pinheiro. O espetáculo é proibido para menores de 14 anos.

de nossas bolhas — no diálogo entre nossas pesquisas e interesses. Nesse mundo de bolhas de espuma, geradas de diversas barras de sabão diferentes por seres inventivos a partir de estruturas de poder e desejo, nossas bolhas se tocaram, em um movimento inventado, que ganha velocidade quando estamos dentro desse vagão de trem. Juntos, desde então, assistimos, das janelas desse trem, à dança das bolhas de espuma de sabão no entorno das construções discursivas de possíveis epistemologias queer, e nos interessam, sobretudo, os inventores, os sabões, os entre e os vazios das bolhas e as forças que as movem.

Este texto é um recado, um bilhete a quem nos queira ler, no qual tentamos compartilhar um pouco do que observamos à medida que o trem se desloca em alta velocidade, e nós, enquanto bolhas escorregadias, também nos deslocamos por entre núcleos de outras bolhas, sem pertencer, exclusivamente, a nenhum deles. Escrevemos movidos pela necessidade de contar o que vemos das coisas de nosso mundo. Mas, em especial, queremos falar do assassinato de Lady Cherlet — uma atriz transexual, diretora de um grupo de teatro de comédia — por quem nutrimos enorme admiração.

## Os corpos de Lady Cherlet

Após o assassinato de Lady Cherlet, Pedro se deixou fruir em arte, como um espectador que aos poucos se deixa levar pela mágica poesia da cena e recria as possibilidades de um final inesperado, sendo levado na direção das águas mais profundas do oceano turvo, da contaminação do vento, do éter, de tudo que pudesse ajudá-lo a gerar novas forças para novos e diferentes devires teatrais. E, assim, fomentar um teatro de vozes dos corpos, no qual o encadeamento das palavras e a sonoridade das frases ditas em voz alta são como as múltiplas vozes que, assim como a de Lady Cherlet, não foram escutadas. Na busca por uma teatralidade de corpos e vozes, que embarque em um processo de criação orientado por um olhar queer para tentar descisheteronormatizar os corpos e seus discursos, que, de maneira geral, reproduzem o que Butler (2010) chama de performatividade. Ou seja, uma teatralidade que quer colocar em xeque os discursos ontológicos acerca das construções binárias e imutáveis que atribuem valores aos corpos por conta de suas sexualidades, sempre em um contexto de poder negativo e excludente. A força desses padrões normatizadores ou cisheteronormatizadores<sup>5</sup> refutam qualquer sexualidade e identidades de gênero que não se enquadre nos padrões considerados “normais”. Dessa forma, a cultura heteronormativa, em relação à especificidade dos corpos, exige que a maneira como a pessoa se mostra enquanto gênero esteja em consonância com seu “sexo biológico” e

---

5 Referente à naturalização e normatização dos corpos como cisgênero e heterossexuais.

com os princípios binários heterossexistas, que significam a imagem do corpo do homem e a imagem do corpo da mulher enquanto concepção de normalidade. O corpo de Lady Cherlet, por sua vez, confrontava esses discursos. E, ainda que constituído nesse contexto cultural, a atriz reconhecia a potência de sua sexualidade e de seu novo gênero.

Foi depois do assassinato Lady Cherlet que nos encontramos no interior do vagão. E ali permanecemos olhando para o seu corpo morto, envolto na escuridão da noite enquanto, lá dentro do córrego, as ratazanas preparam-lhe o leito de morte ao mesmo tempo em que lhe entoam uma singela “Ave-Maria”. Em um país homo e transfóbico, em um continente colonial, machista e patriarcal, o corpo de Lady Cherlet já estava ameaçado desde antes de sua existência. Assim, ao reconhecermos a violência com que tiraram seu corpo de cena, expandimos o nosso olhar acerca da força de uma tradição latino-americana de corpos trans, travestigeneres e transformacionais que imbricaram vida, arte e ativismo. A teatralidade construída em torno do corpo de Lady Cherlet, que reverbera em outros corpos em cena, evoca memórias de outras corporalidades e poéticas, com as quais Rosângela já estava em diálogo, como possibilidade de uma genealogia marica sudaca<sup>6</sup>, que a antecede e anuncia a discussão queer/kuir/cuir. Assim, da janela de nosso vagão, buscamos por um passado recente no qual evocamos esses corpos, marcados pela ferida colonial, e suas forças discursivas como camadas de sentido sulcadas, mesmo que inconscientemente, nos “corpos palimpsesto transformacionalizado”<sup>7</sup> em *Censuradas*. E lá estavam elas, lá onde sabemos que, também, chegará Lady Cherlet, rindo, dançando e sendo livres.



Figura 2: Pedro Lemebel. Fonte: Matéria “Documental Lemebel de Joana Reposi”, Revista digital Concierto, Chile, 11 de outubro de 2019.

Dentre elas, o primeiro corpo que nos atrai e que nos atravessa com seu olhar

6 Adjetivo depreciativo para referir-se às pessoas oriundas de países da América do Sul.

7 Denominação cunhada por Pedro Delgado para designar um corpo que carrega em si marcas características de um corpo emergente bixa numa perspectiva de corpo/processo/arte transformacionalizado.



firme e suave, é o de Pedro Lemebel (1952-2015), escritor e *performer* — proclamado por Paul B. Preciado como sua mãe indígena —, vestida de vermelho, se abraçando com suas plumas.

Lemebel foi um árduo opositor à ditadura militar de Augusto Pinochet (no poder de 1973 a 1990) e utilizou a performance e a literatura como armas para lutar contra o regime ditatorial. Ainda durante a ditadura, mas já durante o processo de transição à democracia, e com a emergência da epidemia da aids, Lemebel e seu amigo Francisco — Pancho — Casas (1959), formaram o duo artístico-ativista *Yeguas del Apocalipsis*, cujas intervenções travestis, irreverentes, ousadas, inesperadas e temidas aconteceram de 1988 a 1997. Ainda antes de ter sua voz abalada pelo câncer da garganta que o mataria, Lemebel leu pela primeira vez seu manifesto *Falo por minha diferença (Hablo por mi diferencia)* em um ato político de esquerda, em 1986, e nele reivindicava a atenção e o comprometimento da esquerda com a diversidade. De nosso vagão, pudemos novamente escutá-lo com sua voz forte, amorosa e direta:

*Não sou Pasolini pedindo explicações  
Não sou Ginsberg expulso de Cuba  
Não sou um marica disfarçado de poeta  
Eu não preciso de disfarce  
Aqui está minha cara  
Falo por minha diferença  
Defendo o que eu sou  
e não sou tão estranho  
(LEMEBEL, 2011 - tradução nossa)<sup>8</sup>*

Nosso olhar é, então, acolhido pelas tetas macias do corpo — *clown* travesti literário — de Batato Barea (1961-1991), que as oferece a nós, como sacramento de sua breve existência, ceifada pela aids. “Toquem, toquem, podem tocar!”, nos diz, enquanto oferece suas tetas.

Com suas mãos sobre as tetas — desejadas, criadas, sonhadas — nos repete algo dito em uma de suas últimas entrevistas: “Eu não sou um ator ou atriz ou algo assim. Porque isso é teatro e eu estou interessado em fazer outras coisas ... mais instantâneas.

---

8 No original:

No soy Pasolini pidiendo explicaciones

No soy Ginsberg expulsado de Cuba

No soy un marica disfrazado de poeta

No necesito disfraz

Aquí está mi cara

Hablo por mi diferencia

Defiendo lo que soy

y no soy tan raro

Eu faço o que sinto e pode ser que isso não se enquadre no teatro nem no show de variedades, nem em nada. Eu quero criar outros códigos.” (BAREA apud RANZANI, 2002, n. p. - tradução nossa)<sup>9</sup>. Aversa às classificações e enclausuramentos, Batato Barea imbricou palco e vida e fez de suas tetas um manifesto libertário em uma Argentina que ainda lidava com os traumas da última ditadura militar — que durou de 1976 a 1983 e levava seu irmão mais novo ao suicídio — e estava imersa em uma de suas mais graves crises econômicas.



Figura 3: Batato Barea. Fonte: Materia “La instantaneidad de Batato”, Revista digital AUNO - Agencia Universitaria de Noticias, Argentina, 24 de dezembro de 2011.

---

9 No original: *Yo no soy actor ni actriz ni nada de eso. Porque eso es teatro y a mí me interesa hacer otras cosas... más instantáneas. Yo hago lo que siento y puede no estar enmarcado ni en el teatro, ni en el varieté, ni en nada. Quiero crear otros códigos.*

A ancestralidade peruana do corpo travesti de Giuseppe Campuzano (1969-2013) se expande até nós por meio de sua bolha que nos envolve quente e doce como uma brisa, acariciando nossas faces. A vemos em toda plenitude de seu corpo, como antes da doença degenerativa que a levou à morte, radiante Virgem Travesti Indígena, que chora lágrimas de cristal.



Figura 4: Giuseppe Campuzano Fonte: Matéria "Arte quente e atual", El País digital, 04 de setembro de 2014.

E como se houvesse nos escutado anos antes de perguntarmos, nos fala a respeito do corpo e de sua potência de transformação:

*CORPO MÉDIUM E MIGRANTE  
CORPO INDÍGENA  
{INDECISO-INDEVIDO}  
CORPA-PORCA  
CORPO MISTIÇO E MISTIÇANTE  
CORPO TEXTO E PRETEXTO  
CORPO NAÇÃO E INDIGNAÇÃO  
CORPO E NÃO CORPORAÇÃO  
CORPO MÍMESIS-SINTOMA  
CORPO POËSIS-GESTO  
CORPO-CRÔNICO  
CORPO-CRÔNICA  
(CAMPUZANO, 2013 - tradução nossa)*



Filósofa, pesquisadora, artista e ativista, Giuseppe Campuzano<sup>10</sup> desvelou a história travesti no Peru, pensando os imbricamentos entre corpo, sexualidade e identidade, e idealizou e criou o Museu Travesti do Peru (2003), em um exercício de interseccionalização da história. “Vocês precisam conhecer”, ele nos diz, sorrindo, “Nossos corpos; corpos indígenas como um não-lugar ignorado; corpos colonizados pelo discurso que os rejeita; corpos contemporâneos quando um legado irrompe”. (CAMPUZANO, 2007, n.p. - tradução nossa)<sup>11</sup>

O calor do corpo travesti de Hija de Perra (1980-2014) irradia uma bolha colorida que inunda nosso vagão de uma sensação gozosa e debochada. Podemos sentir toda a energia que seu corpo tinha antes de perder a luta contra a aids. Ela nos mostra seus dentes, em um sorriso escrachado, em seu vestido branco de noiva abjeta.

---

10 No original:

CUERPO MÉDIUM Y MIGRANTE  
CUERPO INDÍGENA  
{INDECISO-INDEBIDO}  
CUERPA-PUERCA  
CUERPO MESTIZO Y MESTIZANTE  
CUERPO TEXTO Y PRETEXTO  
CUERPO NACIÓN E INDIGNACIÓN  
CUERPO Y NO CORPORACIÓN  
CUERPO MÍMESIS-SÍNTOMA  
CUERPO POËSIS-GESTO  
CUERPO-CRÓNICO  
CUERPO-CRÓNICA

11 No original: *Cuerpos nuestros; cuerpos indígenas cual no-lugar ignorado; cuerpos colonizados por el discurso que los rechaza; cuerpos contemporâneos cuando un legado irrumpe.*



Figura 5: Hija de Perra Fonte: Matéria “Hija de Perra - Imunda e necessária”, Site Corporalidades.

A(r)tivista *performer*, ensaísta e educadora, Hija de Perra abraçou a estética da imundice e obscenidade em seus shows. Dissidente do sistema binário de sexo/gênero, rechaçou o termo queer, criticando-o como um pensamento importado do Norte Global, um conceito que coloniza nosso contexto sudamericano pobre, aspiracional e de terceiro mundo (HIJA DE PERRA, 2015). Somos alvos de sua deliciosa ironia, quando ela percebe que estamos, sim, deslizando entre as bolhas coloridas do queer/cuir/kuir, e nos diz:

Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como queer e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provêm do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária (HIJA DE PERRA, 2015, p.3).

Nossas deidades sudacas — Pedro Lemebel, Batato Barea, Giuseppe Campuzano e Hija de Perra — fizeram de seus corpos manifestos artísticos políticos explorados em toda sua potência transformacional nas cenas, shows e intervenções. Ao nos referirmos à transformacionalidade dos corpos, queremos visibilizar os mais diversos e possíveis processos de desidentificação dos gêneros binários, que, além de questionar a invisibilidade dos corpos periféricos, também desenvolvem novas narrativas poéticas. Assim, essas artistas acionaram processos de descolonização cultural, discursiva e política, dando a ver as margens, as exclusões, as abjeções e as opressões das corporalidades dissidentes, que na América Latina são marcadas pela “ferida colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 304) e nas quais vive o pensamento decolonial.

Guacira Louro (2004) nos alerta que a matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos, mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para sua transgressão. A matriz binária conforma não apenas os corpos que se adequam às suas regras de gênero/sexuais, mas também os corpos que as subvertem. E esse é um processo repetitivo e interminável que é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítimos”, próprio de um planejamento que toma como matriz de referência o discurso cisheteronormativo e, que, ingenuamente, acredita na reversão das sexualidades desviantes. Assim, queremos chamar a atenção de quem nos lê para esses corpos maricas/bixas sudakas. Corpos periféricos que não apenas escapam da normalidade cisheterossexista binária como também confrontam a colonialidade do saber, dos corpos e das sexualidades.

Da janela de nosso vagão, as vemos brilharem cada vez mais fortes, compondo a constelação marica que, desvelando a falácia de todos os preceitos católicos coloniais, acolhera nossa querida Lady Cherlet nas esferas celestiais, onde todas as bolhas estouram, onde identidades, conceitos e teorias se dissipam em uma enorme e difusa nebulosa. Lady Cherlet, que teve seu corpo violentamente imolado e vilipendiado, sendo crucificada para desvelar os pecados do mundo, terá suas chagas curadas.

O assassinato de Lady Cherlet e nosso entendimento da ressignificação de seu corpo por tantos outros corpos que existiram e que existirão antes e depois do dela fizeram com que entendêssemos que o imbricamento entre a escrita dramática de Pedro e leitura teórica de Rosângela deveria ser constituído como um território de jogo que, de alguma forma, servisse como voz a tantos corpos abjetos condenados. Nesse sentido, a voz de Lady Cherlet, transcrita em nossos textos, está em consonância com outras vozes a(r)tivistas latino-americanas, que emergem para questionar e enfrentar a cisheteronormatividade colonial patriarcal e o silenciamento/apagamento histórico de corporalidades dissidentes. Como nos conta a poetisa e *performer* travesti chilena Claudia Rodriguez em seu *Manifesto Horrorista* (2015):

O diferente é considerado grotesco e monstruoso. Tenho sido tão odiada que tenho motivos para escrever. Nunca fui uma esperança para ninguém. Eu junto as letras e escrevo, mediocrementemente, sobre este vazio. Escrevo porque não fui a única. Com minhas amigas travestis somos rejeitadas porque o corpo é sagrado e com ele não se deve brincar. Por isso escrevo, por todas as travestis que não conseguiram saber que estavam vivas, pela culpa e pela vergonha de não serem corpos para serem amados e que morreram jovens antes de serem felizes. Morreram sem haver escrito uma carta de amor. (RODRIGUEZ, 2015, p. 5 - tradução nossa)<sup>12</sup>

A possibilidade discursiva desses corpos é, por si, a força do próprio discurso e uma poética da diferença.



Figura 6: Crucificação simbólica de Lady Cherlet. Cena de *Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu* (2018). Foto de Cláudio Etges. Fonte: Acervo de Pedro Delgado.

---

12 No original: Se cree que lo diferente es grotesco y monstruoso. He sido tan odiada que tengo razones para escribir. Nunca fui una esperanza para nadie. Junto las letras y escribo mediocrementemente sobre este vacío. Escribo porque no he sido la única. Con mis amigas travestis hemos sido rechazadas porque el cuerpo es sagrado y con él no se juega. Por eso escribo, por todas las travestis que no alcanzaron a saber que estaban vivas, por la culpa y la vergüenza de no ser cuerpos para ser amados y murieron jóvenes antes de ser felices. Murieron sin haber escrito ni una carta de amor.

## O queer como encontro

Bem antes da morte de Lady Cherlet, Pedro já (re)pensava a teatralidade a partir de seu contato e fricção com as diversas bolhas do pensamento queer, em especial com as de Judith Butler. Dessa forma, sentindo-se arrastado por uma força que já o habitava, ele passou a dedicar sua atenção para diversas questões entre a suposta materialidade da peça e todo o resto, instigando sua incansável busca por uma poética que, de alguma forma, resulte desse entre-lugar, da eletricidade e dos agenciamentos entre a transformacionalidade palimpsestosa dos corpos marica/bixa emergentes transformacionalizados enquanto potência poética de uma teatralidade da diferença. Essa perspectiva orientou sua concepção de que, em *Censuradas*, nenhuma das personagens deveria pulsar a partir de identidades de gênero, que, tanto quanto os desejos sexuais, deveriam ser transitórios e abertamente revelados a partir de corpos palimpsestosos transformacionalizados. E isso o instiga a trazer criticamente para a cena referências às discursividades de raiz judaico-cristãs, desvelando sua força como ferramenta de ajuizamento, normatização e poder para as construções simbólicas cisheteronormativas, sobretudo, arraigadas à ideia apocalíptica de pecado. Segundo Butler, esses pilares normatizadores refutam a possibilidade das sexualidades e das identidades de gênero serem diversificadas.

Mas foi a morte de Lady Cherlet que gerou novas e diferentes teatralidades, engendrando uma dramaturgia outra com novos e diferentes personagens em novos e diferente agenciamentos entre as formas, os arquétipos, o jogo, a metalinguagem, o som, os silêncios, as cores, a dança, o cheiro, a luz, a escuridão, a cenografia, os figurinos e a transformacionalização dos corpos. E tais agenciamentos lançaram o dramaturgo no abismo, no caos, em um jogo de desmascaramentos ontológicos fomentados pela tensão entre a teoria queer e a dramaturgia de identidades rígidas.

E já é, também, desde antes da morte de nossa diva Lady Cherlet, que Rosângela se arrisca a brincar e jogar entre as bolhas queer/cuir/kuir, encontrando caminhos e voltando a se perder, embalada pelas narrativas e poéticas, sobretudo, audiovisuais. Sua proximidade aos Estudos Culturais Latino-Americanos em conjunção com os questionamentos da validade das teorias queer na América Latina, instigaram-na a buscar por uma genealogia poética e teórico-crítica sudaka marica, reconhecendo nesses discursos e corpos latino-americanos sua antecedência à discussão queer, que, assim como a prenuncia, a subverte e a desestabiliza. E, acreditando, como Hector Domínguez-Ruvalcaba (2018), que acionar o queer no contexto latino-americano é um processo político alicerçado em sua própria natureza de instrumento cultural e discursivo de descolonização, que perturba a lógica dos sistemas gênero-culturais nacionais, e que implica



reconhecer as margens, as exclusões, as abjeções e as opressões aos corpos desviantes. A Teoria Queer na América Latina é um método que se dirige a conhecer os corpos em seu próprio contexto, e seu significado se enriquece graças às interseccionalidades complexas nas quais as expressões sexuais e de gênero não podem ser separadas dos determinantes econômicos, das restrições religiosos e legais, das exclusões de raça e de classe, ou ainda, das disputas políticas (DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, 2018, p. 21). E foi, justamente, quando preparava a disciplina “Narrativas & Poéticas Queer”<sup>13</sup> que Rosângela conheceu Pedro — após assistir a *Censuradas*, uma comédia queer.

Você imagina o que aconteceria com a alma de uma atriz transexual caso ela fosse morta na noite de estreia de uma de suas comédias? Cinco atores vivem diversos personagens para contar a história de uma companhia de teatro de comédia, cuja diretora e atriz transexual, Lady Cherlet, é assassinada no dia da estreia de um espetáculo que, justamente, comemorava sua nova identidade sexual. Nem o Céu e nem a Terra são limites para contar a vida e a morte da atriz e de seu elenco de comediantes. A partir de sua morte, o palco de seu teatro se transforma em um território híbrido, entre o etéreo e físico, no qual o público acompanhará a trajetória da alma de Lady Cherlet — um misto de dramaturgia, performance e dança.

### **Cartografias do jogo – *Censuradas* – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu**

Para contar essa história, Pedro transforma o tabuleiro dramaturgico em uma espécie de cartografia — a cartografia do jogo —, que nasce no momento em que o “eu” diretor recebe o tabuleiro do “eu” dramaturgo e começa a organizar as pistas para os jogadores. Armar um jogo entre os corpos palimpsestos transformacionalizados dos atores/jogadores, no qual cada um não só se entregará estrategicamente às jogadas como, também, fará de seu corpo peças que se movimentarão na cartografia enquanto elementos simbólicos do jogo. As regras propostas para as jogadas determinavam hipóteses que propunham e davam liberdade para que cada jogador pudesse jogar com o acaso. Gilles Deleuze (2000) nos fala sobre esse jogo, sem regras preexistentes, que é jogado ao acaso, no qual o acaso não cessa de proliferar. Assim, as jogadas de *Censuradas* possuíam a estratégias do “roubo ideal”, no qual, segundo Deleuze, não roubamos para obter o “mesmo”, mas sim para obter a diferença. Os jogadores jogavam para roubar o que existe de diferente em seus corpos depois da experiência e da contaminação dos agenciamentos de seus territórios corporais. Sobretudo, jogavam para refutar as

---

<sup>13</sup> Que ministrou pela primeira vez no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) no primeiro semestre de 2019.

discursividades que incidem sobre seus corpos encerrando suas potências no interior do que Pedro chama de dobras corporais. Jogavam para que seus corpos ressurgissem libertos do aprisionamento e da falsa ilusão da segurança do lugar de esconderijo, ressurgindo por meio da posse dessas potências e da luz da diferença (DELEUZE, 2000).

Para dar início ao jogo, era necessário que cada corpo/jogador encontrasse a sua forma de se aquecer. A meta era tentar eliminar qualquer marca dos universos masculino e feminino cisheteronormalizado rumo a um corpo outro transformacionalizado, um corpo capaz de devir qualquer coisa — vegetal, criança, travesti, animal, lixo, verme — mas nunca o feminino e o masculino heteronormalizados. Algumas ações de jogo e teatralidade exigiam mergulhar nas memórias do próprio corpo em busca de combustíveis para a produção de estímulos. Era esse revelar-se denunciador que era utilizado como estratégia de roubo desses corpos, trazendo-os de volta do interior das dobras. Nesse sentido, o interior das dobras não estava limitado aos corpos bixas, trans, travestis, lésbicos, mas a todos os corpos aprisionados em estruturas de poder inflexíveis e fechadas.

O jogo começa no camarim do teatro de comédia de Lady Cherlet, onde o elenco se prepara para a estreia da nova comédia enquanto aguardam por sua chegada, desaparecida desde o início daquela tarde. Quando o espectador entra, cada jogador já estava posicionado e em estado de jogo e, diante da expectativa de entrar em jogo, carregava consigo a preocupação pela ausência da principal jogadora, Lady Cherlet. Assim, ao mesmo tempo em que cada jogador induzia o olhar do espectador para os aquecimentos corporais a para a transformacionalização de seus corpos, também transmitiam a incerteza quanto à partida. O primeiro lance impactante é uma ligação telefônica que informa o assassinato de Lady Cherlet.

O centro do espaço de jogo está reservado às principais jogadas e, portanto, se mantém no escuro. A notícia da morte de Lady Cherlet, ao mesmo tempo que impossibilitava a execução do jogo planejado na cartografia, abria espaço para outras possíveis jogadas como, por exemplo, encenar sua morte. E essa seria a próxima jogada, redesenhando a cartografia do jogo. O assassinato de Lady Cherlet foi criado especificamente para a última cartografia do espetáculo (2020), na qual Pedro buscou mais movimentação, mais expressividade dos corpos e maior ocupação do espaço e da presentificação dos arquétipos. Os jogadores atuam na reconfiguração e redesenho da cartografia, utilizando pedaços da madeira. O assassinato acontece na frente do espectador. Lady Cherlet, representada por um dos jogadores, corre desesperadamente pelo espaço cartografado em busca de um lugar de fuga. No entanto, é sempre atraída ao centro do círculo construído pelos jogadores “algozes” que, de armas em punho, reproduziam coreograficamente os movimentos de bater e de espancar o corpo do jogador que a



representava nessa jogada. A jogada ganha mais força por não serem os assassinos que a perseguem, mas por ser ela que, atraída pela violência e sem ter para onde fugir, acaba voltando ao lugar onde é espancada até a morte. Após sua morte, o grupo de jogadores que representava os “algozes” abandona a cena, evidenciando seu papel de dar fim a vida de uma mulher transexual.

Três jogadores voltam à cena: um manipulando uma máquina de soprar folhas e outros dois utilizando grandes vassouras para varrer o palco. Lentamente, eles se aproximam do corpo de Lady Cherlet, mas não a enxergam, evidenciando a indiferença aos cadáveres de travestis e transexuais assassinadas e à forma como são depositados nas “sarjetas” do mundo cisheterossexualizado. O jogador que operava a máquina de soprar folhas direciona o jato de vento ao corpo da atriz, envolvendo seu corpo com um pó branco, que havia sido espalhado sobre ele. Ao mesmo tempo, o corpo de Lady Cherlet começava a rolar na cena, com a leveza de uma pluma, na direção da periferia do palco. Depois, seu corpo é varrido para a sarjeta e seu espírito se desloca até um beco habitado por prostitutas, travestis, bixas, lésbicas e outros corpos marginalizados. Qualquer dignidade que pudesse, por alguma razão, existir no espírito de Cherlet, diante de sua visita ao beco, estava sendo posta em risco, pois, ao invés de buscar caminhos que a elevasse na direção de uma possível ascensão ao céu, por meio de estratégias de representação do jogo dramático, o espectro permite ao espectador observar sua escolha por permanecer no mundo do “pecado”, das “trevas”, o que a tornava, diante de um olhar patriarcalizado, imoral e, portanto, indigna da salvação divina.

Em contraposição a esse território marginal, é trazido à cena um conjunto de ações e imagens protagonizadas no interior de um templo católico, por um sacerdote, um menino e um grupo de freiras, que buscam saciar seus desejos sexuais, denunciando as contradições entre o discurso dessas instituições e a prática de seu sacerdócio. O padre, já embriagado, segue tendo seu cálice servido de vinho pelo menino, e vai explicitando seu desejo pelo jovem em um jogo de sensualidade e desejo. O padre o interroga quanto ao seu envolvimento sexual com uma das freiras, ao mesmo tempo em que lhe atribui penitência, quarenta Ave-Marias, que o menino reza, mas lhe diz que sem arrependimento. O menino propõe um jogo em que o padre deveria imaginar estar se casando com ele, sendo sua noiva. A incoerência do discurso clerical em relação às questões sexuais e aos escândalos de abuso ganha força quando, ao beijar o menino, o sacerdote é surpreendido com a presença de um grupo de freiras sedutoras e sedentas por sexo, que se inserem no cenário reconfigurando a cartografia e sua estratégia de jogo. Cada freira articula uma jogada diferente com o intuito de saciar seus desejos.

Na jogada seguinte, um jogador representa Deus, em uma releitura sarcástica de

suas representações bíblicas, um Deus frágil, com uma identidade de gênero híbrida, se-minu e grávido. Durante um longo tempo, ele perambula pelo espaço como se estivesse perdido e, depois, como se percebesse a chegada da hora do parto, se deita em uma estrutura de madeira bem ao centro do espaço. Logo após, o jogador que representa Lady Cherlet entra em cena, sobe em uma cadeira e recebe o foco de luz, exclusivamente em seu falo. Os três jogadores que representam as freiras se colocam em volta da atriz, julgando seu corpo — que até então ainda não havia passado pela cirurgia de redesignação sexual — como se estivessem em um tribunal. Logo entra em cena outro jogador, que representa a encarnação do Diabo. Seu corpo também é híbrido, e seus traços femininos imbricam gestuais sensuais e, ao mesmo tempo, fortes. Ele carrega uma vasilha e se encaminha em direção à Lady Cherlet para despi-la, revelando seu falo. Uma jogada muito próxima aos espectadores para que esses pudessem enxergar, detalhadamente, as ações cirúrgicas.

Durante toda a intervenção cirúrgica, as três freiras se mantêm paralisadas como parte da jogada, observando a ação do Diabo para, na sequência, poder julgar e condená-la.

O Deus colocado no jogo é um Deus que escapa aos discursos seculares e que faz sexo com o Diabo — o que não era aceito pelas freiras, que, ao negarem sua presença, também negam qualquer coisa que viesse do interior de seu corpo, inclusive seu filho que estava pra nascer. O corpo de Deus já não lhes interessava, uma vez que sua imagem, ações e desejos contradizem o discurso criado por elas próprias, utilizados para condenar a atriz transexual. O Diabo, por sua vez, não mede esforços para fazê-las enxergar Deus a partir de seu próprio corpo ali presente. Todas as linhas dessa jogada se acentuam a partir da decisão de Lady Cherlet por uma nova identidade de gênero e uma nova genitália, algo que, para sua existência, era fundamental.

Para a última jogada da cartografia, era importante que o espectador voltasse à cena do crime e se deparasse com a mesma jogada de abertura, a do assassinato da atriz — agora, porém, depois de ter testemunhado diversas outras jogadas que propunha uma aproximação afetiva entre a personagem e o espectador. Lady Cherlet havia saído do interior das dobras dos tecidos cisheteronormatizados de cada espectador para se tornar sua própria verdade, sua própria potência humana e, com isso, se fazer perceber como a flor de lótus cuja raiz ainda está presa à lama, mas que, sem temer as ameaças, se revela na sua forma mais plena. Dessa vez, o espectador não estaria, apenas, diante de mais um assassinato de uma transexual, mas sim diante do assassinato de alguém que havia se tornada íntima de todos. Lady Cherlet não era mais uma estranha assassinada, o espectador agora conhecia sua luta para sair do interior das dobras do tecido cisheteronormatizador. Levado outra vez à cena do crime, o espectador é convidado a

revisitar o território da cirurgia de sua redesignação genital, ritualizada de forma espetacular. Um grupo dos jogadores carrega o corpo da atriz até uma espécie de altar, onde será realizada não só a encenação da redesignação genital, mas também a transformação estética de seu corpo, com maquiagens e implantes de hormônios. Após essa transformacionalizado, o corpo é colocado diante de uma cruz tendo a cabeça decorada por uma grinalda que, simbolicamente, representa sua identidade feminina, como a grinalda de uma noiva, mas também pode ser associada à coroa de espinho colocada em Jesus Cristo quando este fora pendurado na cruz, aproximando, assim, a semelhança de seus sofrimentos e a rejeição de seus corpos. Desse modo, o sofrimento do corpo da atriz, enquanto era espancado, não possui nenhuma diferença do sofrimento do corpo do Messias enquanto era agredido pelo poder romano.

Ao encerrar o jogo, os atores, antes jogadores, agora contemplam o público, que, durante uma hora, esteve sintonizado em corpos, energias, rituais, espaços, jogadas, signos e todos os atravessamentos, sendo parceiro na construção de sentidos, codificações e decodificações que tecem a materialidade teatral.

## **Teatralidades insurgentes**

Em nosso vagão virtual, isolados por conta da pandemia de covid-19, revisitamos a cartografia do jogo construído por Pedro, buscando desvelar como os arquétipos dos corpos acionados — de uma transexual, de Deus e do Diabo, das freiras com seus discursos bíblicos — atuam enquanto exercício cênico e como estratégia de jogo para instigar o olhar do espectador a uma apreciação, que é, também, uma reflexão crítica acerca dos discursos corporais cisheteronormativos binários, coloniais e patriarcais imbricados por esses arquétipos. Aí está a força de sua materialidade teatral abjeta — de ânus, vaginas, vísceras, putas, maricas/bixas, Deus, Diabo, freiras com “verdades” seculares, padres pedófilos, desejos e dejetos humanos —, dos não-pecados da carne, dos corpos não nascidos da costela Adão, mas das vaginas; da busca pela decolonização dramática e pela despatriarcalização dos discursos, que culmina com o corpo de Lady Cherlet diante da cruz — símbolo de agonia e sofrimento, mas também de sacrifício e salvação — refutando o discurso cisheterossexista colonial de controle dos corpos e de suas sexualidades, imposto pelo epistemicídio de identidades que escapam à cisheteronormatividade. E da qual emerge uma teatralidade capaz de fundir corpos e arquétipos, sentimentos e racionalidades, loucuras e lucidez, mas, principalmente, de germinar e se fazer potência no agenciamento e na contaminação entre o público, o palco e os corpos palimpsestos transformacionalizados que se fizeram material de jogo no exercício de uma poética insurgente. Mas, para isso, era preciso que os jogadores buscassem

constantemente refutar pensamentos de julgamento em relação ao discurso e às práticas desses corpos incrustados em sua própria corporalidade.

Assim, entendemos as jogadas de *Censuradas* como estratégias de descolonização da cisheteronormatividade dos corpos por meio de sua transformacionalidade. E colocar, no centro da narrativa, o assassinato de uma pessoa transexual significa desvelar a violência e a arbitrariedade do arsenal patriarcal com que os valores cisheteronormativos tentam se impor enquanto estruturas de poder sobre os corpos, identidades e vidas. Trazer corpos violentados e, ao mesmo tempo, violentos em cena é propor um desenho com traços de jogadas e jogadores despídos de contornos formais reconhecíveis e produzindo um ambiente de fricção de ideais. Nesse sentido, expandir o pensamento acerca das diversidades, entendendo-as não como minorias, mas como multiplicidade de subjetividades e de corpos, como multidão queer (PRECIADO, 2011), se trata de uma estratégia de jogo que buscava despertar o olhar do espectador para a fragilidade dos corpos marginalizados diante da violência resultante da performatização discursiva (BUTLER, 2010).

As corporalidades a serviço da cena em *Censuradas* instauram o diálogo entre a poética teatral e as reflexões teórico-críticas queer/cuir/kuir, colocando em questão a performatividade do discurso cisheteronormativo, que incide sobre nossos corpos, gêneros e sexualidades. E, também, carregam memórias corporais e discursivas latino-americanas, que circulam e resistem pelas margens socioculturais da região. Nesse jogo cênico, o espetáculo vincula referências da filosofia da diferença e do teatro para a produção de sentidos estéticos e epistemológicos pautados pelas diversidades de gênero e sexualidades que vão na contramão do pensamento sociocultural hegemônico. E, assim, traz à tona paradigmas e ortodoxias que ainda estão latentes na sociedade contemporânea e em suas estruturas de poder responsáveis pela construção e manutenção do “cis”tema sexo/gênero.

A partir desse percurso que percorremos juntos desde *Censuradas*, a mesa “Questões queer e a cena” permitiu um novo imbricamento de nossas bolhas, em contato e diálogo com outras bolhas. E, agora, de uma maneira muito amorosa, nos convida — Pedro e Rosângela — a novamente embarcarmos em nosso vagão para escrevermos sobre como nossas bolhas vêm se unindo, se dissipando, se integrando e se multiplicando desde aquele primeiro encontro após a morte de Lady Cherlet. As nossas bolhas narrativas, poéticas e teóricas seguem se misturando, e o adjetivo queer/cuir/kuir se transformacionaliza em afeto, respeito e amizade. O queer nos uniu como provocação, como proposta, como pergunta e como incerteza, e seguiremos juntos, nos deixando molhar por suas bolhas e buscando perguntas, jamais respostas.

## Referências

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Editora Paidós: Buenos aires, 2010.

CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo Travesti del Peru*. Biblioteca Nacional: Peru. 2007.

CAMPUZANO, Giuseppe. Giuseppe Campuzano. *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*. Editado por Miguel A. López ; entrevistas de R. Marcos Motta y José Gabriel Chueca. *Estuendomundo*: Espanha, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/42932008/Giuseppe\\_Campuzano\\_Saturday\\_Night\\_Thriller\\_y\\_otros\\_escritos\\_1998\\_2013](https://www.academia.edu/42932008/Giuseppe_Campuzano_Saturday_Night_Thriller_y_otros_escritos_1998_2013) Acesado em 07 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Lógica dos sentidos*. Perspectiva: São Paulo, 2000.

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. *Latinoamérica Queer*. Editora Ariel: México, 2018

HIJA DE PERRA. Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca1*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periodicus*. 2a edição novembro 2014 - abril 2015, p. 2-8. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896/9215> Acesado em 15 jan. 2021.

HIJA DE PERRA - Imunda e necessária. *Site Corporalidades*, s/d. Disponível em: <http://corporalidades.com.br/site/2017/06/07/hija-de-perra-imunda-e-necessaria/> Acessado em 15 mar. 2021.

LA INSTANTANEIDAD de Batato. AUNO Agencia Universitaria de Noticias, Argentina, 24 dez. 2011. Disponível em: <https://auno.org.ar/la-instantaneidad-de-batato/> Acessado em: 15 mar. 2021.

LEMEBEL, Pedro. Manifesto (Hablo por mi diferencia). *Revista Anales*, Séptima Serie, No 2, noviembre. Chile, 2011, p. 218-221.

LOURO, Guacira. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, 2008, pp. 287-324. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf> Acessado em 18 fev. 2020.

MORAES, Camila. Arte quente e atual: A Bienal de Arte de São Paulo, marco da arte contemporânea na América Latina e no mundo, reúne 250 obras que expõem as polêmicas do presente. *El País*, São Paulo, 04/09/2014. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/04/cultura/1409867057\\_128455.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/04/cultura/1409867057_128455.html) Acessado em: 15 mar. 2021.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.19, n.1, Apr.2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390> Acessado em: 13 jan. 2021.

RANZANI, Oscar. Un paseo guiado por Batatolandia. *Espectáculo*. Pagina 12, Buenos Aires, Argentina, 16/05/2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-5176-2002-05-16.html> Acesso em 11 de fev. 2021.

RODRIGUEZ, Claudia. *Manifiesto Horrorista y otros escritos*. Juanita Cartonera: Chile, 2015. Disponível em: [https://issuu.com/isidoracartoneraeditorial/docs/manifiesto\\_horrorista\\_y\\_otros\\_escr](https://issuu.com/isidoracartoneraeditorial/docs/manifiesto_horrorista_y_otros_escr)i Acessado em 15 fev. 2021.

VALLADARES, Javier. Documental Lemebel de Joanna Reposi: La película de Joanna Reposi es fruto de ocho años de filmación con el fallecido escritor y artista nacional Pedro Lemebel. *Concierto*, Chile, 11/10/2019. Disponível em: <https://www.concierto.cl/2019/10/documental-lemebel-de-joanna-reposi/> Acessado em 15 mar. 2021.

# SOLTANDO O VERBO: Uma conversa sobre teatro e acessibilidade cultural

Aline Dalcul<sup>1</sup>, Elizabeth Medeiros Pinto<sup>2</sup>, Carlos Alberto Ferreira da Silva<sup>3</sup>, Jefferson Fernandes<sup>4</sup>, Marcia Berselli<sup>5</sup>, Patrícia Ragazzon<sup>6</sup>, Priscila Rosa<sup>7</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas: Soltando o verbo: sobre teatro e acessibilidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6GMV2zvEBwQ>

1 Integrante do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM). Formada em Ciências Biológicas pela UFSM.

2 Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS. Professora de Teatro e Educação Física, atriz e dramaturga. Nome artístico: Betha Medeiros.

3 Docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Encenador, performer, ator, produtor teatral.

4 Professor Dr. e Diretor do Centro de Educação/UFRN. Docente do Estágio Supervisionado em Teatro (Graduação). Pesquisa na interface Arte/Teatro, Deficiência e Acessibilidade Cultural.

5 Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM). Artista da cena.

6 Doutoranda pelo PPGAC-UFBA, Mestra pelo PPGAC-UFRGS, desenvolve pesquisa prática-teórica em Estudos da Deficiência nas Artes Cênicas. Atriz, produtora.

7 Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS. Atriz, diretora, produtora e videomaker.



## Introdução

**E**ste texto apresenta a conversa que ocorreu no dia 10 de dezembro de 2020 integrando a programação do evento Narrativas Diversas nas Artes Cênicas organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em formato de conversa, se aproximando de um encontro informal em tempos de pandemia em aplicativo de trocas de mensagens, as e os pesquisadores soltam o verbo, lançando provocações sobre os urgentes temas que envolvem os estudos da deficiência, como capacitismo, acessibilidade, inclusão, representatividade, invisibilidade, protagonismo e autonomia. As falas dessas(es) artistas pesquisadoras(es), diretas como mensagens de emergência, requerem mudanças de atitudes, uma exigência de revisão estrutural e transformadora de paisagens — internas e externas— pra hoje! Você, leitor(a), é nosso(a) convidado(a) para partilhar dessa conversa, como um oitavo elemento que traz o seu repertório para ampliar as reflexões.



Foto da apresentação da peça A Família Roda com alunos da Escola Especial Educandário São João Batista no palco da Sala Alziro Azevedo do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, no dia 08 de junho de 2017

**Betha:** Eu gostaria de partilhar com vocês que estou com uma camiseta que tem uma imagem que é a capa da minha tese, que é orientada pela professora doutora Suzane Weber da Silva. Essa imagem é uma foto de meus alunos da Escola Especial Educandário São João Batista e eu, na apresentação da peça A Família Roda. Essa apresentação<sup>8</sup> já é histórica, porque foi a primeira vez que o velho chão de madeira do

---

8 Disponível em: <https://youtu.be/8UbtnwhRRA>. Acesso em: 08 fev. 2020.

palco da Sala Alziro Azevedo do Departamento de Arte Dramática recebeu um grupo de cadeirantes para se apresentar junto a um público, formado por estudantes de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas, professoras(es), artistas, bailarinas(os), coreógrafas(os), encenadoras(es) e atrizes/atores, que ajudaram meus alunos artistas a saírem da *van*, serem colocados em suas cadeiras de roda e vencerem sete, oito lances de escada do prédio histórico do DAD até chegarem ao palco. Essa imagem e esse relato já fornecem algumas pistas para a nossa conversa sobre acessibilidade cultural e teatro.

**Marcia:** Pensar teatro, fazer, criar, pesquisar, ensinar, aprender, refletir, questionar, criticar, enfim, todos os verbos que a gente possa pensar relacionados ao fazer teatro e pensar teatro, me parece que eles significam pensar em quem faz teatro, em quem acessa teatro e em quem está no teatro. Eu pergunto e provo: quando falamos de um teatro acessível, de acessibilidade no teatro, de acessibilidade cultural, do que nós estamos falando?

**Jefferson:** Então, por coincidência, Marcia, eu trouxe um fragmento de Grotowski, justamente a respeito de provocação. Porque, pra ele, teatro é provocação. Eu não vejo outra maneira de pensar a presença das pessoas com deficiência — com seus corpos diferenciados, com seus modos peculiares, próprios de ser e estar no mundo — do que como exercício da própria natureza do teatro, que é provocar o outro, a si mesmo e ao próprio teatro. Olha o que Grotowski diz em *Em busca de um teatro pobre*:

Por que nos preocupamos com a arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher nosso vazio — para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento — de forma mais dissonante porque sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores (GROTOWSKI, 1992, p. 19).

A presença na cena da pessoa que tem corpo diferenciado, assistindo a cena ou produzindo a cena, é esse exercício de rasgar a máscara da vida; é instaurar provocações que rompam os estereótipos convencionais da visão, do sentimento e de julgamento; daí esse campo fértil de pensar a acessibilidade cultural para além da transparência ou da transcrição da informação, mas de reinvenção, dilatação do espaço cênico como espaço para todos, como espaço do múltiplo, como espaço do diverso.

**Carlos:** Eu vou soltar o verbo! Se fazer presente é um estado necessário para falarmos sobre acessibilidade. Quanto mais a gente coloca esses corpos em evidência — *com, junto e a partir* deles —, que não seja uma coisa que seja promovida apenas por uma pessoa que está aqui, que não tenha deficiência, mas que ele faça parte do próprio processo de criação, desde a concepção e todo o procedimento e desenvolvimento, eu acho que isso já é um ponto de partida para que o processo de se falar de inclusão, de acessibilidade e do acesso comece a se fazer diferente, esse corpo se sentir presente! E não apenas um momento de convite, que a pessoa realiza uma ação, tem uma atividade, e depois, aquele corpo, ele se vai. Não!

O ponto diferente, pra mim, hoje, com relação a isso, é entender que, se existe um lema — *nada sobre nós, sem nós* —, que a gente, realmente, possa fazer o processo de pensar esse coletivo, trazendo uma emergência que parta do próprio corpo desse sujeito. Eu acho que aí a gente começa a colocar o estado da *presença* em evidência, e não apenas por pessoas que estão falando e discutindo sobre eles. E eles são simplesmente meros sujeitos que passam e criam uma ação e, depois, são esquecidos.

É preciso fazer o tempo inteiro esse tipo de interação. Ter a participação das intérpretes de Libras, hoje, em todos os eventos, é uma necessidade, não é mais um ponto, *né?* A gente viu, com esse momento da pandemia, o quanto que a gente está chegando na casa das pessoas. Hoje a gente está chegando em sei lá quantas casas. Então, a gente dá as boas-vindas, a gente fala: “dá licença?”. E, dentro dessas casas, tem pessoas que precisam de um tipo de acessibilidade que eu, por exemplo, Carlos, não tenho necessidade. Mas o meu colega, que é surdo, ele precisa. O meu colega que tem deficiência visual, ele precisa. Então, como que a gente, hoje, consegue acessibilizar? Então, quanto mais a gente provoca os eventos a acessibilizarem as comunicações, eu acho que isso é um ponto maravilhoso de diálogo.

**Patrícia:** Essa questão da representatividade desse outro corpo é fundamental. Eu lembrei muito de uma provocação que uma aluna fez a mim, no ano passado, que ela perguntou assim: “*Sora*, a senhora só faz teatro com a gente ou a senhora faz também teatro normal?” Quantas camadas tem a resposta dessa pergunta que ela fez?! O que ela percebe como um teatro *normal*? O que ela acha que, na sala de aula ou naquele contexto da Instituição onde a gente estava trabalhando, não seria *normal*? Seria porque nós não tínhamos as condições técnicas de um teatro? Ou seria, por uma percepção dela, de que o corpo dela não tem representatividade no teatro? Por ela assistir TV, por ela assistir peças e perceber que o corpo dela não está nesses lugares?

Podemos começar a desmembrar toda a questão de invisibilidade social que essas

peças vivem e como elas não se sentem representadas quando as levamos a um espetáculo de teatro ou quando desenvolvemos trabalhos com elas. Elas não veem uma pessoa cega representando um personagem, ou uma pessoa surda, ou, se o papel não precisar, ela não identifica ninguém usando uma cadeira de rodas; nenhum deles têm síndrome de Down, nenhum deles tem um olhar mais vago, mais parado, como algumas pessoas.

E nesta nossa sociedade há essa fixação pelo *normal* também, né? O que é esse *normal*? O que esse *normal* nos exige e exige do outro também? Esse controle que tenta submeter a singularidade do outro, que tenta impor essa estrutura patriarcal, branca, cisgênera, bípede, como fala o querido Edu O.<sup>9</sup> a respeito da “bipedia compulsória”<sup>10</sup>, dessa imposição de uma corponormatividade das pessoas sem deficiência para com as pessoas com deficiência. Então, essa sociedade impõe a adequação do outro o tempo todo, mesmo que a gente não queira, mesmo que a gente adoça, mesmo que a gente seja esmagado. Isso seria o *normal*, né? Ou seja, dá muito trabalho ser *normal*.

**Priscila:** O que é o *normal*? E será que ele existe? Pensar a acessibilidade, pra mim, é pensarmos em um termo frágil, porque, a partir do momento em que tenho que me debruçar acerca do termo acessibilidade, é porque a sociedade, como um todo, não acolhe todos os corpos. Então, pensar a acessibilidade na cena teatral, pra mim, é falarmos em um potente difusor comunicacional e de um elemento de criação, tão importante quanto a cenografia, a luz.

Percebo que a própria cena não contempla a diversidade de corpos — *estou entrando num vespeiro, sei disso* —; no fim das contas, o que temos é um acentuamento do apagamento desses corpos. Às vezes, vejo alguns colegas falando de diversidade; é falado da diversidade étnico-racial (que é maravilhoso e necessário), da diversidade de gênero; é falado de, no caso, dos corpos LGBTQIA+, mas, na grande maioria das vezes, não é falado no corpo deficiente na cena contemporânea teatral. Então, falar de acessibilidade, nesse momento, principalmente no contexto político em que vivemos, é mais do que necessário; tal qual disse o Carlos: “É urgente”!

**Aline:** Bom, eu não falei no início, mas eu sou uma mulher com deficiência, uma pessoa com deficiência. Quando a Pati falou da aluna dela que fez a pergunta sobre “quando que vai ter teatro com os normais”, eu fiquei pensando que eu acho que, além dessas

---

9 Dançarino, ator, coreógrafo, pesquisador e professor. Criador de espetáculos premiados como: Ah, se eu fosse Marilyn!, O Corpo Perturbador e Judite quer chorar, mas não consegue!

10 “bipedia compulsória”, não como forma de locomoção sobre dois membros, mas sendo uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjuga e inferioriza as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas. (CARMO, Carlos E. O. Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança, *Revista Tabuleiro de Letras* (PPGEL/UNEB), Salvador, v. 13, n. 2, p. 75-89, 2019)

questões que ela colocou da invisibilidade do corpo com deficiência, de como a gente vive numa sociedade normativa que preza pela normalidade, quando é feito algo com pessoas com deficiência é tornado isso de uma maneira tão à parte, diferente do que é com as pessoas sem deficiência; se toma como algo diferente, então, se faz um teatro com pessoas com deficiência como se fosse diferente.

Às vezes, a gente acaba fazendo uma diferenciação de uma maneira pejorativa, sabe? Que acaba potencializando as diferenças de uma maneira que não é só de ser um corpo diferente. Bom, eu uso cadeira de rodas, outra pessoa é cega etc., e, às vezes, essas diferenças são destacadas de uma maneira negativa. Priscila comentou que a gente fala de diversidade de gênero, diversidade racial, e dificilmente se fala na diversidade de corpos. Isso é algo que eu sempre observo em várias reuniões, situações que eu já vivi, e é sempre assim. Pouco se fala sobre o corpo com deficiência e, quando se fala, ainda é numa visão capacitista: “Ah, coitado dele”. É como se a gente não tivesse autonomia, como se a gente não tivesse um poder também, sabe? É como se alguém tivesse de falar pela gente. Diferente de outras minorias, que, hoje em dia, já possuem uma força na voz, na própria voz, nós, PCDs, geralmente, não temos muita voz. São pessoas que falam pela gente. E eu acho que o cenário cultural, nesse sentido, promove e provoca debates e é importante.

**Priscila:** Eu estou falando a partir da minha prática, e eu acho que a nossa busca é por liderança e autonomia. Eu acho que é importante que outras pessoas, que também não tenham deficiência, falem na deficiência; mas que a gente também possa protagonizar a nossa caminhada como artistas, como pesquisadoras.

**Jefferson:** Eu fui instigado por várias intervenções, uma delas a respeito da questão do isolamento social. O isolamento, que agora clama pelo “novo normal”, é recorrente na comunidade de pessoas com deficiência. Eles já estão, historicamente, isolados na sociedade, né? O Boaventura Santos (2020) faz essa reflexão: essa condição de permanência de isolamento, de apartação social que as pessoas com deficiência ainda experimentam em diversos cenários, em diversos territórios, em diversos contextos. E aí me parece que a dimensão política do teatro é justamente essa ideia da arte do encontro, do exercício da presença.

Um dos atributos do teatro é a perspectiva do exercício da presencialidade, de tal maneira que esses corpos estando na cena, no bastidor, como produtor, ou na plateia, como exercício de expectativa, é um ato político! Por quê? Porque a própria arte na sua

condição de ser já é um ato educativo, já é um ato político — independente se é uma temática ou não sobre inclusão, sobre acessibilidade. E você vai ter várias experiências nas escolas, em um grupo de teatro da comunidade, em que a temática é o eixo mobilizador do processo criativo, do processo poético. Mas, a despeito da abordagem temática, a ocupação desse espaço dilatado da cena, nos bastidores, no palco ou na plateia já, por si só, é um ato político, porque nos ajuda; pode fomentar um enfrentamento do capacitismo para alterar a compreensão que a gente tem da cena, da compreensão do outro, da compreensão do mundo. Porque teatro, como diz o velho Grotowski, é provocação. Ele está ali para tensionar, para questionar, para problematizar. E a presença desses corpos nessas diversas esferas nos ajuda na construção de outras aprendizagens, de outra educação do olhar.

E outro ponto é que a condição da deficiência, no sentido de configuração de corpos diferenciados, é uma condição de todos, de todas e de todes, porque ela faz parte da vida. Tem a ver com o processo de envelhecimento; tem a ver com a vida contemporânea, com a vida urbana, com a vida humana a que você pode ser submetido, por alguma razão de natureza orgânica, de natureza social, ao fenômeno da restrição funcional.

**Marcia:** Lanço mais uma provocação: o quanto a gente ainda precisa categorizar esse nosso teatro como um teatro *para pessoas com deficiência, para pessoas com e sem deficiência*? O quanto a gente ainda precisa disso pra justamente demarcar o espaço e quanto, por outro lado, isso pode nos afastar de outros, ou do exemplo que a Pati trouxe da estudante dela, o teatro “dos normais” e, em outro lugar, como o teatro com a prof. Marcia aqui, com a prof. Pati, o teatro dessas pessoas que não são os “normais”.

**Patrícia:** Chegamos à questão da formação da pessoa com deficiência, dessa formação artística. Geralmente, a formação de uma pessoa com deficiência já é bastante negligenciada, com muitos professores que não conseguem desenvolver suas atividades com uma real acessibilidade em sala de aula por não saberem e também por muitas licenciaturas não terem ainda essa preocupação com acessibilidade. Depois, a pessoa com deficiência pode querer fazer teatro, ter vontade de ser atriz, como essa minha aluna tinha. Ela vai querer saber mais, ela vai querer procurar uma oficina, mas nem sempre eles vão encontrar, porque a maioria das instituições ainda trabalha com uma visão biomédica, trabalha com arte terapia, com musicoterapia, o que é incrível, muito bacana, mas não trabalha com essas questões éticas, estéticas, relativas à arte, relativas à formação. Então, a pessoa não consegue sair desse espaço institucional e realmente trabalhar na área. Poucas instituições contratam um profissional das Artes Cênicas para



trabalhar esses princípios, então, eu penso que é muito importante a gente pensar as pesquisas em Artes Cênicas em relação com os estudos da deficiência, porque é um campo que vai abrir muitas possibilidades formativas para as licenciaturas, para as pessoas que estão se formando, para compreender que esse aluno que tem um corpo diferenciado vai trazer o teatro dele, vai trazer a sua performatividade.

**Carlos:** Eu acho que, muitas vezes, além de ser negligenciado, o próprio profissional, às vezes, em sua maioria, ainda quer fazer uma atividade que diferencia do coletivo, principalmente nas práticas pedagógicas. Então, você vê, no contexto do ensino, de formação, o aluno está fazendo o estágio, aí você vê o mediador indicando: “Não, faz uma atividade diferente pra esse aluno, vai ser mais fácil”. Então, nós não problematizamos essas questões e não levantamos essas emergências, até mesmo para mudar esse quadro.

Gostaria de aproveitar para citar uma frase da Ariane Mnouchkine (2011), que, durante uma entrevista, foi perguntado a ela como eram realizados os processos criativos do Théâtre du Soleil. Como resposta, ela disse: “Eu não faço ideia de como vamos fazer”.

Quando eu fui trabalhar com um coletivo de pessoas com deficiência visual, eu também não tinha ideia de como fazer e de onde ia chegar, mas o importante é o querer começar, que quando a gente tem atitude de começar a trabalhar com esses corpos a gente vai ter sempre um diálogo, porque, como diz o Felipe Henrique Monteiro Oliveira (2019, p.139), “[...]todos os corpos são diferenciados”. Então, os corpos têm, sim, as suas diferenças. Agora, cabe, no processo criativo, a gente compreender como nós podemos, dentro das nossas realidades, agregar essas diferenças para se chegar a um processo. Nem vou falar de resultado, mas em relação ao processo. Como que a gente pode fazer esse processo ser diferente? Por exemplo, a escolha do local onde irá acontecer a ação e o encontro com as pessoas. Isso já é um ponto de partida, ou seja, compreender a condição e a necessidade de cada indivíduo e preparar o processo a partir dessa perspectiva.

E o que eu acho mais triste disso tudo é quando a gente começa a pensar em categoria, e é uma realidade brasileira, ainda. É quando você vê que tem uma sessão destinada a um público específico para pessoas com deficiência. Aí a gente vê como a gente tá tão restrito ao processo criativo em si. Porque você abre uma “edição especial” para aquela comunidade, para aquele público, então, temos situações como: “Hoje vai ter espetáculo com intérprete de Libras às quatro horas da tarde. *Poxa, às quatro horas, eu não posso!* Eu não posso ir à noite?”. Então, de alguma forma, as produções artísticas começam a segregar o público.



Também é preciso assumir os postos de trabalho na área da criação dentro do processo, na atuação, da própria produção, da gestão dos espaços, porque aí a gente começa também, como produtor, como artista, como encenador, a provocar esses espaços nos quais vamos apresentar. É preciso questionar: “Poxa, vocês querem espetáculo? Massa! Mas qual as condições que vocês vão oferecer? Vai ter audiodescrição? Vai ter intérprete de Libras?”. Como pode ser isso? Pelo menos pra tentar. A questão da atitude é o que mais me inquieta ainda, porque a gente está no século XXI, em 2020, acabando o ano pra começar 2021, e a gente tá ainda falando de assuntos que poderiam já ter dado um passo à frente.

É necessário provocar! Eu não preciso ter deficiência, mas eu provoço enquanto público, enquanto espectador. Eu questiono! A gente precisa, o tempo inteiro, estar reinventando esse lugar de acesso para que as pessoas possam ter um “semacol”: “Ah, não tem audiodescrição? Então não sei se eu quero assistir, porque não me atende”. Aí, a gente começa a despertar essa galera que vai pensando na produção em si. Porque se a gente pensa no processo criativo desde a pré-produção com acessibilidade, a gente tem tempo de chegar na produção, porque a ideia pode ser repensada. Então, essa frase que mencionei sobre a Ariane Mnouchkine — “Eu não faço ideia de como vamos fazer” — começa a se fazer presente, pois nós vamos trabalhando, pesquisando e estudando; pois eu não preciso saber tudo, mas a gente vai chamando aí uma galera que tem mais envolvimento para poder assessorar. E a gente tem, hoje, vários espetáculos com assessoria de pessoas com deficiência e precisa trazer essa legitimação. Torna-se necessário legitimar o trabalho desses corpos, desses coletivos, dessas pessoas.

**Jefferson:** A questão dos itinerários formativos: a gente sabe que o protagonismo da pessoa com deficiência, lamentavelmente, é recente no país, por conta do modelo biomédico e assistencialista dos processos educacionais segregados, que vêm desde o passado, do século XIX pra cá, com os Institutos de Cegos e de Surdos. Há uma vacuidade do Estado brasileiro em que os médicos e associações religiosas filantrópicas vão assumir essa prática. É uma prática de institucionalização pautada no assistencialismo, e, hoje, quem areja muito esse debate são outros itinerários, feitos pelas próprias pessoas com deficiência.

Um itinerário vai atravessando a instituição, a universidade e a escola — Nem sempre a escola, nem sempre a universidade. Isso, para gente que está na universidade, é muito significativo. Porque as nossas pesquisas e os nossos trabalhos de formação inicial e continuada na universidade têm que considerar esses outros itinerários do militante cultural, do profissional com deficiência de diversas áreas, do artista com deficiência e dos

seus coletivos; eles têm que ser considerados como interlocutores do processo estético, criativo e epistêmico. Não é sobre o outro que nós temos que falar. É com o outro.

E precisamos considerar esses segmentos como iguais, como produtores de saberes, produtores de conhecimento, produtores da cena, criadores. E isso vai nos ajudar a provocar o próprio ambiente da universidade como ambiente de construção de saberes e de outros itinerários. Por isso, é urgente fazer parcerias com esses parceiros da cena para construir investigações sobre esses itinerários que rompem essa lógica da escola formal, da instituição segregada; que nos ajudem a construir outros itinerários da produção da cena, da construção do conhecimento.

No que se refere às adjetivações: teatro acessível, teatro inclusivo e assim por diante, eu acho que a gente tem que tomar como horizonte que isso é transitório; deve ser transitório. A gente tem que pensar em teatro, tem que pensar em arte, tem que pensar em educação. As adjetivações são espaços políticos de tensões e, às vezes, ambíguos. Aí você vai ter o teatro infantil, o teatro negro, o teatro acessível, porque são espaços de tensionamento e, portanto, de provocações pra ampliar essa agenda; para ampliar a própria compreensão do teatro, da arte, da educação.

**Patrícia:** Eu observei, inicialmente, na minha prática, uma outra performatividade que não vinha dos moldes convencionais, que não vinha do que eu tinha aprendido. Tanto é que, numa primeira etapa do trabalho, eu fiquei totalmente perdida como professora. Eu não conseguia, até que: “Pára tudo e escuta!”. Escuta o que, eles estão te dizendo. Aí eu começo a repensar a minha trajetória como artista, a partir disso. Eu começo a repensar como eu aprendi o teatro. E como é que esse teatro não aparecia? Onde estavam essas pessoas antes? E aí eu começo a me questionar como professora, também. Como é que eu não aprendi a fazer teatro junto com essas pessoas? Como é que, na minha trajetória, eu também não passei por esse processo de entendimento de um outro corpo?

Eu aprendi a fazer um teatro todo pautado numa técnica, numa perfeição, num tipo de corpo, numa exigência desse tipo de corpo. Esse era um tipo de teatro, mas me era dado como único, e existem muitos tipos de teatro. Então, pra mim, assistir teatro com pessoas com deficiência, trabalhar com elas como docente, é uma experiência que me mostra uma reinvenção de aprendizagem mesmo, onde eu vejo eles se reinventando enquanto sujeitos, e, pra mim, isso é uma possibilidade de reinvenção de mundo.

**Priscila:** A reinvenção está no reaprender. No meu caso, reaprender como se dá a prática, como olhar para o outro; e uma coisa que tu disseste: “Como é que eu nunca percebi que existiam esse outros fazeres?”.

**Marcia:** É uma possibilidade de mobilização; mobiliza. Não é só o outro que aprende ou que estrutura um outro modo, somos nós juntos. Todo mundo está envolvido no processo.

**Jefferson:** Eu estou partindo agora para uma vertente que é: todos têm direito ao exercício sensorial, todos têm direito às experiências sensoriais. É do humano isso, e não da pessoa com deficiência, porque é um ranço da abordagem biomédica de tentar normalizar esses corpos. Então, a contemporaneidade que nos dá uma profusão de imagem, que nos dá o ritmo diferenciado, está nos chamando a reinventar as relações espaço-temporais. É preciso tempo para escutar, é preciso tempo para observar. Façam uma experiência educacional ou de recepção. Vejam os tempos que nós temos quando a gente vai assistir a uma exposição, quando a gente vai ao museu. Eu acho que o que a gente pode aprender com as pessoas com deficiência são outras formas de interação com espaço-tempo. E essa forma das relações espaço-tempo têm a ver com descobertas sensoriais como campo de construção de conhecimento a partir dessas matrizes.

Quem é professor de arte nas escolas sabe a angústia que é gerenciar os tempos na sala de aula: o tempo de tirar a carteira, de fazer o espaço em círculo, o tempo de fazer com que esses jovens parem para escutar, para falar sobre as experiências que estão tendo. E a cultura fragmentada da educação ocidental nos conduz a separar a dimensão subjetiva da objetiva, a dimensão emocional do inteligível, de tal maneira que a gente faz um processo de genocídio curricular, em que as experiências sensoriais lúdicas ocorrem na infância, nas séries iniciais e, gradativamente, essa criança, esse jovem em processo de formação, vai sendo destituído do espaço da subjetividade, do espaço do lúdico, do espaço do lazer.

Tanto que a experiência de arte na escola é um fenômeno alienígena, porque ela é desacreditada, porque ela opera com o subjetivo, com o não tangível, com o lúdico. Lamentavelmente, você tem essa fratura histórica e curricular, ou etária, porque, à medida que a criança vai saindo da educação infantil e das séries iniciais, esse fenômeno do sensorial, do lúdico, vai sendo retirado dela como direito. É preciso exercitar a infância como um campo da imaginação, da reinvenção do homem como campo da construção da curiosidade e da imaginação. Por isso, eu defendo as experiências sensoriais como transversais de todo o ser humano e não restritas ao processo de readaptação ou compensação da pessoa com deficiência.

**Carlos:** Por que a gente se dificulta tanto em não colocar ou buscar aprender e sair das nossas zonas de conforto? Eu acho que também há um lugar que nós, principalmente

— vou trazer como uma provocação —, muitas das pessoas artistas nunca trabalharam com o corpo de uma pessoa com deficiência e colocam uma barreira muito rápido, como se não tivesse condição, como se fosse muito complicado, e não tentam. Eu acho que o primeiro ponto diante disso tudo, pra se chegar nesse lugar do sensível, de uma arte sensível, é a tentativa, é a troca, é jogar junto. Eu acho que a gente tem várias experimentações que nos propõem isso através dos jogos, a partir da criação pelo corpo. É a vivência do coletivo. Então, Peter Brook (1999) já falava nisso, vários encenadores falavam nisso, Grotowski (1992) falava nisso: é a arte do coletivo. Então, por que a gente segrega? Por que segregar? Acho que nosso ponto maior, enquanto artistas educadores, é buscar uma educação mais sensível, uma política mais sensível, uma cidade mais sensível, uma arte mais sensível, mas de uma forma que — eu concordo completamente com o Jefferson — a gente não precise mudar a abordagem. “Aí eu vou trabalhar a acessibilidade por conta disso”. Não, eu acho que o processo, justamente, é esse: é como se readequar a questões, mas sem ser segregador.

**Marcia:** É a necessidade de estabelecer contato com as pessoas, inclusive, para que a sociedade possa perceber a falta de acessibilidade na rua, na própria casa, no ônibus. A gente amplia a nossa percepção pro mundo quando esse contato se estabelece. Acho que é algo que se dá pelo convívio, e a arte pode ser promotora desses espaços de convívio em que eu possa aprender com o outro, porque a gente está convivendo no espaço juntos, trocando; o convívio é sempre troca, a gente não vive separado.

**Aline:** Eu vou comentar um pouco sobre o receio que se tem de trabalhar com esse corpo diferente. Nós temos um medo, uma repulsa àquilo que sai do que a gente entende como normal, como uma perfeição. Então, isso vale não só para corpos, mas para modos de ser, para o jeito de se portar na sociedade. A gente tem um receio, uma repulsa, automaticamente, com o diferente, e a gente consegue romper isso através da prática e da exposição. É tu se expôr a isso. “Eu tenho medo desse corpo diferente”, bom, então vamos conversar. Acho que o diálogo é sempre melhor: conversar e tentar entender essas diferenças, e não anular essas diferenças, porque eu acho que muitas vezes se tenta, a todo custo, anular a diferença e normatizar ela de alguma maneira.

**Jefferson:** A primeira coisa que eu gostaria de pensar com todo mundo é como a escola funciona hoje. Uma sala de educação regular na nossa área de Artes, como ela funciona? Ela já é, por natureza, segregadora, segregada. A área de Artes já é segregada no contexto

escolar. A escola é pra funcionar pela dispersão, porque a gente não planeja juntos; você não tem um trabalho de coordenação pedagógica articulado, a coordenação pedagógica vai se encontrar com os professores e professoras no intervalo. É raro uma escola que tenha um momento de planejamento juntos. A exemplo do Teatro, que é a arte do encontro: a educação formal e não formal é a arte do encontro, não tem outra escapatória. Então, o primeiro princípio tem que ser lutar pelo processo de participação colaborativa, participação e planejamento colaborativo no contexto escolar, inclusive na área de Artes.

Assim, a primeira coisa é a defesa do princípio do colaborativo e do coletivo na educação, havendo ou não crianças ou jovens com deficiência. Uma outra mazela da escola regular hoje é que você tem a presença, na sala de aula, do intérprete de Libras, além do professor; e tem também os cuidadores de crianças e jovens que têm determinadas análises que precisam de um auxiliar, como é o caso de alguns transtornos. Esse povo não conversa: são quatro ou cinco adultos em sala de aula, não há um planejamento articulado, o tradutor-intérprete, às vezes, chega na hora pra fazer o processo de tradução de áreas que ele não conhece — Matemática, Língua Portuguesa ou até de Artes. Não há um planejamento, o cuidador (que é um cuidador pedagógico para ajudar nos processos de mediação) fica apenas fazendo controle corporal e das funções básicas, como levar ao banheiro, como tentar conter a expansão corporal da criança ou do jovem. Isso é muito ruim, isso é muito pobre para o pensamento educacional. Então, é preciso que haja essa articulação.

Nesse caso, além disso, o professor de Artes, de Teatro tem que escutar essa pessoa, tem que ter uma pedagogia da escuta, de atenção em relação à pessoa, de como é que ele se comunica, como é que ele responde aos estímulos e interações em sala de aula; conversar com a família e tomar essas respostas não como rebeldia, não como indisciplina ou algo que precisa ser contido, mas como manifestação de comunicação e de episteme. Ele está nos dizendo determinadas pistas de como é que a gente deve construir os nossos itinerários pedagógicos. Procure aprender com o outro, saia da sua zona de conforto e vá ser provocado pelo outro.

Nesse aspecto, é preciso entender que minha ação não deve ser apenas dirigida para essa criança com deficiência, essa criança surda ou essa criança autista. É como esses corpos vão me dizer formas de ensinar pra todo mundo. Todo mundo tem que experimentar audiodescrição, todo mundo tem que experimentar a Língua de Sinais, todo mundo tem que experimentar os processos sensoriais que, aparentemente, são direcionados apenas a um aluno autista. Esse aluno está nos apresentando outras formas de comunicação, de perceber e de construir saberes que podem ser experimentados por todo mundo.

E, finalmente, um desafio para gente, para o professor, para os sistemas, é a

formação continuada. A formação inicial é um pontapé no processo de profissionalização docente, mas é preciso que a escola, em parceria com os coletivos artísticos, coletivos culturais, com a universidade, possa construir seus processos formativos a partir das situações concretas da realidade escolar. Isso é um discurso que vem desde os anos 90, não é de agora, de respeito à escola como ambiência formativa, de respeito aos sujeitos da aprendizagem como sujeitos epistêmicos. Se a escola não faz isso, o professor da área tem como provocar, chamando um ou outro colega e começando esse processo de provocação no campo da formação continuada.

**Patrícia:** A deficiência ainda é vista como uma vulnerabilidade; o corpo deficiente é um corpo vulnerável para a sociedade. Então, tendo como referência Paulo Freire (1996), o aluno ensina todos os dias o professor. Esses corpos diversos, invisibilizados, negligenciados, submetidos, excluídos fazem essa proposta de provocar essa nossa sociedade que é capacitista, que é excludente, que é normatizante, como a gente falou. Eles trazem uma proposta de ruptura dessa sociedade e eles convocam o educador a repensar esse futuro do ensino das Artes. E tomara que, muito, muito em breve, a gente tenha uma formação de professores que permita que o aluno com deficiência não seja visto como uma vulnerabilidade na sala de aula, e que ele seja visto como um corpo potente, que ele seja visto como uma potência para essa outra ordem social, e que a gente possa ter outros corpos nas telas, nas cenas, nos palcos.

**Carlos:** Hoje, a gente já percebe que muitas escolas já possuem a sala de recursos, o que é um grande ganho, um avanço no ensino formal, de ter um profissional ali que trabalha conjuntamente. Mas o que eu acho mais problemático é essa falta de diálogo que carece entre todos, todas e todes no espaço formal. Então, a gente tem ali uma demanda muito grande, que é atender ao público; muitas vezes, a gente ainda se depara com escolas que tentam negar a matrícula desse aluno. Já começa com um processo difícil de inserção no espaço público de formação, a gente ainda se depara com isso. E são muitos “Brasis”, a gente tá falando do Brasil, que é muito grande. Então, a realidade do que pode ser no Sul difere completamente do que é no Nordeste, do que é no Norte, e aí a gente vai vivendo contextos e escolas com perspectivas completamente diferenciadas. Quando analisamos um projeto político pedagógico de uma escola, por exemplo, infelizmente, muitos estão desatualizados, não possuem uma perspectiva que envolva uma prática pedagógica de formação e inclusiva.

Além disso, a gente também se depara com uma dificuldade muito grande por parte dos profissionais das disciplinas em si, porque eles dizem: “Não sei, eu não passei por

essa formação”; a culpa volta lá para aquele processo formativo dele enquanto docente. Mas a gente está ali, o tempo inteiro, na sala de aula, vivenciando essa prática do ensinar e do aprender. E hoje, enquanto professor da área de estágio, o que eu tento estimular nos alunos, alunas e alunes é que justamente vivenciem esse lugar de uma outra perspectiva.

Há o planejamento: a gente precisa planejar uma aula. A gente precisa estimular o aluno, porque, também, a gente fica com aquela coisa: “Ah vamos fazer lá na hora”; não é assim que funciona. Você tem que pensar o que vai fazer, qual o jogo que vai trabalhar, como vai pensar a dinâmica de inclusão com todes. E eu acho que, inclusive, o próprio profissional que está ali na mediação também tem que começar a se sentir parte daquele processo e não só um mediador daquele aluno, porque ele precisa mediar o contexto da sala; porque ele é um corpo que está frequentando aquela sala, aquele espaço.

Mas eu acho que o mais difícil disso tudo — e aí vou soltar mesmo o verbo — é que, muitas vezes, com a contratação desses profissionais como mediadores, eles nem sempre têm a formação adequada para estar naquele espaço. E aí é a dificuldade maior, porque eles têm no máximo o Ensino Médio, não passaram por um processo de formação entendendo a dinâmica do que é o lugar da Educação Especial, ou passaram por uma formação básica, e o profissional é colocado para levar o aluno ao banheiro, é levado pra viver uma dinâmica, mas não como lugar de formação. E eu acho que esse é o maior problema do ensino formal hoje: a escolha desses profissionais que estão nessa mediação. E aí isso parte de um contexto que é do Brasil; cada lugar vai ter uma política diferenciada.

**Marcia:** Obrigada, gente! Soltamos o verbo! Eu quero agradecer à Aline, ao Carlos, à Pati, ao Jefferson, à Priscila, à Betha, que organizou a mesa aqui comigo, além das organizadoras e organizadores do evento, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aos intérpretes e às intérpretes; agradeço, então, a todes por essa conversa que buscou, de modo horizontal, sem sequência de falas definidas, tentando recuperar características de um encontro informal, quem sabe, uma conversa mesmo, para aprender com o outro, com a outra, e ampliar nossas percepções sobre acessibilidade cultural sendo um estímulo para a ação — Essa ação contínua e diária.



## Referências

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente**. Rio de Janeiro, COBOGO, 2011.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Subjetividade(s) e(m) Performance**: corpo, diferença e ativismo. Curitiba: CRV, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E ARTISTAS DA ESCOLA: Narrativas sobre práticas de montagem teatral na educação básica

Fernanda Marília Rocha,<sup>1</sup> Andréa Pinheiro,<sup>2</sup> Celeia Machado.<sup>3</sup>



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas: Práticas de Montagem Teatral na Escola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yDS3AO3DQZk&t=2477s>

1 Professora de Teatro do Colégio de Aplicação/UFRGS, doutora em Artes Cênicas CAPES/PPGAC-UFRGS, atriz e pesquisadora.

2 Professora Titular do Setor Curricular de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação/UFRJ, aposentada, doutora em Artes/UNICAMP.

3 Professora de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação/UFRJ, mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro/UNIRIO.

O presente artigo propõe-se a discutir sobre práticas de montagem teatral desenvolvidas no espaço escolar, problematizando as fronteiras entre Arte e Educação. A partir da narrativa de duas experiências em escolas públicas, tem-se em vista compartilhar avanços e desafios de quem se aventura/aventurou a construir coletivamente propostas cênicas na sala de aula da Escola Básica, bem como problematizar e desfazer uma antiga dicotomia discutida no campo da Pedagogia do Teatro: o binômio “processo e produto”.

A relação entre esses dois conceitos, muitas vezes polarizada, difundiu práticas pedagógicas antagônicas, como a supervalorização do produto em detrimento do processo, ou vice-versa. No entanto, pensar contemporaneamente sobre encenação na escola requer buscar caminhos alternativos que possibilitem ampliar essa questão, encontrar novos conceitos e desenvolver metodologias alinhadas ao respeito ao aluno, suas motivações e seus interesses.

O primeiro relato compreende a apresentação de uma pesquisa de doutorado, desenvolvida pela professora de Teatro e pesquisadora Fernanda Marília Rocha, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019), sob a orientação da professora doutora Vera Lúcia Bertoni dos Santos. A pesquisa consistiu na realização de projetos de encenação em duas turmas de 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola na cidade de Porto Alegre, os quais resultaram na tese *Produzir processos, processar produtos: desafios e possibilidades da encenação teatral no contexto da Educação Básica*. Neste texto, pretende-se explicar os principais aspectos da pesquisa e trazer um recorte sucinto sobre as discussões, conceitos e considerações mais relevantes formulados ao longo do trabalho.

O segundo relato, escrito pelas professoras Andréa Pinheiro e Celeia Machado, analisa a trajetória do Projeto EncenaAÇÃO, realizado no Colégio de Aplicação (CAp) da UFRJ desde 1997, com montagens de estudantes do Ensino Médio e que tem, como bolsistas, alunos dos cursos de Graduação em Direção Teatral, Dança e Indumentária. Nesses mais de 20 anos, o projeto provocou, no trabalho das professoras de Teatro do CAp UFRJ, diferentes tensões, debates e formas de pensar e agir na escola, além de se ampliar e ter, hoje, ramificações no ensino, na pesquisa e na extensão. Dessa forma, tem-se em vista apresentar algumas das discussões que foram produzidas e que continuam a surgir a partir dessa longa experiência na montagem e na relação dos alunos e das alunas da Graduação com o processo artístico dos estudantes da Educação Básica.

Por fim, ao abordar o tema da encenação teatral no espaço escolar, coloca-se em pauta as produções poéticas no espaço educativo, reconhecendo o pensamento estético e estetizante da escola, afirmando a importância e potência da Educação Básica como

lugar efetivo de produção de conhecimento, arte e cultura. Sobretudo, sublinha-se a relevância do debate sobre a produção de teatro na escola para os estudos no campo das Artes da Cena e da formação de professores e de profissionais de teatro.

## **Produzir processos, processar produtos: desafios e possibilidades da encenação teatral no contexto da Educação Básica**

Como professora da Educação Básica, há vários anos trabalhando como docente da disciplina de Arte/Teatro em uma escola pública da Rede Estadual de ensino do RS, enfrentava muita dificuldade em assumir a função de professora-encenadora e construir propostas de montagem cênica com meus alunos no ambiente escolar. Durante esse período, fui buscando teorias sobre metodologias de criação cênica que pudessem me amparar nessa tarefa, mas me deparava com poucos referenciais sobre o tema, principalmente no que dizia respeito a estudos sobre encenação no contexto da Escola Básica.

Em conversas informais com colegas professores de Teatro, identifiquei dificuldades semelhantes às minhas em relação à orientação de processos de montagem na sala de aula e a mesma escassez de referenciais teóricos específicos sobre a questão.

Ao constatar essa carência, e com vistas a aprimorar meu fazer docente, me interessei em desenvolver uma pesquisa com o objetivo principal de investigar os desafios e possibilidades do processo de encenação teatral, numa perspectiva construtivista de conhecimento dentro do sistema escolar. Dessa forma, parti de uma pergunta disparadora: como é possível para o professor de Teatro utilizar-se dos recursos humanos, curriculares, de espaço e de tempo que ele encontra na realidade escolar para o desenvolvimento de processos criativos?

Com esse enfoque, durante o período de doutoramento, coloquei em prática, no decorrer do ano de 2018, um estudo de campo, através da metodologia de pesquisa-ação, que consistiu no desenvolvimento de projetos de encenação junto a duas turmas de 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola na cidade de Porto Alegre, na qual eu lecionava. Ao longo da tese, busquei analisar os procedimentos de criação cênica utilizados por mim na função de professora-encenadora, as etapas principais do processo de montagem e os fazeres docentes e discentes que compuseram a experiência pedagógica e artística vivenciada. Assim, a partir da concretude da sala de aula e das relações entre os seus sujeitos (a professora-encenadora, os alunos-atores e os alunos da equipe técnica), busquei problematizar cada etapa do processo de encenação, levando em conta os desafios e possibilidades da experiência e a sua significação para os participantes.

A base teórica escolhida compreende autores do campo da Educação, como Paulo Freire, Hans Furth, João Francisco Duarte Júnior e Fernando Becker; da Pedagogia das Artes Cênicas, nomes como Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Taís Ferreira, Viola Spolin, Jean-Pierre Ryngaert, Ingrid Koudela, Joaquim Gama e Célida Salume Mendonça; e da Direção Teatral, autores como Anne Bogart e Patrícia Fagundes, entre outros.

A baixa carga horária semanal da disciplina de Arte/Teatro no currículo escolar, as turmas numerosas, a falta de um espaço adequado para o trabalho teatral, a falta de interesse dos alunos em participar das propostas, as encomendas de apresentações com temas fechados feitas pela escola, com prazos curtos a cumprir, e a falta de apoio e suporte por parte da equipe diretiva costumam ser os fatores mais comuns e relevantes que dificultam o trabalho do professor de Teatro motivado a desenvolver processos de criação e montagem cênica com seus alunos. Muitas vezes, buscando enfrentar essas dificuldades, até mesmo um professor bem intencionado pode recair na adoção de uma abordagem diretiva, que é uma prática pedagógica tradicional calcada na criação de produtos cênicos sem um cuidado estético, relacional e pedagógico aprofundado, adotada por um professor mais interessado nos resultados do que nas maneiras de chegar até ele.

Assim, identificando o desgaste e a falta de sentido desse modelo tradicional de ensino de Teatro e opondo-me às propostas fechadas de encenação elaboradas previamente pelo professor-encenador, impostas aos alunos de modo unilateral e prolongadas num sistema de ensaios mecânico e cansativo, com marcações rígidas e coordenadas, firmei um posicionamento ideológico como professora, artista e pesquisadora. Desse modo, meu trabalho busca vislumbrar caminhos alternativos para a superação dessa abordagem empirista dentro da escola.

Ao buscar estabelecer um diálogo entre o teatro contemporâneo e o teatro realizado no interior das escolas, compreendeu-se a necessidade de buscar novos conceitos e abordagens metodológicas que possam expandir as proposições cênicas e, ao mesmo tempo, romper com hierarquias ou subjugações, valorizando a escola como produtora de arte e conhecimento.

Com esse intento, ao longo da pesquisa, desenvolvi alguns conceitos que foram norteadores e serviram como premissas para o trabalho prático da pesquisa-ação, que considero como atualizações para pensar o trabalho de encenação na escola: *a emergência do processo-produto*, *a importância do compartilhamento* e *a perspectiva investigativa*.

A concepção denominada processo-produto encara esses dois conceitos como indissociáveis, superando uma antiga dicotomia amplamente discutida no campo da Pedagogia das Artes Cênicas. Assim, defendo que a ênfase não esteja nem no processo e nem no resultado final, mas em cada etapa do fazer criativo, possibilitando que os alunos

extraíam de cada uma delas seu potencial pedagógico. A criação e a apresentação se revelam momentos complementares, nos quais processo-produto se tornam interdependentes, numa lógica cíclica. Nesse sentido, ao integrar processo e produto, busca-se a superação do preconceito de que a Arte na escola é uma atividade meramente recreativa, ou seja, um conhecimento inferior a todas as outras disciplinas do currículo. No mesmo sentido, a pesquisadora Vera Lúcia Bertoni dos Santos reforça o perigo de uma visão dicotomizada sobre o teatro no meio escolar e propõe um caminho alternativo:

Em uma mão, a conduta autoritária em que o produto é supervalorizado e frequentemente não provém da criação genuína do aluno; em outra, o apriorismo espontaneísta e frustrado do jogo pelo jogo, em que muitas vezes os critérios de avaliação técnica inexistem e são substituídos pela não-intervenção do professor, de modo a evitar qualquer atitude que afete a livre expressão. Em uma zona intermediária encontraríamos o construtivismo (SANTOS, 2012, p. 58-59).

Assim, contemporaneamente, a concepção aqui denominada processo-produto, alicerçada por práticas pedagógicas de cunho construtivista (nas quais o Teatro é encarado como um sistema de conhecimento), abre as portas para procedimentos de criação na escola que atendam às necessidades de todos os envolvidos no processo educativo.

Alguns aspectos próprios do fazer teatral — como a reunião de corpos em um espaço-tempo, a efemeridade do aqui e agora, o encontro entre artistas e espectadores, o inacabamento, o rito — exaltam a importância do compartilhamento do processo-produto na escola e apresentam-se como uma saída para o distanciamento e o convívio virtual dos corpos. Dessa forma, a importância do encontro é reforçada para além de objetivos espetacularizantes ou exibicionistas.

A pesquisadora Célida Salume Mendonça afirma a dimensão pedagógica presente em um processo de encenação na escola:

Ao pensarmos na montagem de um espetáculo na escola, pensamos igualmente na aprendizagem proporcionada aos alunos. O fazer teatral facilita o acesso a uma consciência estética, trabalhando, ao mesmo tempo, aspectos poéticos e pedagógicos (MENDONÇA, 2013, p. 138).

Muitos conhecimentos podem ser adquiridos (tanto habilidades técnicas do fazer teatral, quanto habilidades relacionadas a uma perspectiva humanizada de educação) no momento de estar em cena, vivenciadas e construídas a partir do jogo e do encontro com o outro (o público) e consigo mesmo, nessa situação desafiadora de se colocar e se expor perante uma plateia.

Na perspectiva investigativa, levanto a hipótese de que o teatro feito na escola carece da noção de experimentalismo, próprio do processo criativo, que, por sua vez, implica buscar caminhos próprios, experimentar ideias e pesquisar possibilidades

cênicas pelo prazer de investigar.

Muitas vezes, nas aulas de Teatro realizadas na escola, ocorre uma ruptura abrupta entre o momento de jogos e dinâmicas de grupo para uma etapa de ensaios de uma montagem teatral. Desse modo, acaba faltando justamente a fase de criação investigativa que encaminhe o grupo para um processo criativo propriamente dito.

Conforme Koudela e Almeida Junior:

A ideia de processo está ligada à instauração de procedimentos que favoreçam a experimentação teatral. O produto está vinculado à configuração de formas cênicas, com base em processos de investigações cênicas (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 144).

O professor de Teatro, muitas vezes contaminado pelo sistema escolar e ansioso chegar a um “produto final”, abrevia os caminhos para os alunos, que, também impacientes e acostumados a formas passivas de aprender, acomodam-se.

Colocando a mim e aos meus alunos na condição de viajantes em busca de novas formas que contemplassem nossos desejos de criação e compartilhamento, utilizamos a metáfora da navegação como símbolo dessa experiência pedagógica e artística. Assim, pensamos o processo criativo como uma viagem coletiva para a qual precisávamos preparar, juntos, uma embarcação (etapa relacionada ao desenvolvimento de confiança e estabelecimento de vínculos, de despertar a motivação para realização de um processo de montagem e, ainda, de identificar as maiores dificuldades, potencialidades e interesses das turmas) e, logo após, subir a bordo (início do processo de montagem) e nos colocarmos à deriva (pesquisando, navegando por ideias, temáticas e diferentes modos de fazer teatro) até chegarmos num porto a ser desbravado (momento de encontro com o público).

Ao refletir sobre as práticas realizadas na pesquisa e analisar os procedimentos utilizados na função de professora-encenadora, desenvolvi alguns princípios para o processo de montagem teatral no meio escolar em busca de uma pedagogia da encenação que possa contribuir para o trabalho de outros docentes interessados no assunto. Para tanto, partiu-se dos referenciais teóricos estudados ao longo da tese e dos relatos dos sujeitos envolvidos no processo criativo. Alguns desses princípios serão explanados a seguir, de forma breve, e estão colocados no formato de “instruções para viagem”.

“Uma longa viagem rumo ao desconhecido” diz respeito à constituição de um período estendido para o processo de encenação na escola, que, no caso da prática realizada, favoreceu o desenvolvimento dos projetos de uma forma mais fluida e orgânica. Ao dar início ao trabalho no começo do ano letivo, que se desenrolou durante os meses subsequentes até o último mês de aulas, foi possível conceber um processo criativo de



forma que uma etapa foi “desaguando” na outra, sem o apelo pela eficiência ou produtividade, tão comuns no sistema escolar. Foi um espaço-tempo dilatado para o convívio, onde se prezou também pela qualidade das relações e das propostas, e não apenas pelo rendimento. Assim, as aulas de Teatro e o processo de criação ganharam uma outra atmosfera, como um produto a ser processado a cada encontro, de acordo com o conceito de arte relacional, exposto pela pesquisadora Patrícia Fagundes:

A “obra” é tanto composta pelas relações iniciais (entre o grupo) como pelas relações multiplicadas a partir da “forma final” (o “espetáculo”), que tampouco é fixa e se altera a cada realização, [...]. O processo de ensaios é assim compreendido como uma longa proposta de arte relacional, já é um período de fazer artístico, já é “obra”, enquanto forma relacional (FAGUNDES, 2009, p. 36).

O segundo aspecto, chamado de “Solenidades para marcar o início da viagem”, se refere a uma proposição para tornar esse momento, de início do processo criativo, marcante para os alunos-marinheiros. Dessa forma, tornou-se possível uma maior apropriação do projeto pelos discentes, levando a uma noção de pertencimento e a um senso de responsabilidade pelo andamento do trabalho. Isso ocorreu através de algumas práticas da professora-encenadora, como um convite para participação no processo de encenação (feito de forma criativa à turma) e uma “Carta Náutica” entregue aos alunos ao aceitarem a proposta.

O terceiro aspecto, chamado de “Em busca do nosso destino”, diz respeito à proposta de instaurar, em nossos barcos, um espaço de experimentação que possibilitasse a investigação de formas de fazer teatro não experimentadas pela turma até então. Essa proposição nos colocou num estado de busca, com o qual fomos construindo nossas encenações sem certezas ou respostas prévias. Trata-se de um tempo reservado para realização de pesquisas, tanto de aspectos cênicos quanto de temáticas e gêneros teatrais. Essa proposição também se estendeu à fase dos ensaios, conforme pontua Joaquim Gama:

Substituir a visão tradicional de ensaio (forma de repetir uma ação até se atingir a perfeição) por processos de investigação leva o grupo a um estado de atenção permanente com o momento da cena, com a situação presente, com o aqui-agora. Isto faz com que os atores transformem a ansiedade pela perfeição técnica em competência para solucionar problemas (GAMA, 2010, p. 30).

Foi possível, dessa maneira, tornar a rotina de ensaiar uma proposta lúdica e criativa, e não uma repetição mecânica das cenas, em favor do estado de jogo, da presença e da capacidade de criação dos alunos-atores, indo além da busca por um resultado final.

Por fim, “O papel da professora-maruja” se relaciona à função da professora-encenadora ao longo do processo, de constante abertura à escuta dos desejos artísticos

e necessidades pessoais dos participantes sobre a criação cênica, e de busca por uma postura atenta, favorecendo a criação de uma atmosfera propícia ao trabalho dos grupos. A relação horizontal estabelecida com os alunos foi construída à base de respeito, mas também de carinho e de descontração, numa parceria colaborativa e de escuta recíproca.

Ao declarar a importância da oportunidade de participar de processos de encenação para alunos da Educação Básica, defendo a relevância de fazer e compartilhar arte na escola, garantindo que a potência dionisíaca do encontro entre alunos-atores e espectadores possa contribuir com uma ampla rede de convívio, através da comunhão de corpos, com a formação de público na comunidade escolar e com a expansão do teatro feito em sala de aula para além das fronteiras da escola.

## **Projeto EncenaAÇÃO: a produção teatral na escola como espaço de ensino e formação artística**

Para início de conversa, faz-se necessário contextualizar o espaço em que o projeto EncenaAÇÃO foi criado: o Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp-UFRJ). Fundado em 1948, o CAp-UFRJ foi o primeiro dentre as 17 unidades das IES dedicadas ao Ensino Básico e à formação docente. Os CAp se caracterizam por ser uma instituição escolar, comprometida com a formação de professores e com um trabalho docente de perfil universitário, alicerçado nos eixos de ensino, pesquisa e extensão que regem a universidade. Dessa forma, fomentam propostas e abordagens didático-pedagógicas inovadoras nas mais diversas áreas do conhecimento. Ao falar de Colégios de Aplicação, nos referimos a:

Uma rede complexa na sua tessitura que busca dar sustentação a uma educação de qualidade na tentativa dialógica de formar sujeitos críticos e sensíveis diante do mundo e de si mesmos. Nesse sentido, reitera-se o espaço escolar dos CAps como um espaço construído socialmente onde os homens e mulheres que lá estão não são agentes passivos diante da estrutura, mas sim, partícipes na construção diária, em ação recíproca dentro de um processo heterogêneo, complexo que demanda muita escuta, debate, defesa, apropriação, negociação e elaboração (BONATTO et al., 2019, p. 2).

No CAp-UFRJ, o Setor Curricular de Artes Cênicas tem sua trajetória histórica marcada pela busca de aprofundamento de saberes e práticas teatrais, pela consolidação do alcance acadêmico e político do Setor e pela expansão de incumbências com a formação de professores(as) e profissionais de teatro. O trabalho do Setor contempla aulas na matriz curricular obrigatória do Ensino Básico, o estágio supervisionado

e projetos de pesquisa e extensão no campo da pedagogia do Teatro. Dentre estes, o mais antigo é o projeto EncenaAÇÃO.

O EncenaAÇÃO surgiu, em 1997, da demanda dos alunos do CAP-UFRJ por “fazer teatro”. Nessa fala, não havia qualquer resistência ou rejeição ao processo de ensino-aprendizagem artístico desenvolvido até então; na sua maioria, os alunos reconheciam o fazer da sala de aula como artístico. Porém, o consideravam um tanto quanto intimista: queriam montar uma peça:

Para eles, “ficar improvisando, andando pelo espaço ou jogando”, não os satisfaz: eles querem mais...”montar uma peça”. Há, a meu ver, nestas falas expressas pelos alunos, a necessidade de constituição de um produto artístico e de mostrá-lo aos outros (SILVA, 2009, p. 12).

Então, acolhemos essa solicitação e passamos a discutir suas possibilidades. Tínhamos muitas incertezas: de que metodologias lançar mão nessa empreitada? Como tornar o processo de montagem lúdico, estimulante? Como engajar os alunos em todas as etapas desse processo? E principalmente: como fazer com que a expectativa de chegar a um espetáculo não se tornasse uma “assombração” do processo?

Eis que surgiu este projeto, com o objetivo de contemplar e conciliar o processo educativo e expressivo teatral com a vivência de montagens. Nesses anos, procuramos manter o processo no gerúndio, tempo verbal que indica ação em curso ou a ideia de progressão indefinida. Insistimos em pontuar que estamos constantemente criando, fazendo uma cena teatral, realizando um espetáculo, enfim, caminhando em direção a algum lugar que está chegando. Sempre.

O EncenaAÇÃO tem por objetivo estudar o processo de montagem no currículo do ensino de teatro na escola, investigando a vivência da criação e da produção teatral no espaço escolar, nas suas mais diversas implicações. É realizado nas aulas regulares de Artes Cênicas do 2º ano do Ensino Médio<sup>4</sup> do CAP-UFRJ e se propõe a aplicar um processo eminentemente pedagógico de montagem de um espetáculo, com alunos adolescentes entre 15 a 18 anos, que abrange desde a preparação corporal e composição cênica até a concepção dos elementos que compõem o espetáculo e a captação de recursos necessários para sua realização. Alunos universitários de diversas áreas se comprometem com a direção e elaboração do espetáculo, a preparação corporal, a criação e execução de figurinos e cenários, o levantamento de recursos e a produção, sempre supervisionados pelas professoras do 2º ano do Ensino Médio e coordenadoras

---

4 No CAP-UFRJ, há três disciplinas artísticas que são obrigatórias até o 9º ano: Artes Cênicas, Artes Visuais e Música. No Ensino Médio, o aluno opta por uma das três. Como não há, infelizmente, disciplinas artísticas no 3º ano do Ensino Médio, o EncenaAÇÃO é realizado no 2º ano, ano de encerramento do processo das Artes Cênicas na escola.

do projeto naquele ano correspondente. EncenaAÇÃO é também o nome do espetáculo produzido pelo projeto, e caracteriza-se como um exercício de criação em que os conteúdos básicos da linguagem cênica ganham destaque. Isso é bastante significativo, pois o mesmo nome — EncenaAÇÃO — fala do processo e do produto, sem qualquer diferenciação. Um está imbricado no outro.

É um trabalho coletivo intenso e singular, porque mobiliza muitas pessoas de diversas idades e níveis de ensino, bem como várias unidades e instâncias do Colégio de Aplicação e da UFRJ<sup>5</sup>. Articula: diferentes níveis de ensino, da Educação Básica ao ensino universitário; professores, técnicos e funcionários contratados; equipes artísticas: atores e equipe técnica; e ainda várias unidades e âmbitos da UFRJ: o CAp, os cursos de Direção Teatral, de Dança, de Indumentária e Educação Artística e ainda as instâncias da Extensão, da Pesquisa e de bolsas e fomentos institucionais. Tudo isso sem falar na participação dos licenciandos de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). O projeto foi se configurando e vem se construindo a partir do agenciamento e negociação dessa rede de pessoas e circunstâncias que o envolve. O percurso do projeto foi construído na sua prática cotidiana, fazendo surgir uma maneira peculiar de fazer teatro na escola, tal qual uma *arte de fazer*, segundo Certeau<sup>6</sup> (2000). Foi se inventando e agregando pessoas em torno de si. Os caminhos foram se construindo a partir das demandas da prática cotidiana, seja escutando a solicitação e questionamento dos alunos, seja por atenção aos anseios docentes e artísticos pessoais de cada professor. À medida que foi avançando, encontrou respostas, modos de agir, formas de se posicionar, contextos, condições e circunstâncias que foram aproveitadas e apreciadas.

Enfim, são 24 anos de processos de criação e produção de diferentes espetáculos, leituras dramáticas e breves exercícios de cena. É nessa perspectiva de um projeto que surgiu do desejo de um coletivo e da vontade de experimentar esse desejo — sem uma ação dirigida, calculada e sistematizada como se esperaria de uma pesquisa, e com ferramentas e instrumentos de registro, controle e análise construídas na própria feitura — que vamos apresentar algumas das reflexões a que nos debruçamos nos últimos

---

5 A cada ano, o EncenaAÇÃO reúne cerca de 30 alunos de 2º ano do Ensino Médio, 8 a 10 bolsistas dos cursos de Direção Teatral, Dança e Indumentária; duas professoras efetivas de Artes Cênicas do CAp, um professor do curso Direção Teatral e dois técnicos administrativos. Envolve pesquisa, ensino e extensão e reúne atividades experimentais de ensino de Teatro e Dança nas aulas regulares da disciplina de Artes Cênicas da grade curricular do Ensino Médio do CAp. Reúne também tarefas de produção científica, tais como leitura, análises e sistematização da experiência, além de estabelecer um diálogo com a comunidade nas apresentações e permitir várias inter-relações com instituições públicas e privadas.

6 Para o autor, há um modo de atuar no mundo produzido pelas demandas do dia a dia, que transforma e inventa a vida diária. São processos silenciosos e criativos, os quais denomina de “artes de fazer”. Em linhas gerais, são as maneiras de agir que se originam e se arquetam no uso e na combinação dos elementos de uma estrutura estabelecida que estejam à disposição. É a forma ardilosa e lúdica do homem comum resistir e negociar a ordem vigente.

anos. Nesses anos, não se construiu uma fórmula única, verdadeira e definitiva. Mais do que respostas, surgiram modos de agir, formas de se posicionar, contextos, condições, circunstâncias a serem aproveitadas... Quando pensamos nos espetáculos, nos processos de criação, nos adolescentes, nos jovens graduandos e em nós mesmas, ou seja, tudo e todos que vivem aquilo, nos ocupamos mais a nos perguntar sobre as coisas, os sentimentos e as pessoas que estavam em jogo, como todos se arranjaram e onde cada um se colocou, do que apontar os procedimentos que deram melhores resultados ou as soluções mais eficazes.

A partir das discussões do EncenaAÇÃO, é possível rastrear as reflexões sobre a arte de fazer arte na escola com a qual temos nos deparado: o espaço escolar parece inventar um percurso criativo próprio, construído na sua prática cotidiana, criando uma maneira peculiar de fazer teatro na escola, tal qual uma *arte de fazer*, emaranhada e engendrada a partir das possibilidades do cotidiano (CERTEAU, 2000). Sobretudo, temos compreendido o caminho da montagem como um percurso transformador, capaz de produzir, intervir e transformar o espaço social em que está inscrita e os próprios sujeitos da criação artística. Partimos da ideia de que a criação artística não apenas é uma experiência individual, mas articula uma rede muito complexa e delicada de movimentos e afetos coletivos, solidários e produtores de uma narrativa sobre si e sobre o mundo. É possível encontrar, em depoimentos dos alunos, narrativas que demonstram a percepção da complexidade do processo que experimentaram, tal como esta a seguir:

Quando menos esperava, já estava no segundo ano e estávamos discutindo sobre o Exercício de Cena, personagens, textos, marcações.... foi tudo muito rápido, mas tudo muito bom. Depois, começamos a debater sobre feminismo, o papel da mulher na sociedade, machismo.... (...)! A escolha das personagens, as pesquisas sobre as possíveis personalidades da personagem, os diversos materiais trazidos... tudo isso para enriquecer mais ainda o projeto e que me deixava cada vez mais animada pra fazer tudo acontecer. Todos os resmungos e reclamações nos ensaios foram superados no momento em que entrei em cena. Aquela atmosfera mágica e singular com certeza me fez crescer e mudar muito<sup>7</sup>.

Nessa direção, temos nos colocado como professoras de Teatro na escola, que produzem conhecimento, pesquisa e arte. Todas nós, professoras que coordenamos o Projeto, buscamos integrar o processo de ensino com o processo de trabalho artístico. É possível perceber o quanto, ao longo dessa jornada, fomos conjugando esses dois fazeres. Combinamos as atividades próprias de um e de outro, promovendo discussão sobre concepção cênica, definição e repetição da marcação cênica, e tarefas de produção junto com as tarefas escolares, planejamento, avaliações, horário e calendário acadêmico, e conselhos de classe. Exigimos dos alunos uma atitude de comprometimento e

---

<sup>7</sup> depoimento escrito por I.F., aluna do Ensino Médio do Cap UFRJ e atriz do espetáculo EncenaAÇÃO 2016 VESTIDOS DE NELSON, em novembro de 2016.

responsabilidade com o próprio processo e com o do grupo, fazendo-os compreender a si como elemento importante da criação e da realização teatral, como fundamentais na encenação, pois, como atores, será a partir deles que o texto e a cena irão tomar forma e se configurar como espetáculo. É estabelecido um compromisso coletivo em que um passa a exigir e ser exigido pelos seus pares.

Atuamos como artistas e professoras, em uma combinação inseparável das duas relações. São 24 anos de montagens. Aprendemos a fazer teatro na escola, dentro da própria escola. Dirigimos e produzimos os alunos. Nesse processo de ensino e montagem, conduzimos todas as atividades cotidianas da sala de aula, tais como planejamento, mediação de conflitos, *feedback*, acompanhamento do desempenho, avaliação formal, questões de ordem disciplinar, e atendimento aos responsáveis — além de conceber, coordenar e gerir o processo de criação como um todo. A cada ano, lideramos todo o andamento da criação do espetáculo — tanto pedagógico como artístico — e nunca recebemos, da equipe técnica e elenco, qualquer manifestação de insegurança ou dúvida nesse duplo fazer. Nós ocupamos o papel de encenadoras, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo; no entanto, todos, inclusive os bolsistas e estagiários, não deixam de nos reconhecer como professoras.

É interessante analisar o quanto o processo de montagem teatral oferece — para quem o produz — um lugar de falar de e sobre o seu grupo. Grada Kilomba afirma:

Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a 'Outra', mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve a minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como ato político. [...] Enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (KILOMBA, 2020, p. 35).

No caso dos alunos, de alguma maneira, a sua escrita é tecida na materialidade da cena, e se expressa nas mínimas escolhas do texto, gestos, figurinos e nas diversas composições gestuais e vocais. Nas montagens, é surpreendente como reverberam subliminarmente na criação cênica do espetáculo os valores, as discussões ou os temas que fervilham no cotidiano de cada um e do Colégio. E também é impressionante como apresentam uma visão crítica desse mundo, sob o ponto de vista do aluno e do adolescente. Nos temas que escolhem dar relevância, no que acentua de comicidade, e, principalmente na forma como o espetáculo se totaliza, os alunos manifestam sua opinião sobre o que se passa no mundo, no CAP, e com as pessoas à sua volta. Na plateia, os capianos reconhecem e se identificam com o que os seus pares falam por meio da linguagem teatral. E aí se dá o encontro, e eles se tornam autores e autoridades da sua

própria história. Em 2017, quando montávamos *Jogos na Hora da Sesta*, texto de Roma Mahieu<sup>8</sup>, havia uma cena de uma menina que não era aceita pelo grupo de crianças na pracinha. O conflito cresce, e o grupo a mata no final. Os alunos, junto com a bolsista diretora, decidiram que quem faria a personagem seria uma colega atriz negra. A adolescente quis fazer. E daí eles deram outro valor, outro sentido que não tinha no texto original, antes da cena. Eles deram outro valor que é poético e político, acrescentaram a questão da negritude. Ou seja, eles colocaram um novo sentido que fazia sentido para a história deles.

Em 2019, na montagem de *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco<sup>9</sup>, o bolsista diretor tomou uma decisão: não queria, de forma alguma, que os atores negros do seu elenco fizessem personagens em posições sociais subalternizadas. Foi uma discussão enriquecedora para ele, para o grupo e para nós, professoras, pois trouxe o debate sobre o compromisso artístico de pensar a cena engajada nas questões sociais do país. Assim, a garçonete do café de uma pequena cidade francesa foi representada por uma atriz branca de olhos claros e a protagonista feminina, Daisy, por quem o tímido Bérenger era apaixonado, foi interpretada por uma atriz negra. O mais gratificante disso tudo foi que, ao apresentar a escalação de elenco, não houve qualquer tipo de questionamento, ao contrário. Uma aluna rapidamente levantou a mão e disse: “Claro, a Daisy tem que ser negra pela questão da representatividade”.

Nesses dois exemplos, a cena emerge como resistência, como uma experiência que nos faz compreender e dialogar com o mundo de outras formas. Ou seja, como uma experiência ontológica e política porque dá voz e visibilidade para quem não é ouvido nem tem o direito de falar... Falar de si e ocupar o lugar de si. Indo além nessa discussão, queremos pensar sobre o papel do ensino de teatro na escola e sobre a importância de se pensar a escola como um lugar de potência, resistência e produção efetiva de arte. É urgente que superemos uma perspectiva hierárquica do ato poético, a qual discrimina os que podem e não podem ocupar a cena, o que deslegitima a narrativa e a expressão do outro dentro dela. Isso se torna evidente quando se fala da produção teatral da escola como “teatrinho”, ou em falas recorrentes como “Ah, é apresentação de escola, é teatro de alunos”. Na nossa prática, temos visto que, quando o aluno está em cena, ele toma para si o lugar de ser visto e ver o outro. E mais: ele toma o lugar de fala de si.

---

8 Peça argentina de 1976 que mostra um grupo de crianças brincando num parquinho. À medida que a ação se desenvolve, as brincadeiras ganham requintes de crueldade, numa alusão à violência do regime militar vigente. Em 1978, o espetáculo foi censurado.

9 A peça conta a história de uma pacata cidade francesa que se alvoroça ao ver um rinoceronte em suas ruas e, em meio a digressões e silogismos, busca compreender a origem do estranho animal. Gradual e assustadoramente, ante a resistência e o assombro do protagonista, seus habitantes começam a se transformar em rinocerontes.



Grada Kilomba defende a importância de que os que foram silenciados e subalternizados contem a sua história, e é essa a importância da gente da escola contar a sua história. A história que é complexa, que é dolorosa. As pessoas da escola precisam contar a sua própria história, ao invés de deixar que outros a contem. É uma experiência coletiva, de estar juntos e fazer juntos, e é de responsabilidade de todos que habitam esse espaço. Pensar a criação artística como experiência de apropriação de narrativas, acima de tudo, é um ato político. Simas (apud KEHER, 2021, p. iii) afirma:

Nós não acreditamos em nenhum projeto que diga que vai levar cultura a qualquer lugar. [...] Todo lugar é essencialmente produtor de cultura, de circulação de saberes, de memória social, de discurso sobre o território. O território produz cultura [...] não existe missão civilizatória.

A escola não quer só receber cultura, ela quer produzir cultura, e tem ferramentas, estruturas e pensamentos para tal criação e produção. Por isso, quem cria se torna potente para ressignificar, intervir no contexto em que vive, imaginando e produzindo outras histórias e futuros possíveis. Legitimar a potência do fazer artístico na escola é legitimar que todos temos a potência de criar e transformar o mundo. A escola tem o que dizer, as crianças e os jovens têm o que dizer, os professores e demais trabalhadores têm o que dizer.

Por último, é preciso falar da escola como espaço de formação do artista e provocar a reflexão sobre a realização teatral na escola e a discussão sobre a relevância da Educação Básica na formação do professor e do profissional de teatro. No Setor Curricular de Artes Cênicas do CAp-UFRJ, vivemos a criação, seja na experiência prática com os alunos, seja na discussão com licenciandos e bolsistas ou nas reflexões e afazeres acadêmicos. Devido à natureza de trabalho do Colégio de Aplicação, recebemos alunos de diversas graduações, da licenciatura e do bacharelado, resultando numa multiplicidade e variedade de olhares. De forma geral, os graduandos acompanham as aulas de Artes Cênicas de uma ou duas turmas da Educação Básica e, em seguida, participam de encontros de orientação necessariamente vinculados à aula da Educação Básica e ao escopo do projeto a que estão vinculados. Na aula, o graduando pode realizar, entre outras, tarefas de observação, acompanhamento e participação nos exercícios, até efetivar uma participação autônoma de orientação de aula. Na aula de orientação, ele discute, com o professor orientador (no caso, nós, professores do CAp), a aula e sua dinâmica, desenvolvendo atividades de planejamento, criação e pesquisa de jogos, avaliação do processo dos alunos e elaboração de plano de aula, além de pesquisa e estudos teóricos relevantes ao foco do seu plano de trabalho no projeto. Para Machado et al. (2014, p.19), “assim, é possível que haja em cada turma um grupo de bolsistas e um grupo de licenciandos para cada professor do CAp orientar, em diferentes horários” .

Tamanha diversidade faz com que tenhamos, não raro, a rica oportunidade de explorar e dialogar com os diversos aspectos e trajetórias dos profissionais em formação, que, no dia a dia do estágio ou das atividades de pesquisa e extensão (no caso dos bolsistas), expõem seus objetivos e anseios, dúvidas e expectativas.

Vivemos uma experiência muito interessante quando montamos *Roda Viva*, de Chico Buarque<sup>10</sup>, em 2018. Originalmente, a peça conta a história do cantor Benedito Silva, que, por pressão da mídia, é obrigado a mudar de nome e estilo por duas vezes: passa a se chamar Ben Silver para atender às demandas do rock internacional e, depois, Benedito Lampião, numa volta às raízes nacionais. A vida particular de Benedito também é controlada: sua esposa, Juliana, é apresentada pela gravadora como sua irmã, para não desapontar as fãs do cantor. Porém, em uma cena de amor, a imprensa descobre que o *popstar* é casado e ele perde a popularidade.

Na nossa montagem, havia uma turma composta somente por alunas e, assim, uma delas teria que se travestir de homem, coisa que o grupo não aceitou. Foi assim que, em uma decisão conjunta entre atrizes, bolsista diretora e professoras, decidimos atualizar a história. Benedito se tornou Benedita, e a cena se transformou num jogo de amor entre mulheres. No final, descobria-se que a cantora era lésbica, o que provocava o fim da sua carreira. A bolsista que ocupava a direção comentava, nos encontros de orientação, sobre sua dificuldade de dirigir a cena, pois era homossexual e, ao criar essa cena, lhe vinham muitas memórias pessoais e ficava sem saber o que fazer. Foi uma experiência de aprendizagem e partilha muito intensas, e nós, professoras heterossexuais, pudemos nos relacionar com a experiência dela, com suas angústias e histórias de vida e ajudá-la a ressignificar a sua própria vivência, elaborando a cena junto com as adolescentes. O resultado foi uma cena forte, criada em conjunto com as meninas em uma discussão relevante sobre o feminino e o amor.

No memorial apresentado para defesa de professor titular, a professora Celeia Machado assim se refere a essa dinâmica:

Neste coletivo, pude construir um olhar crítico e reflexivo sobre a formação de professores, refletindo sobre meu papel de professor de Ensino Básico neste percurso. Fui compelida a atentar sobre a dinâmica de *fazer-se professor, fazendo professores*, pois, ao receber licenciandos colocava dia a dia em xeque muitas das minhas certezas, repensava minha prática, transformava-me a partir desta fricção entre meus aspectos pessoais e os diversos ideais, anseios, dúvidas e expectativas dos profissionais em formação. Além do mais, reconhecia aquilo que tinha a oferecer da minha experiência, a potência do meu próprio percurso, o qual acumulei da minha própria trajetória artística e docente, sobre o saber teatral, a relação com os alunos, os outros campos de saber, os demais professores, as lutas da escola (MACHADO, 2019, p. 49).

---

<sup>10</sup> A peça, símbolo da resistência contra a ditadura militar, foi duramente atacada e censurada em 1968.

Dessa forma, cada professora do CAp partilha sua vida docente, a qual acumula uma trajetória artística e docente particular, carregada de saberes do campo teatral, da relação com os alunos(as), dos outros campos de saber, dos demais professores(as), das lutas da escola. Na relação com os estudantes da graduação, discutindo teorias e convicções e enfrentando questionamentos e diferenças, contribui para que o futuro profissional encontre uma identidade e firme para si um horizonte de trabalho.

O próprio processo de elaboração de um processo artístico, de construir as cenas, de criar, constitui uma certa poética da sala de aula de Teatro que é aprendizagem em muitas camadas. Em relatório final do plano de trabalho de bolsista, uma estudante do curso de Bacharelado em Direção Teatral declarou: “Passei a perceber de outra forma e me interessar pelo que acontece na escola”. Outra estudante, do curso de Bacharelado em Dança, escreveu:

No Projeto EncenaAÇÃO, tivemos contato com as várias etapas de criação, preparação cênica e corporal dos alunos. Pudemos analisar e refletir sobre as necessidades dos alunos, o espaço escolar e suas relações e sobre o papel das artes na escola, bem como a função social do artista, diretor e professor de arte.<sup>11</sup>

A prática docente é também a reinvenção do corpo — o corpo do professor, o corpo do artista, o corpo do aluno. O corpo de cada um se torna- um corpo em criação — um corpo em criação de outros universos, outros corpos, outros existires.

Com certeza, todas essas frentes de trabalho tornam nossa prática docente mais potente e mais vigorosa. A partir dessa conjuntura, surgiu a necessidade de se pensar a pertença do professor regente na formação profissional, tendo em vista considerar e visibilizar a atuação dos professores da Educação Básica na formação de graduandos, docentes e/ou profissionais de teatro. Temos nos ocupado em examinar e dar a ver como essa atuação interfere nas relações de sala de aula do Ensino Básico, e como dialoga e repercute nos cursos de graduação, podendo redefinir e atualizar processos formativos.

---

11 Depoimento escrito por Idris Bahia, bolsista responsável pela Direção de Movimento do espetáculo EncenaAÇÃO 2018 RODA VIVA, aluna do curso de bacharelado em Dança da UFRJ, em dezembro de 2018.

## Considerações finais

Nos dois relatos, é possível observar algo que nos ocupa e conecta mais fortemente: pensar o fazer teatral na escola. O olhar encantado sobre a participação efetiva dos alunos frente ao processo artístico da montagem, a mobilização afetiva que envolve esse processo e a inserção do que se monta no contexto dos estudantes fazem emergir uma reflexão sobre o processo de criação e produção estética na Educação Básica, suas possibilidades de contribuição para a formação do indivíduo e de transformação do espaço escolar.

Defendemos que a escola é lugar de potência, resistência e produção efetiva de conhecimento, arte e cultura, pois mobiliza um exercício poético ao qual compreende, fala e narra o mundo em uma perspectiva particular e única, provocando formas de intervenção sobre a vida.

Destacamos a importância de se discutir e reconhecer a relação do professor da Educação Básica com a formação de docentes e profissionais de teatro, apontando os estágios supervisionados e os projetos de pesquisa e extensão na escola como espaço singular, seja para que ampliem seus horizontes sobre quem e para quem se faz arte — para politizar sua ação artística —, seja para ressignificar e potencializar o papel do professor, com a arte, com os alunos, com as famílias e com a comunidade.

Sobretudo, nossas reflexões e práticas nos levam a considerar que, na escola, se faz Teatro, tanto na sua forma mais evidente — o espetáculo —, como nos exercícios e atividades pertinentes ao seu ensino. Em uma relação silenciosa e profunda, professor e aluno se encontram como sujeitos da experiência poética. Desde a mais simples atividade já está presente a tensão produzida pelo teatro entre jogo e não jogo/olhar e ser olhado.

Encerramos, refletindo que é nesse lugar, de professora e artista em sala de aula, que surge a necessidade de ampliar e aprimorar saberes, conhecer novos estudos e experiências, tanto na arte, como na educação.

## Referências

BONATTO, Monica; MACHADO, Celeia; MÉLO, Fernanda; PINHEIRO, Andréa, SILVA, Marcus Flávio. **Os Colégios de Aplicação e a formação docente: o papel do(a) professor(a) de ensino básico na formação do(a) professor(a) de artes cênicas.** Revista Ponto de Vista. CAP-COLUNI UFV. Viçosa: v.8 n.1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RPV/article/view/9184>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção Do Cotidiano: artes de fazer.** Vol.1. Petrópolis:Vozes, 2000.

FAGUNDES, Patrícia. **O teatro como um estado de encontro.** Revista Cena, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, n.7, p. 31-41, 2009.

GAMA, Joaquim. **Teatro: uma experiência criativa.** In: D. Tozzi, MM Costa, T. Honório (organizadores). Teatro e Dança: repertórios para a educação: Perspectivas, v. 3, p. 29-60, 2010. Disponível em: <http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420100823120432Teatro%20uma%20experi%C3%Aancia%20criativa.pdf>. Acessado em: 22/03/2017.

KEHER, Nataskia Braga. **Ampliando rotas culturais: uma proposta de integração da produção artístico-cultural através da tecnologia de aplicativos.** 2021. Monografia (Curso de Especialização Saberes e Práticas da Educação Básica - ênfase Ensino Contemporâneo de Arte) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Cobogó, Rio de Janeiro:2020.

KOUDELA, Ingrid; ALMEIDA JUNIOR, José Simões (org.). **Léxico de pedagogia do teatro.** São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MACHADO, Celeia; NOVO, Maria Fátima S.; PINHEIRO, Andrea; AZEVEDO, Debora. **Ser Professor de Artes Cênicas no CAP-UFRJ – Entre o Ensino, a Pesquisa e a Extensão.** Revista Teatro: Construção e Criação de Conhecimento. UFT. Tocantins: v2 n2, 2014. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/issue/view/55> Acesso em 26 de fevereiro de 2018.

MACHADO, Cleusa Joceleia (celeia). **Evoé - Isto não é um memorial.** Revista Perspectiva Em Educação Básica. CAP UFRJ. Rio de Janeiro: v3, 2019 . Disponível em: <https://perspectivasemeducao.blogspot.com/2019/12/evoe-isto-nao-e-um-memorial.html> Acesso em 14 de fevereiro de 2021.

MENDONÇA, Célida Salume. **Montagem em sala de aula: princípios norteadores de um processo.** In: TELLES, Narciso (Org). Pedagogia do Teatro: Práticas contemporâneas em sala de aula. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Shakespeare enfarinhado: Teatro, jogo e aprendizagem.** São Paulo: Hucitec, 2012.

SILVA, Andrea Pinheiro da. **O Jogo Como Indutor da Encenação: uma proposta para o teatro na escola 2009.** Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ROCHA, Fernanda Marília Gomes da. **Produzir Processos, Processar Produtos: desafios e possibilidades da encenação teatral no contexto da Educação Básica.** 2019. 181 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

# ARQUIVOS DE DANÇA: Materialidades e desdobramentos

Daniel Silva Aires,<sup>1</sup> Fellipe Santos Resende,<sup>2</sup> Mônica Fagundes Dantas,<sup>3</sup>  
Verônica Maria Prokopp de Oliveira<sup>4</sup>



Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1u12WvBsJ8>

- 
- 1 Doutorando em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, artista-pesquisador de danças e visualidades multimídia.
  - 2 Doutorando em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, artista-pesquisador em Dança.
  - 3 Doutora em Estudos e Práticas Artísticas UQAM/Canadá, professora associada no curso de Dança Licenciatura UFRGS e PPGAC/UFRGS. Artista da Dança.
  - 4 Doutoranda em Ciências do Movimento Humano PPGCMH/UFRGS, artista-pesquisadora em Dança.

## Introdução

Este capítulo busca apresentar as contextualizações dos pesquisadores Me. Daniel Aires, Me. Fellipe Resende, Dra. Mônica Dantas e Ma. Verônica Prokopp, que, juntos, apresentaram perspectivas acerca do tema *Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos*, em mesa temática (figura 1), no Seminário Discente Narrativas Diversas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no dia 9 de dezembro de 2020, via plataforma YouTube. Para esta elaboração textual, organizamos a transcrição das falas, seguidas de ajustes e revisões para alcançar uma escrita mais fluida.

Sabendo da importância dos arquivos de dança, arquivos mais ou menos duráveis, arquivos corporais, corpos-arquivo, arquivos extracorporais, os nomeamos de modos distintos e observamos suas relações com a memória cultural. Com isso se desdobram problematizações sobre constituições da memória em dança, processos de apagamento e esquecimento. Ainda que não possamos dar conta de todas as discussões possíveis sobre o tema, abordamos inicialmente alguns aspectos de processos de documentação e preservação pautados pelas materialidades dos arquivos de dança. Em um segundo momento, propomos o que podem ser desdobramentos desses arquivos, a partir dos lugares que nossas pesquisas vêm percorrendo.

Arquivar o instante e o corpo em acontecimento não é uma novidade. Por outro lado, o que pode soar como novidade é que estamos produzindo arquivos de nós mesmos a todo tempo e, nisso, os contextos digitais desempenham papel fundamental. Erguem-se vestígios do nosso “estar”, quase que de modo descontrolado, nas redes sociais, nos *softwares*, nos aplicativos. Fazemos *check-in* para atestar nossa presença nas listas, nos lugares, nos comentários da transmissão ao vivo. Nossas memórias, antigamente tão reservadas ao privado, hoje escorrem de forma editável nos ambientes virtuais. A dança, indissociável de seus sujeitos-fazentes, não se distancia desse contexto. Então, nos questionamos: quais podem ser e o que querem as materialidades de arquivos de Dança?

## Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo, por Verônica Prokopp

Gostaria de agradecer o convite ao PPGAC-UFRGS, nas figuras de Daniel Aires e Fellipe Resende, e dizer que nós vamos conversar sobre um fragmento da minha



dissertação de mestrado, que foi defendida em 2019, intitulada *A Fotografia de Claudio Etges como disparador da memória em dança: Um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984* (OLIVEIRA, 2019). O Grupo Terra, como era conhecido, foi uma companhia atuante nos anos 1980, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O título dessa apresentação é *Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo*, e de início trago uma diferença entre os termos *acervo* e *arquivo*, porque, principalmente na língua portuguesa, nós temos um entendimento muito diverso desses dois termos, diferente do que acontece com pesquisas fora do Brasil, onde o termo é quase único (*archive*).

Então, temos a definição do dicionário para a palavra *acervo*: um conjunto daquilo que constitui o patrimônio de uma pessoa, instituição e/ou nação; e para *arquivo*: conjunto de documentos (recortes de jornais, revistas, fotos, cartas, anotações pessoais etc.) nos quais se acha registrada uma história. Na minha dissertação, eu trato o *acervo* como a totalidade dos documentos fotográficos do Claudio Etges e o *arquivo* como esses pequenos nichos de companhias, escolas de dança, coletivos de dança, espetáculos de teatro que o Claudio tem dentro do seu *acervo*.

Para nos ajudar a pensar o arquivo, trouxe algumas citações de Samain (2012), que apontam o arquivo como uma memória em latência, que cochila, mas está ali sempre pronta para ser reaberta. O autor vai falar do arquivo como algo não morto nem esquecido, mas vivo, e ele traz a imagem do arquivo em movimento como um balde de minhocas. Ele vai propor também que o arquivo não é uma questão do passado, mas sim uma questão de futuro, de uma resposta, uma promessa. Ou seja, o arquivo está ali para que nós possamos visitar esse passado (que pode ser recente ou mais antigo), ele é sempre uma potencialidade para se discutir o hoje, nesse caso, pensando em dança, para se discutir, então, a partir do Grupo Terra, o cenário artístico local.

Na dissertação, desenvolvo também um conceito de Charles Sanders Peirce, abordado por Philippe Dubois (1993), no qual ele trata a fotografia como um índice – não como um ícone nem como um símbolo – no sentido de que a fotografia vai ter sempre uma conexão com o real, uma conexão física com o seu referente. A fotografia, então, vai apresentar um caráter indiciário que é exclusivo e remete a um único referente – como uma *selfie*, por exemplo, que vai remeter apenas a nós mesmos e não a outra pessoa, ou ainda, vai remeter apenas às pessoas que se encontram na imagem. Já Barthes (1984) vai nos dizer que a fotografia é uma emanção do referente, de um corpo real que estava lá naquele momento.

Eu trabalhei também com as realidades da fotografia a partir de um autor brasileiro chamado Boris Kossoy (2002a), que nos apresenta duas realidades do documento

fotográfico: a primeira realidade, que é o contexto do assunto no momento do registro, ou seja, o acontecimento, nesse caso, o acontecimento de dança; e a segunda realidade, que é a materialidade fotográfica do acontecimento, o assunto representado nos limites da imagem, é a fotografia em si, em qualquer que seja o seu formato (impresso ou digital).

Gostaria de apresentar brevemente o Claudio Etges: ele é um fotógrafo gaúcho, formado em Psicologia. Começou a fotografar nos anos 1980 (sendo o Grupo Terra uma das primeiras companhias que ele fotografou), indicado por Carlota Albuquerque<sup>5</sup>, apenas em Porto Alegre naquele primeiro momento. Logo em seguida, ele é chamado por Dicléa de Souza para fotografar a sua escola na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, escola bastante tradicional no estado, ainda em funcionamento, e, a partir disso, o Claudio começa a trabalhar com festivais de dança. Etges já recebeu vários prêmios e, no ano de 2020, foi homenageado no Prêmio Açorianos de Dança em Porto Alegre. Eu considero o acervo de Claudio Etges como um dos maiores das Artes Cênicas do estado do Rio Grande do Sul devido ao grande volume de documentos que possui em seu estúdio.

Quando entrei no estúdio de Claudio Etges, me deparei com um acervo que é dividido em duas partes: um acervo analógico, constituído por negativos fotográficos catalogados à mão pelo fotógrafo e que totalizam 8.839 (oito mil oitocentos e trinta e nove) envelopes; a parte digital do acervo, no período entre 2018-2019, continha 13 (treze) HDs. Fora isso, ele tem cópiões desses registros, pastas arquivo com os programas de espetáculos e festivais, e um arquivo de CDs que já está desativado. Eu analisei 1% do acervo analógico, local onde está o arquivo do Grupo Terra. Para conseguir apreender um pouco a dimensão do acervo, estimei um total de 183.000 (cento e oitenta e três mil) fotos. Nessa mesma análise, consegui elencar o que eu chamo de *Nichos de Registro*: escolas de dança, companhias/grupos de dança, teatro, música, festivais, eventos, artistas, *books* fotográficos, fotos para cartaz e programa.

Para falar do meu processo de encontro com o arquivo do Grupo Terra, trago novamente Kossoy (2002a), que fala que o original fotográfico é um objeto-imagem, uma fonte primária de conhecimento e coleta de dados; é essencialmente um objeto museológico. Ao chegar no estúdio de Etges, eu não me deparei com o original fotográfico, mas sim com o original anterior à fotografia, que é o negativo original. Claudio possui um *software* de catalogação do seu acervo analógico que opera através de uma ferramenta de busca: ao digitar “Grupo Terra”, o *software* apresenta todos os números referentes aos envelopes onde estão os negativos. Realizei a digitalização de todos os negativos do Grupo Terra em um *scanner*, pertencente a Etges, específico para digitalização de filmes fotográficos, para poder acessar a imagem/documento fotográfico. Com isso, tive acesso

---

5 Carlota Albuquerque: ex-bailarina do Grupo Terra. Atualmente reside em Porto Alegre e atua como diretora de dança.

ao original digitalizado e, para minha defesa de mestrado, imprimir as fotografias. Eu não tive acesso ao original analógico, pois o filme não foi revelado. Portanto, as fotografias do Grupo Terra continuam sendo originais, porém, tangenciadas pela tecnologia.

O arquivo do Grupo Terra está localizado no acervo analógico de Etges, dentro da categoria “Companhias e Grupos de Dança”. São 151 (cento e cinquenta e um) envelopes com negativos, todos em preto e branco, 151 (cento e cinquenta e um) cópiões e 03 (três) programas, totalizando 3.516 (três mil quinhentos e dezesseis) fotografias, apenas do Grupo Terra. Abrindo o arquivo do Grupo Terra, a partir das imagens de Etges, conseguimos identificar fotos de espetáculos, viagens, eventos ao ar livre, jantares, exposições, especiais para TV e audições do grupo. Etges acompanhou a trajetória do Grupo Terra em quase todas as suas atividades, incluindo viagens a festivais, turnês e temporadas, entre outros, no período de 1981 até meados de 1984. A partir dessa análise expandida do arquivo do Grupo Terra, conseguimos perceber os nichos de atuação da companhia, reconhecer a realização de circulações locais e nacionais e a quantidade de temporadas realizadas pelo grupo, bem como os lugares onde a dança circulava na cidade de Porto Alegre (Esquina Democrática, pátio da Igreja das Dores, Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS, Hospital Santa Casa de Misericórdia, entre outros).

Para finalizar esse momento, me sirvo das palavras de Barthes (1984), em que ele aponta que a fotografia é um certificado de presença, não apenas do acontecimento (isso foi), mas também de copresença do fotógrafo (eu estive lá). O privilégio do fotógrafo nesse sentido é duplo, porque ele é uma testemunha: perto o bastante para acompanhar o acontecimento e distante o bastante para fotografar. De acordo com Paul Ricoeur (2007), o testemunho é o elo entre a memória e a história. E foi por esse caminho que eu fui buscar pistas para escrever, depois, a narrativa a respeito do Grupo Terra.

## **Arquivos Digitais em Dança, por Mônica Dantas**

Quero expressar minha alegria em poder acompanhar e participar desse evento tão bem concebido e organizado. Desejo parabenizar e agradecer à Andréa Moraes e ao José Jackson e aos demais doutorandos que compõem a comissão organizadora, bem como ao Daniel Aires e ao Felipe Resende pelo convite e à parceria da Verônica Prokopp.

O caráter efêmero da dança, assim como de seus repertórios e de suas metodologias de ensino, tem sido tema de investigações e de ações visando à documentação e preservação, bem como à transmissão e inovação dos diferentes produtos decorrentes da prática e ensino da dança. Considerando a necessidade de documentar, transmitir

e disseminar as danças, recorre-se, cada vez mais, a formas de registro e difusão em ambientes digitais. Talvez a dança tenha encontrado nos ambientes digitais, que permitem a reunião e o cruzamento de imagens estáticas e em movimento, sons, documentos e artefatos, um lócus para o armazenamento e a produção de memórias da dança. Digo isso porque, desde 2015, venho pesquisando arquivos digitais de Artes Cênicas e tenho encontrado muito mais arquivos digitais dedicados à dança do que ao teatro, por exemplo. Uma afinidade com a imagem em movimento? A dança seria uma tecnologia do corpo tão ancestral e, ao mesmo tempo, tão potente e aberta às desmaterializações e *rematerializações* dos ambientes digitais?

A partir dos anos 1990, os registros em vídeo têm sido largamente utilizados como um dos principais modos de registro da dança e também um dos mais disponíveis. O avanço tecnológico tornou menos complexa a captação e a edição de imagens, e a produção e comercialização em larga escala tornaram viáveis a aquisição de câmeras em formatos cada vez mais compactos. Nos últimos dez anos, elas são componentes de aparelhos celulares e tablets, por exemplo. Do mesmo modo, o audiovisual está cada vez mais inserido na *web*, e filmes e vídeos de coreografias de diversas épocas são disponibilizados em *websites* de compartilhamento de vídeos como o YouTube e Vimeo, Instagram e IGTV, TikTok etc. Esse fenômeno se radicalizou durante a pandemia da covid-19. No entanto, apesar da grande quantidade de registros de dança que são encontrados na *web* e/ou mantidos em instituições e em acervos pessoais em diferentes lugares do mundo, há poucos arquivos digitais realmente organizados e acessíveis ao público. Nesse sentido, é importante trazer também uma reflexão da Juliana Wolkmer na mesa *Mulheres na cena em perspectiva histórica* sobre a necessidade de trazermos à tona e de nos debruçarmos sobre os acervos pessoais: dispersos, pouco acessíveis, em vias de desagregação.

Os arquivos digitais de dança se constituem, então, como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, documentação, preservação e disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar; outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos. Os arquivos digitais têm por finalidade descobrir, organizar e difundir os arquivos pessoais.

Em 2015, realizei estágio de Pós-Doutorado com recursos provenientes de bolsa Capes, no Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University (Reino Unido), desenvolvendo o projeto *Arquivos digitais em dança: ferramentas de documentação, registro, criação e difusão de repertórios coreográficos*, com objetivo de compreender a

elaboração de arquivos digitais de dança contemporânea. Em um primeiro momento, fiz um levantamento de arquivos digitais institucionais de livre acesso dedicados à dança no contexto europeu, norte-americano e brasileiro. Em um segundo momento, investiguei dois arquivos desenvolvidos no C-DaRE — *Digital Dance Archive* (<http://www.dance-archives.ac.uk/>) e *Siobhan Davies RePlay* (<https://www.siobhandaviesreplay.com>) — e dois arquivos desenvolvidos no Brasil — *Acervo Klauss Vianna* (<http://www.klaussvianna.art.br>) e *Acervo Angel Vianna* (<http://www.angel-vianna.art.br>). Publiquei um artigo no qual todas essas informações e links estão disponíveis (DANTAS, 2019).

A organização e manutenção de arquivos digitais envolve a *expertise* em seleção, tratamento, organização e análise de materiais em suportes analógicos e digitais, bem como em procedimentos de investigação, identificação e reconhecimento de direitos autorais e do uso de imagens. As decisões sobre a seleção dos materiais que comporão o arquivo e sobre os materiais que serão descartados são cruciais. Quais memórias são privilegiadas — a do coreógrafo, dos dançarinos, do arquivista, do público — durante a elaboração dos arquivos?

De certo modo, os arquivos digitais de dança expandem a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Tais projetos, ao proporem o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados, mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, permitem compreender os arquivos tanto como coleção de documentos relevantes quanto como sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (1995), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivagem, mas também o que deve ser prioritariamente arquivado. Assim, os arquivos digitais de dança, como noção e como prática, se deslocam de uma função de conservação e seleção para uma ideia de arquivo em ação. Sarah Whatley (quem coordena as pesquisas em arquivos digitais e ambientes imersivos de transmissão de danças no C-DaRE) ressalta que os arquivos digitais de dança, para além de mostrar o valor da dança como patrimônio e herança cultural, favorecem pesquisas transdisciplinares sobre corpo, dança e tecnologias, inserindo definitivamente a dança num novo campo de estudos desterritorializado e acentuando, talvez, seu caráter transnacional (WHATLEY, 2017). Um arquivo é tanto abertura para o passado quanto projeção para o futuro.

O arquivo que propomos — *Carne digital: arquivo Eva Schul* — conjuga procedimentos mais usuais de arquivagem, como a digitalização de materiais analógicos, com procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento (*motion capture*) para

a criação de uma biblioteca digital de movimentos, composta por avatares dançantes. A elaboração da biblioteca digital de movimentos é um dos grandes desafios do projeto, pois supõe a utilização de tecnologias sofisticadas ainda incipientes no Brasil. Não vou entrar em detalhes, pois os doutorandos Fellipe Resende e Daniel Aires vão falar mais sobre os procedimentos para elaboração da biblioteca digital, mas preciso registrar que estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Biodinâmica/Grupo de Pesquisa Locomotion<sup>6</sup>, da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS), que possui o sistema de captura de movimento Vicon *optical passive*. Nesse contexto, o Vicon foi utilizado somente para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento.

No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de testar diferentes sistemas de captura e rastreamento. Quero ressaltar que o projeto é coordenado por mim e tem a coordenação adjunta da Profa. Suzi Weber. Contamos também com a parceria da Profa. Aline Haas, do Curso de Graduação em Dança (UFRGS) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (UFRGS), da sua orientanda, a doutoranda Luísa Trevisan, e do Prof. Leonardo Tartaruga, coordenador do Locomotion. O projeto se institucionaliza na UFRGS por meio de um projeto de pesquisa — *Arquivos digitais em Artes Cênicas* — e do projeto de extensão *Carne digital: arquivo Eva Schul*, ambos vinculados ao departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e ao Curso de Graduação em Dança.

Em 2021, Eva Schul completou 73 anos de vida e 56 de trabalho com dança, nos quais se destacam o pioneirismo no ensino da dança contemporânea, a criação de mais de 100 coreografias, a disseminação de procedimentos de criação embasados em improvisação e ações coletivas, a formação de artistas de projeção nacional e internacional, o pioneirismo no ensino da dança na universidade, a atuação em gestão, a constituição de ambientes para a prática da dança e das artes e a criação e manutenção da Ânima Cia. de Dança (DANTAS, 2012). Dar a conhecer e tornar acessível em ambiente digital a obra e a trajetória de Eva Schul, situando-a no contexto da produção brasileira e internacional e propiciando uma reflexão crítica sobre os aspectos poético-criativos e pedagógicos, contribui para o desenvolvimento científico das Artes Cênicas, alargando as possibilidades de inserção da dança no campo da educação, dos estudos histórico-culturais e da economia criativa.

Se até então a dança mediada pela tecnologia se constituía como uma opção para artistas, professores e pesquisadores, no contexto da pandemia da covid-19 ela se torna uma das poucas possibilidades de produção e transmissão da dança. A prática da dança durante a pandemia está sendo documentada em artigos internacionais que

---

<sup>6</sup> Locomotion – Grupo de Pesquisa em Mecânica e Energética da Locomoção Terrestre (ESEFID/UFRGS).

demonstram o potencial dessa prática para a manutenção do bem-estar e de estados motivacionais mais positivos e se estendem a reflexões sobre as formas de adaptação do ensino e da criação em dança nessas condições, geralmente inseridas em ambiente digital. Aqui, em Porto Alegre, foi publicado um estudo pioneiro, por Airton Tomazzoni e Ilza do Canto (2020), intitulado *Aulas on-line: ensino de dança em Porto Alegre em tempos de isolamento social*, no qual uma pesquisa realizada com 108 professores de dança aponta que 99% deles estão ministrando aulas de dança on-line e, destes, 76% também são alunos em cursos on-line. Do mesmo modo, a adoção do Ensino Remoto Emergencial nas universidades brasileiras intensificou o uso de ambientes virtuais de aprendizagem nos cursos de graduação em Dança, seja no Brasil, seja em outros países. Airton Tomazzoni (2020) destaca o crescimento exponencial de produtos coreográficos produzidos especialmente para a *web* e veiculados em redes sociais como Instagram, Facebook e YouTube, constituindo o que o autor denomina de *cena midiaticizada*, gerando novas formas de apreciação, consumo, compartilhamento e sensibilidades; suas importantes reflexões estão disponíveis no blog CENA TXT. De certo modo, trata-se de fazer do limão uma limonada.

Para encerrar, eu quero trazer um contraponto ao que pode parecer um certo fascínio e deslumbramento causado pelas possibilidades que oferecem as tecnologias digitais. Para isso, trago Isabel Valverde, pesquisadora portuguesa no campo da tecnologia e da dança. Ela chama atenção para a necessidade de se evitar a *fetichização* da tecnologia, ressaltando a ambiguidade inerente à toda tecnologia, pois ela traz em si uma tendência “[...] para uma ordenação completa - regrando e controlando a natureza, a realidade e as nossas vidas - e ao mesmo tempo permite o desenvolvimento econômico e do conhecimento, assim como a liberdade e a agência dos sujeitos” (VALVERDE, 2010, p. 29) e mostra que as tecnologias utilizadas pelas artes também foram desenvolvidas por e para o aparato “[...] médico, militar, científico, industrial, empresarial, nacional e multinacional” (VALVERDE, 2010, p. 32). Por isso, os artistas devem se apropriar das tecnologias de forma crítica, considerando as intrínsecas relações de poder, as possibilidades de acesso e a centralidade do corpo nos processos de mediação:

[...] perseguindo uma estética visionária, em vez de aplicações técnicas utilitárias, os artistas propõem dimensões de comunicação alternativas e, desse modo, desafiam os propósitos da tecnologia e nossa percepção e relação com/ através dela. (VALVERDE, 2010, p. 22).



Meus cumprimentos a todos! É uma felicidade participar dessa mesa, estando ao lado de pesquisadoras e de um pesquisador que admiro tanto e que me inspiram. Gostaria de saudar cada uma e cada um que esteve on-line conosco no dia de nossa transmissão ao vivo, bem como cada leitora e leitor que nos encontra neste texto. Começo minha contextualização por seu título: *Materialidades Digitais*. Quando propomos uma mesa sobre arquivos de dança, nos valem de alguns exemplos para tentar tornar esse algo digital mais palpável, mais fácil de ser visualizado/consumido.

Para abordar materialidades digitais, trago um dos produtos da pesquisa de doutorado que estou podendo conduzir no PPGAC-UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Dantas: a elaboração de uma biblioteca digital de movimentos. A pesquisa como um todo, intitulada *Vestígios de formação a partir de Eva Schul: tramando arquivos que dançam*, parte do interesse de entender como os elementos técnicos e poéticos do legado que Eva Schul vem construindo por mais de cinco décadas no Brasil e no mundo reverbera em diferentes gerações de artistas no nosso país.

É importante dizer que a biblioteca digital de movimentos está alinhada ao projeto de pesquisa *Arquivos Digitais em Artes Cênicas: construção de memórias e inovação em recursos tecnológicos*, coordenado pela Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas. Os termos que compõem esse título ilustram bem o pano de fundo em que a biblioteca digital de movimentos pretende se desenvolver, uma vez que estamos falando de construir memórias, de difundi-las, e também de empreender desdobramentos tecnológicos, valendo-se de recursos que fazem cada vez mais parte do nosso cotidiano. Tão importante quanto, cito o projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, objeto de pesquisa desse projeto maior que é o *Arquivos Digitais em Artes Cênicas*, já apresentado pela professora Mônica. A biblioteca digital de movimentos será concebida nesse meio e fará parte, então, desse *Arquivo Eva Schul*, dessa *Carne Digital*.

O escopo é o da Dança e Tecnologia, e, para esse estudo acontecer, é muito importante adotarmos procedimentos de *motion capture*, ou captura de movimento. Ela se refere a sistemas que “geram para o computador informações que representam as medidas físicas do movimento capturado” (ARAÚJO, 2015, p. 16). Esses sistemas leem as ações corporais e realizam uma “transposição do movimento do corpo biológico para um modelo 3D virtual do corpo humano” (LIMA; PAIXÃO, 2019, p. 1388). Subtrai-se, então, a aparência física (VALVERDE, 2017, p. 254), que temos no presencial, e os dados numéricos são traduzidos em avatares, com formas e representações imagéticas diversas. Trata-se de um campo no qual se exploram muitas visualidades e composições virtuais.

Um exemplo de experiência que já tivemos com *motion capture* foi o uso do sistema Vicon ®. A figura 2 traz registros de uma captura que foi feita em 2018, na presença da pesquisadora portuguesa Isabel Valverde, e também da captura de movimento feita em 2019 com a pesquisadora britânica Karen Wood, usando o sistema chamado Notch A ®.

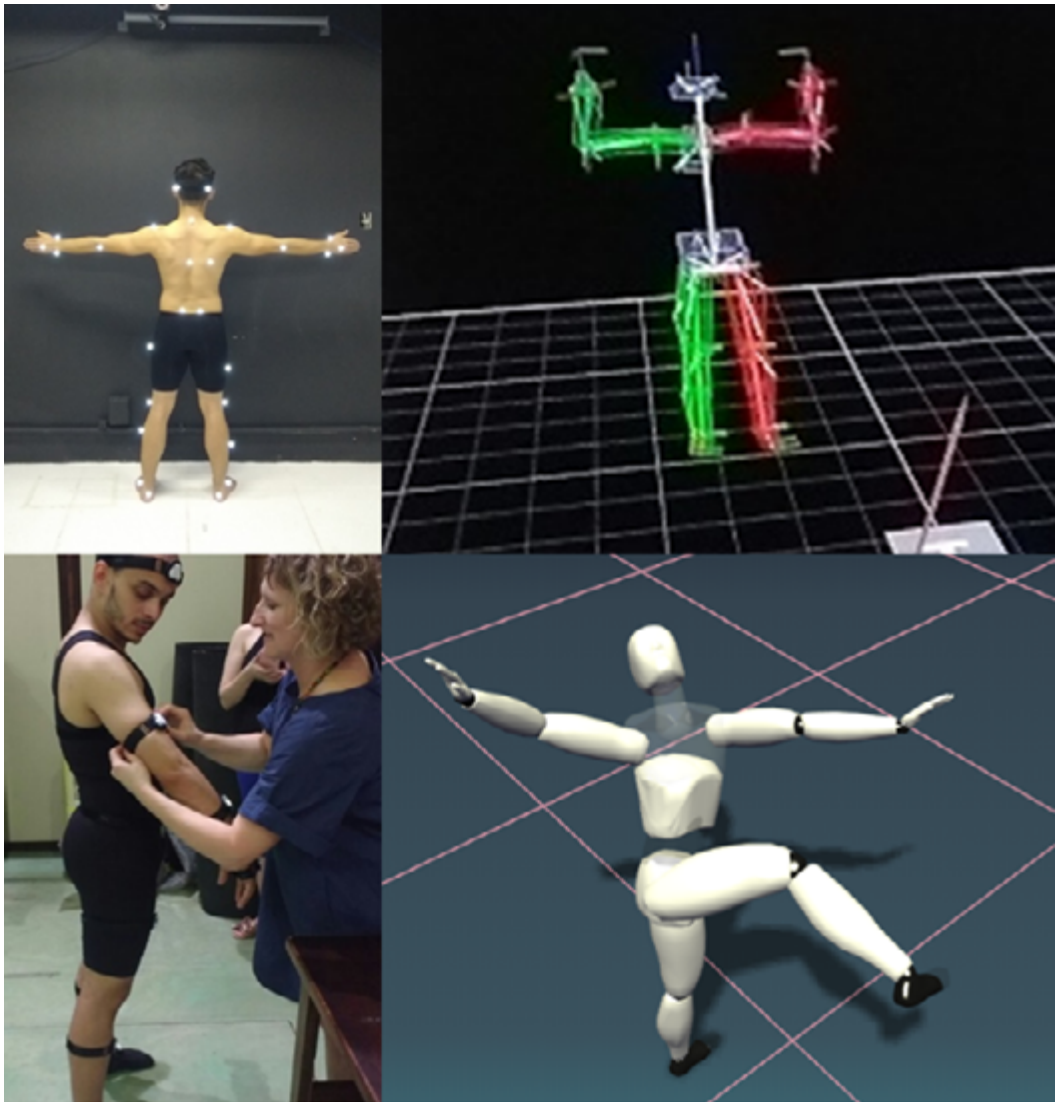


Figura 2. Quadros superiores – Sessão de *motion capture* com o sistema Vicon ®. Laboratório de Biodinâmica da UFRGS. Novembro de 2018. Quadros inferiores – Sessão de *motion capture* com o sistema Notch A ®. Laboratório de Fisiologia do Exercício/LAPEX UFRGS. Novembro de 2019.

Fontes: Quadros superiores – Fotos por Alex Oliveira (quadro à direita) e Daniel Aires (quadro à esquerda). Quadros inferiores – Foto por Laura Ruaro (quadro à direita). Captura de tela de registro Notch A, por Fellipe Resende (quadro à esquerda).

No quadro superior à esquerda, usando o sistema Vicon ®, vemos um pouco da maneira que essa captura se organiza, com o uso de pontos luminosos afixados na pele em pontos articulares específicos. No quadro superior à direita, por sua vez, observamos a maneira que os movimentos são lidos pelo *software*, como o computador interpreta esses dados cinemáticos.

No quadro inferior à esquerda, temos um registro das tiras ajustáveis acopladas aos receptores, dispostas em articulações e pontos específicos do corpo, para posterior captura/leitura. No quadro inferior à direita, vemos um exemplo de como essa visualidade se constrói no *software* a partir desse sistema específico (Notch A®).

Podemos também fazer um exercício imaginativo para constituir uma imagem mental de como essas visualidades ficam quando se dá o play, quando se assiste a elas. Cada uma com sua especificidade, cada uma contando uma coisa específica, assumindo uma forma particular. Cada avatar remete à assinatura da pessoa que dançou esses movimentos para serem captados.

Para a construção desta biblioteca digital de movimentos, existe uma importante referência. Trata-se de um projeto britânico, conduzido pela professora Sarah Whatley (da Coventry University) e muitas colaboradoras: um grupo que tem liderado pesquisas de ponta e nos inspirado muito. O projeto se chama *WholoDance*, e constitui uma ferramenta de aprendizagem e ensino em dança que considera o corpo como um todo, sendo seu título completo: *Whole Body Interaction Learning for Dance Education* (WOOD; CISNEROS; WHATLEY, 2017). Trata-se de uma iniciativa que se interessa em difundir estratégias de ensino em dança contemporânea, bem como de outras danças, pois vários gêneros compõem a biblioteca digital desse projeto, a partir de registros 2D e 3D.

O projeto *WholoDance* e sua biblioteca digital nos inspiram não só visualmente, para compor nossa biblioteca, mas também metodologicamente, uma vez que nos permitem reconhecer e considerar passos possíveis para a construção de uma biblioteca digital. Alguns desses passos contemplam as seguintes etapas: selecionar exercícios e sequências de movimentos que vão compor o repertório virtual de movimentos da biblioteca; realizar as sessões de captura de movimento (*motion capture*); digitalizar e processar dados cinemáticos no computador, a partir de *software* específico; realizar animação dos dados, tornando-os um modelo 3D e concebendo um avatar dançante, processo que geralmente ocorre em outro *software*; e, por fim, a integração de todo o material criado a um *site* ou plataforma da *web*, que é, então, o arquivo digital, alojando materiais e criações num sítio on-line. As perspectivas para a construção da biblioteca incluem ainda a seleção dos movimentos a compor nosso repertório, a partir da técnica de dança contemporânea da mestra Eva Schul e dos princípios organizativos de movimento levantados a partir de suas aulas (RESENDE, 2018).

A biblioteca digital de movimentos é um empreendimento que está o tempo todo combinando elementos de dança e tecnologia. É uma relação híbrida que acontece. Não existe uma hierarquia, e nenhuma está sendo servil à outra. É uma construção poética e metodológica que une as duas o tempo todo.

Essa proposta exige ainda uma equipe multidisciplinar, sendo importante que diferentes pessoas com saberes específicos se unam para que o projeto opere de maneira mais otimizada.

Por fim, destaco o pensamento de que a biblioteca digital de movimentos pode se configurar como um dispositivo pedagógico-compositivo em dança. Ela pode ser pensada como recurso docente, poético, de ensino e criação em dança, presencial e digitalmente. Assim, nos oferece abertura para percursos diversos, haja vista seu amplo potencial para desdobramentos. No mesmo sentido, as materialidades também são diversas e podem circular tanto pelo universo do ciberespaço como pelo nosso espaço presencial de encontro e pesquisa.

### **Materialidades *hipercoreográficas* em Dança: uma proposição/ criação, por Daniel Aires**

Essa materialidade *hipercoreográfica* inicialmente não existe, é algo que venho elaborando como uma parte do que é a minha pesquisa de doutorado, em algo que pode ser classificado como tese-criação (FORTIN; GOSELIN, 2014) e que tem como título *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*. Essa pesquisa é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Profa. Dra. Mônica Dantas e com colaboração de diversos artistas e pesquisadores, e nasceu com o desejo de demonstrar o processo de criação desse objeto escultórico em dança que estou chamando de *Choreobox*, de um desejo de materializar os rastros do movimento dançado.

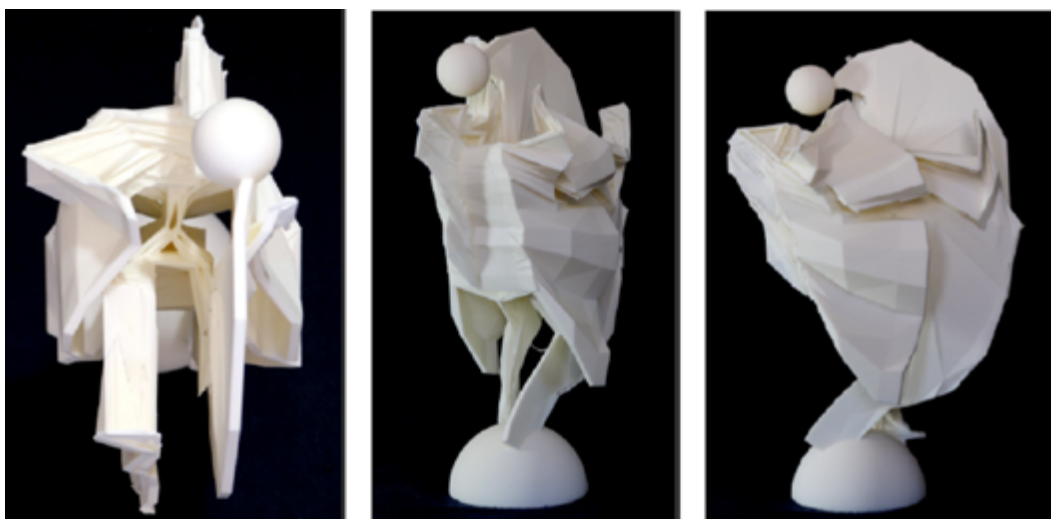
Para dar conta dos processos que alimentam essa criação, eu falo de procedimentos de criação, documentação e arquivagem em Dança. Então, trata-se de pensar a criação de uma obra artística, de um arquivo-obra ou de uma obra-arquivo, de processos de manipulação desses arquivos, imaginando um movimento e uma vida para esses arquivos. Para operacionalizar essa pesquisa, venho utilizando um conceito desenvolvido por Costa (2009, 2014) e precedido por Freire (2006) denominado *efeito arquivo*, que, a partir do campo das Artes Visuais, enreda teoria e prática das artes efêmeras e seus arquivos de registro, e que reconhece tanto a passagem desses arquivos ao *status* de objeto artístico quanto os efeitos e vestígios de arquivo em obras de arte.

Para falar de objetos *hipercoreográficos*, do que pode ser o *hipercoreográfico*, eu trago algumas inspirações ou referências de ordem prática. A obra *Le Vol des Oiseaux* (1887), de Etienne-Jules Marey, demonstra o passo a passo do movimento do voo de um

pássaro, criado a partir de recursos fotográficos que ele veio a chamar de cronofotografia. Nessa obra, Marey coloca, em uma mesma matriz, diferentes disparos ou diferentes momentos do movimento, algo que hoje podemos chamar de *frames* do movimento. Aos experimentos de Marey que o levaram a cronofotografia, podemos atribuir a importância de antecessores das possibilidades mais desenvolvidas em nosso tempo, como os recursos de captura de movimento 3D ou *motion capture*. Essa escultura citada foi feita em bronze, envolvendo muita tecnologia como um todo, desde seu registro até sua materialidade escultórica.

Um segundo exemplo a ser citado é uma obra escultórica de Dan Collins chamada *O tornado*, que segue nessa mesma esteira de interesse pelo registro do movimento e dos volumes do corpo, materializadas em esculturas 3D. Esse artista usa um tipo de escaneamento do corpo a laser e de ressonância magnética. A ressonância magnética, que, para fins de realização de exames médicos de imagem, demanda inércia total do corpo escaneado, em Collins ganha potência criativa justamente nas deformações da imagem, com sugestões de movimento refletidas de seus rastros. Nesse exemplo, tem-se o registro do corpo imóvel que foi realizado sobre uma base giratória. A base gira no momento do escaneamento, criando uma imagem com efeito de tornado. Existem várias tiragens dessa obra, dessas esculturas, com uso de técnicas variadas até a impressão 3D.

O terceiro exemplo a ser citado é a obra *Conceito de abstração I* (2015), de Analivia Cordeiro, ela que é um nome recorrente nas pesquisas de Dança e tecnologia, considerada a brasileira pioneira na criação de videodanças, além de nos trazer desdobramentos dessa relação, inclusive escultóricos. Então, aqui temos um demonstrativo, algo que se aproxima muito do que estou propondo em *Choreobox*, enquanto materialidade *hipercoreográfica*. No caso de *Conceito de abstração I*, ela foi feita a partir do chute emblemático do jogador Pelé no ano de 1968. Então, os vídeos de registro desse chute foram trabalhados pela artista, que atribuiu pontos às articulações de Pelé através do *software* NotAna, criando uma imagem tridimensional e ligando esses pontos articulares para que eles deixassem um rastro no espaço, realizando, por fim, a impressão 3D desses rastros (figura 3).



**Figura 3.** *Conceito de abstração I* (2015), de Analivia Cordeiro.  
Fonte: <https://www.analivia.com.br/sculpture-escultura-portugues/>.

Essa esfera que vocês podem ver na escultura é a representação da bola e, além disso, existem características específicas que nós podemos olhar; dentre elas, eu destaco o tipo de rastro deixado, o rastro de uma linha. Quando eu estou propondo uma escultura muito próxima a essa, diferentemente desses exemplos, o que eu pretendo não é um movimento do chute do Pelé, tampouco do voo de um pássaro, como no caso de Marey, mas sim de um movimento em dança, de movimentos dançados em uma coreografia. Então, eu peço que vocês imaginem, a partir desse último exemplo, esses rastros acumulados e sobrepostos durante a execução de um solo inteiro. Isso vai gerar uma massa escultórica, um emaranhado de rastros dançados em uma coreografia ou de uma partitura de dança.

Outro ponto em que as minhas esculturas ou objetos coreográficos se diferenciam diz respeito à qualidade dos volumes. Em vez de linhas, imaginem os volumes do corpo, por exemplo, o volume de uma coxa dançante por todo o espaço de cena: ela tem uma volumetria específica, que não é uma volumetria de linha. Na imagem central e na imagem à direita, vocês podem perceber a base dessas esculturas, e é aqui que, no meu projeto, eu apresento um outro elemento que compõe as esculturas e que dá sentido ao que estou chamando de materialidade *hipercoreográfica*, que é o uso de um *QR Code*, o “primo mais novo” do código de barras. Esse *QR Code* permitirá a conectividade dessas esculturas, ou seja, um *interator*/espectador/fruidor vai poder entrar em contato com as esculturas e, a partir do seu dispositivo móvel, vai poder escanear esse código que o levará aos arquivos de duas e três dimensões que engendram essa obra escultórica. É dessa relação com a conectividade e com a internet, lugar de armazenamento desses arquivos, que vem esse prefixo “hiper” na proposição *hipercoreográfica*.





Figura 4. A) Objeto impresso em 3D. B) Infográfico sobre o termo *hipercoreográfico*.

Fonte: A: Damiani (2016, p. 91). B) Infográfico elaborado na pesquisa *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*, em andamento, de Daniel Aires.

O último exemplo é o *Objeto em impressão 3D* (2016) (figura 4.a), de Vitor Damiani (2016), desenvolvido em sua pesquisa de mestrado, tendo como recurso tecnológico principal o fotográfico. O trabalho dele, na verdade, foi o de criar uma maquinaria na qual a câmera fotográfica pudesse girar em torno de um boneco articulado, realizando pequenas alterações na posição do boneco para que, com inúmeros disparos fotográficos, essas imagens pudessem criar uma outra imagem em três dimensões, para então realizar a impressão 3D. Nesse exemplo, é possível visualizar o que são esses rastros de movimentos, movimentos de curta duração.

Então, para falar de materialidade *hipercoreográfica*, eu estou pensando nesse híbrido de dança, composta de dados digitais como wma e mp4, que são dados de vídeo de duas dimensões. Bvh e c3d, entre outros, são tipos de arquivos gerados pelas tecnologias de *motion capture*, são os dados que serão criados a partir de uma coreografia. Depois desses dados coletados, essa coreografia se torna vetores, se torna dados dentro do computador, que necessitam ser trabalhados ou animados, precisam voltar a ter um corpo, se tornarem avatares. Só depois desses passos é que teremos a impressão em três dimensões. É uma materialidade composta também do *QR Code* que permite a conectividade da escultura. Por fim, temos um organograma (figura 3.b) que demonstra melhor essa materialidade *hipercoreográfica* que mistura escultura, conectividade e dança. Entre a dança e a escultura, nós temos as tecnologias de *motion capture*. A escultura, para ser conectiva, depende do *QR Code*, e tudo isso só se coloca em movimento na presença do *iterator* que ativa a composição.

Algumas inspirações teóricas são: Dantas (2019), que me ajuda a pensar sobre os arquivos digitais de dança; a metáfora arquivada de Freire (2009), que escreve a partir da arte conceitual, de um fenômeno e de um questionamento por parte dos artistas sobre a autonomia da obra de arte que, nos anos 1960, levou os artistas para as ruas e



repercutiu nas artes do acontecimento, nas performances, nos *happenings*, e, ao mesmo tempo em que esvaziou em certo ponto os museus, gerou um grande número de arquivos de registro desses acontecimentos; por fim, chegando ao conceito *efeito arquivo*, desenvolvido por Costa (2009, 2014). A partir disso, Costa nos fala da transposição desse lugar “só de arquivo”, para ganhar essa potência ou visão poética, de objeto artístico, operando o efeito arquivo em obras que trazem isso à tona. Então, como *Choreobox* se trata disso, dessa materialidade que ocupa em dar vida a uma proposição artística que só se constrói com e a partir de arquivos, opera também o efeito arquivo.

Por fim, o nome *hipercoreográfico* não foi criado por mim, já foi utilizado e está publicado nos anais do ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) de 2017 e diz respeito aos estudos coreológicos de Marques, ligado à teoria da linguagem de Austin e à metáfora do hipertexto de Lévy. Esse não é o uso que estou fazendo aqui, pois, como já comentei, estou me aproximando dos escritos de Lipovetsky (2004, 2014) sobre os tempos hipermodernos, de uma era da hipermodernidade. Ele é um autor que vai pensar alguns esmaecimentos das fronteiras do que são as linguagens, os objetos artísticos, a arte e o design, de como essas coisas operam no capitalismo. Então, é nele que eu vou me inspirar para falar desse prefixo “hiper”, sobre essa conectividade do nosso tempo.

## **Desdobramentos a partir das materialidades dos Arquivos de Dança**

### **Fotografia como disparador da memória, por Verônica Prokopp**

Eu gostaria de reiniciar esta fala salientando um detalhe bastante importante sobre o acervo do Claudio Etges e da sua jornada como fotógrafo há mais de quarenta anos. É que, nesse tempo, ele está fotografando digitalmente há mais ou menos 12 anos. Isso quer dizer que a maior parte do seu acervo é analógica. Apesar da fotografia digital proporcionar um número maior de imagens, eu chamo a atenção para o tempo da produção dele em formato analógico.

Discorrendo, então, a respeito da fotografia como disparador da memória, nós vamos ter um díptico formado pelas palavras *imagem* e *memória*, uma vez que toda memória vai gerar uma imagem, seja ela uma imagem-documento (impressa ou digital) ou uma imagem mental. Para pensar sobre isso, Samain (2012, p. 161) nos diz que “fotografias são memórias de memórias”, assim como a memória e a fotografia estão relacionadas com a experiência do vivido. Na pesquisa da dissertação, a ideia foi investigar as fotografias do Grupo Terra e propor ao Claudio Etges que olhasse algumas delas comigo para, a partir disso, me contar histórias sobre as imagens e os acontecimentos. As fotografias fun-

cionaram, nesse primeiro momento, como um disparador da memória de Claudio Etges.

Quando vislumbramos uma imagem, ela entra em contato com nosso museu imaginário, nosso arquivo de memórias, ou, como diz Sandra Pesavento (2008), as imagens são sedutoras, evocativas e vão conectar essas imagens a outras experiências que trazemos conosco. Um momento interessante foi a minha defesa, na qual tive a lisonja de ter a presença de algumas bailarinas do Grupo Terra que, quando viram algumas fotografias impressas disponibilizadas por mim, comentaram: “nossa, Claudio, que bom que tu conseguiu fotografar esse momento, era uma parte muito difícil da coreografia”. Em dado momento, estavam Heloiza Vielmo e a Professora Sayonara Pereira relembando um pequeno fragmento coreográfico. Esse foi um momento único e surgiu a partir dessas fotografias. Nesse mesmo dia, eu tive uma experiência inversa, pois eu não conhecia nenhuma das bailarinas pessoalmente e, ao cumprimentá-las, na minha memória vinham várias imagens fotográficas delas no Terra.

Uma questão bem importante em uma reconstituição histórica ou em uma escrita histórica que se dá através da fotografia é compreender a importância do contexto. A fotografia é permeada por um processo de criação de realidades e, para se escrever uma narrativa histórica a partir de imagens, é preciso construir várias pontes imaginárias entre um fragmento de memória e outro, entre uma imagem e outra, entre um relato do Claudio, uma imagem e um referencial bibliográfico sobre o contexto do acontecimento. É uma colcha de retalhos que vai se tecendo nesse processo. Entender, então, o contexto é uma parte importantíssima do que o Kossoy (2002b) chama de processo de descongelamento da imagem, entendendo a fotografia como um instante congelado do tempo que se dá a partir de um golpe no espaço. É esse fragmento de espaço e tempo congelado que será descongelado por nós a partir do contexto, dos relatos do Claudio, de pesquisas na hemeroteca da Biblioteca Nacional etc., devolvendo aos cenários e personagens a sua *anima*, ainda que por um instante (KOSSOY, 2002b, p. 135). É como se essa imagem se amolecasse brevemente. Kossoy (2002b, p. 135) nos diz ainda que é no “oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias a sua volta, resgatando o ausente da imagem que vamos compreender o sentido do aparente, da sua face visível”. O que está oculto na imagem é tão importante quanto aquilo que ela revela, sendo uma fotografia, então, plural em significados.

O arquivo do Grupo Terra foi desdobrado, então, como narrativa oral a partir dos relatos de Claudio Etges, como narrativa escrita que é o texto histórico, propriamente dito, da dissertação e em dois vídeos: o primeiro, referente à obra *A Trilogia*, considerada como a mais emblemática do Grupo Terra e que circulou inclusive fora do Brasil; e o segundo, que contém outras partes do acervo de Etges, além de outros materiais externos

ao acervo como imagens em vídeo do Grupo Terra.

Fazendo uma referência à fala de Daniel Aires, a respeito da manutenção dos arquivos de dança, segundo Claudio Etges, a melhor forma de se preservar um arquivo fotográfico é ter as fotografias impressas ou reveladas. E, para finalizar, eu convido a todos para assistirmos o vídeo do arquivo do Grupo Terra: <https://www.youtube.com/watch?v=yNaicXs-EeY>.

## **Retomando alguns pontos, por Mônica Dantas**

Quero reiniciar respondendo à pergunta da Luísa Trevisan, dizendo que a aliança entre arte e ciência é mais do que necessária neste momento, desde que a gente não sucumba uns aos protagonismos dos outros, sendo necessário sempre tentar trabalhar em uma horizontalidade. Esse é um risco que a gente, que trabalha com arte, corre, se tentarmos nos submeter a um paradigma científico. No nosso projeto, isso é fundamental, então, deixo registrado que todas as nossas possibilidades de captura de movimento, que serão realizadas em Porto Alegre, estão diretamente relacionadas ao Laboratório de Pesquisa em Biodinâmica e ao Locomotion da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano e que contamos com a parceria preciosa da professora Aline Haas, da Luísa Trevisan, que é doutoranda orientanda da professora Aline, e do professor Leonardo Tartaruga, que é o coordenador do Locomotion.

Gostaria também de dizer que toda essa pesquisa se faz nesse compartilhamento com as pessoas que estão aqui nessa mesa e de outras que não estão, como a professora Suzi Weber, a doutoranda Tais Coelho, Alyne Rehm, que também é doutoranda e também trabalha com as questões de arquivo e de efeito arquivo em outra perspectiva que ela vem elaborando. Temos também os bolsistas de iniciação científica Iara Dias, Pedro Rocha Martins e Pedro Herencio; são todas pessoas que colaboram conosco.

A questão que o Daniel me colocou e da qual eu vou falar muito rapidamente, é sobre o que é dar carne à memória na celebração do corpo dançante, que eu transformei em *Como Dar Carne à Memória*. Para isso, eu gostaria de dizer que toda essa nossa incursão no digital, da qual eu me orgulho muito, traz sempre esse retorno ao corpo. Em 2009–2010 eu realizei, com Eva Schul, o projeto *Dar Carne à Memória: celebração da memória coreográfica de Eva Schul*, no qual recriamos três coreografias de grupo, quatro solos e um duo, sempre buscando esse impulso e esse desejo de dar carne à memória no corpo que dança. Então, de uma certa maneira, essa passagem para o digital está na continuidade desse nosso desejo de dar carne à memória e de celebrar o corpo dançante.

O avatar dançante é também outra forma de corpo dançante, com o qual estamos começando a nos relacionar, a se perceber de forma crítica. Então, eu destaco também a nossa parceria internacional, da qual eu me orgulho muito, com o C-DARE, com a Coventry University, tudo isso para explicitar essa necessidade que a gente tem de trabalhar sempre em parcerias, em redes. Para finalizar a minha intervenção, quando eu penso em dar carne à memória, eu penso nesse retorno ao corpo e aos meus processos como artista, dos processos que vem ocorrendo desde 1994, quando eu criei o *Solo para Chantal* em colaboração com Eva Schul, dentro do espetáculo *Caixa de Ilusões*, sobre a obra *O Balcão* de Jean Genet. De 1994 até 2019, eu danço esse solo, eu dou carne às minhas memórias em procedimentos diferentes. Então, para mim, é o retorno ao corpo, à técnica de dança de Eva Schul, o retorno aos impulsos criadores daquele movimento, à improvisação inspirada nestes impulsos.

Novas aquisições, como essa ideia de descolonizar o corpo a partir da expansão do ventre, o texto que a Chantal dá na obra teatral do Jean Genet, eu recuperei vinte anos depois, como uma partitura rítmica. Tudo isso para dizer que a incursão no digital não abandona esse corpo, essa materialidade, tanto que, quando a gente lançou o *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* em 2018, no Salão de Festas da Reitoria da UFRGS, a gente propôs toda uma programação presencial, e a Eva Schul deu uma aula de dança para cem pessoas. Então, para nós, é sempre nessa interação e nessa animação que temos o desejo de que esse arquivo digital seja constantemente animado e constantemente revigorado pelo corpo que dança.

## **Considerações, por Fellipe Resende**

Um último pensamento que gostaria de compartilhar é a gente pensar toda aquela estrutura da biblioteca digital de movimentos na figura de um avatar que dança: esse corpo digital e tudo que ele pode abrir em termos de memória; nesse espaço virtual que a gente circula todos os dias, em que a digitalização da vida se intensificou tanto, e houve a majoritária migração de atividades culturais e serviços para as redes, especialmente nesses anos (2020 e 2021), por conta da pandemia da covid-19.

Assim como o avatar dançante medeia a realidade virtual (SEPPI; CARDOSO, 2014), ele protagoniza uma tessitura de memórias, que vão se constituindo digitalmente nessas plataformas, nesses arquivos digitais de dança, a partir dos corpos que o concebem e o orientam. É importante acentuar que esse avatar pode ser um elemento muito representativo de nossos interesses de pesquisa na celebração e difusão do nosso legado cultural material e imaterial da dança.

O avatar dançante tem, pois, a capacidade de ser um elemento que transita nos *bits*,

ondas, zeros e uns da internet, para carregar esse legado adiante e propagar princípios, memórias e narrativas da pedagogia e da poética de um artista e seu arquivo de dança.

Por compartilharem desse momento de pensamentos e reflexões, o meu muito obrigado a todos que estiveram com a gente até aqui. Obrigado também ao Dani, por estar comigo nessa proposição de mesa.

## Encerramento, por Daniel Aires

Foi um prazer dividir essas pesquisas que têm tanto a dialogar, a trocar, a experimentar, a revisitar o corpo em seus arquivos e repertórios. Também coloco à disposição *Choreobox*, que são essas esculturas *hipercoreográficas*, porque acredito que elas podem colocar em jogo e abraçar tanto o corpo dançante e seus arquivos quanto os processos de digitalização e que também retornam a uma presença, de uma pessoa que dá vida a esses arquivos. Penso também que todos nós, aqui, acreditamos na constituição de memórias dançantes que assumem a alteridade e a fragmentação como potência de vida para os arquivos e para a própria constituição da dança: o que nos faz não cair naquela cilada do deslumbramento eterno sobre o passado, muito pelo contrário, como tudo que colocamos neste encontro.

## Referências

ARAÚJO, Philipe de A. **Analisando técnicas de captura de movimento**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência da Computação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DAMIANI, Vitor. **Fotografia 2D e 3D**: Imagens da interdisciplinaridade entre Arte e Ciência. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

DANTAS, Mônica F. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 176-199, 2019.

DANTAS, Mônica F. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, n. 2, p. 3-27, 2012.

- DERRIDA, Jacques. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Diacritics, vol. 25, n. 2, p. 9-63, 1995.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas: Papyrus, 1993.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002b.
- LIMA, Jonhnata S. O; PAIXÃO, Maria de Lurdes B. O método MOCAP, o software Isadora e os sensores na criação coreográfica em videodança. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1386-1390.
- LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, G. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- OLIVEIRA, Verônica M. P. **A Fotografia de Claudio Etges como disparador da memória em dança: Um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2019.
- PESAVENTO, Sandra J. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.
- RESENDE, Fellipe S. **“Enrola um, dois, três até a cintura...”: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2018.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p.151-164, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>. Acesso em: 01 dez. 2018.
- SEPPI, Isaura da C.; CARDOSO, Vitor. O Avatar, mediador de realidades. **Iniciação-Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, v. 4, n. 3, 2014.
- TOMAZZONI, Airton. Artes da cena nas telinhas: um novo ethos midiaticizado. **CENATXT**. Disponível em <https://txtcena.art.blog/2020/06/06/artes-da-cena-nas-telinhas-um-novo-ethos-midiaticizado/>. Acesso em 30 out. 2020.
- TOMAZZONI, Airton; CANTO, Ilza do. **Aulas On-Line: ensino de dança em Porto Alegre em tempos de isolamento social**. Centro Municipal de Dança de Porto Alegre. 2020. Disponível em: [https://issuu.com/centrodedanca/docs/aulas\\_on-line\\_final](https://issuu.com/centrodedanca/docs/aulas_on-line_final). Acesso em: 30 out. 2020.

VALVERDE, Isabel Maria de C. **Interfaces dança-tecnologia**: um quadro teórico para a performance no domínio digital. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

VALVERDE, Isabel Maria de C. Dançando com motion capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, Salvador, ano 20, n.28, p.250-284, 2017.1.

WHATLEY, Sarah. Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now that It Didn't Do Before. TDR: **The Drama Review**, v. 61, n. 4, p. 78-95, 2017.

WOOD, Karen; CISNEROS, Rosemary E.; WHATLEY, Sarah. Motion Capturing Emotions. **Open Cultural Studies**. 1: 504–513, 2017.



# CORPO-VOZ<sup>1</sup> E ATUAÇÃO EM EXPERIÊNCIAS ON-LINE

Márcia Donadel,<sup>2</sup> Maria Regina Tocchetto de Oliveira,<sup>3</sup> Silvana Baggio Ávila<sup>4</sup>



Figura 1: Imagem das participantes da mesa temática em 9 de dezembro de 2020.

Corpo e voz e atuação em experiências on-line

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F7FqwSgJfdE>

1 Adotamos o termo “corpo-voz” por entendermos a dinâmica do funcionamento físico e vocal de forma integrada.

2 Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS, doutorado sanduíche CAPES/Coventry University, UK. Atriz, pesquisadora, professora e tradutora. E-mail: mdonadel@gmail.com

3 Professora Adjunta no curso de Artes Cênicas da FACALE-UFGD, Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA. E-mail: tocchettogina@hotmail.com

4 Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Doutoranda em Artes Cênicas no PPGAC-UFRGS. E-mail: silvanabaggioavila@gmail.com

*Em tempos de urgência e calamidade, é importante buscar a produção da felicidade, através de pequenas ações.*<sup>5</sup>

Tania Alice

**E**ste texto originou-se da mesa temática *Corpo e voz e atuação em experiências on-line*, presente na programação do Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Essa mesa de discussão ocorreu no modo on-line, no dia 9 de dezembro de 2020<sup>6</sup>. Elaborado em parceria entre Márcia Donadel, Maria Regina Tocchetto de Oliveira e Silvana Baggio Ávila, o texto aborda questões de trabalho de corpo-voz e atuação no momento em que estamos passando pela necessidade de realizar vivências através das plataformas on-line, devido à pandemia do coronavírus.

As discussões apresentam e analisam desdobramentos dessas experiências em um momento em que se tornou urgente a adaptação das atividades diante do isolamento social, já que todas as atividades docentes presenciais foram interrompidas no primeiro semestre de 2020 e continuam em processo inteiramente on-line ou híbrido no momento dessa escrita, em 2021. Antes de pensar nos lamentos causados pelo isolamento social e pela privação das atividades artísticas e docentes, vale frisar que esse período está permeado por forte consternação ocasionada pelas perdas humanas e pela preocupação ativa com o cumprimento dos protocolos de saúde.

Diante do ímpeto dos praticantes de Artes Cênicas de seguirem desenvolvendo seus trabalhos e manterem o vínculo entre si, muitas foram as formas de se estar em trabalho e em aulas de Artes Cênicas através da mediação de plataformas on-line. A seguir, as professoras e pesquisadoras Maria Regina Tocchetto de Oliveira e Silvana Baggio Ávila irão expor suas experiências com aulas on-line. Em seguida, a professora e pesquisadora Márcia Donadel irá expor suas ideias e, ao final, serão compartilhadas reflexões conjuntas sobre as práticas on-line no campo das Artes Cênicas.

## **Em busca de sintonia: achados e perdidos nas plataformas virtuais**

Maria Regina Tocchetto de Oliveira

O convite para participar da mesa temática do evento oportunizou o relato de experiências vivenciadas no contexto do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (Dourados-MS), onde leciono disciplinas de atuação teatral com

<sup>5</sup> Informação verbal.

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F7FqwSgJfdE>.

foco na integração psicofísica, que abrange a conexão corpo-voz. Um dos referenciais que embasam meus procedimentos em sala de aula é a abordagem de treinamento da performance corporal e vocal, desenvolvida pelo artista, pesquisador e pedagogo Arthur Lessac (1909-2011)<sup>7</sup>. Alguns princípios e noções do seu trabalho fundamentaram, também, a pesquisa de doutorado *O estado de sintonia para a atuação articulado a partir de elementos do Treinamento Kinesensic de Lessac* (OLIVEIRA, 2020). A palavra “sintonia”, que compõe o título da tese, deriva, dentre outras fontes, dos termos “*tune in*”, “*tune off*” e “*tune*” encontrados na obra escrita do autor, quando se referem à sintonização (psicofísica) realizada por uma pessoa durante determinada ação ou processo. Um exemplo disso é a definição do Treinamento *Kinesensic*<sup>8</sup> como “(...) um processo de sentir intrínseco, em que as qualidades de energia são fisicamente sentidas e percebidas, e então sintonizadas e usadas para a expressão criativa”<sup>9</sup> (LESSAC, 1997, p. 3, tradução nossa). Neste caso, a ação de sintonizar — ou de afinar, que é outra possível tradução para o português — se aproxima a uma canalização e transformação da qualidade das energias para a expressividade criativa. Existem outros exemplos em sua obra em que os termos relativos à sintonização ou à afinação musical referem-se à metáfora do corpo humano como um instrumento musical altamente sensível, com o potencial de se autoafinar, isto é, de se autorregular, de forma a desencadear processos internos saudáveis ao realizar ações no mundo (LESSAC, 1978; 1997).

A partir desta e de outras referências, considero a sintonização como um modo de engajamento das pessoas nas ações que executam, tanto em contexto artístico e pedagógico quanto em atividades cotidianas. Com esta perspectiva é que posso relatar a busca de um estado de sintonia na atuação dos estudantes e nas minhas ações pedagógicas, no formato on-line.

A comunicação *Em busca de sintonia: achados e perdidos nas plataformas virtuais* teve um recorte pedagógico para refletir minhas experiências on-line como professora e pesquisadora na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), durante o

---

7 Entrei em contato com a obra de Arthur Lessac durante a graduação, quando participei do projeto de pesquisa *A utilização das energias corporais no treinamento do ator*, coordenado por Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre 1986 e 1990. Parte dessa experiência está narrada em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2008).

8 O autor criou um neologismo para abranger em uma única palavra a complexidade de sua proposta, que tem nas energias vocais e corporais o seu principal veículo de aprendizado. O termo *Kinesensic* contém os seguintes conceitos: “(...) ‘kine’ para movimento ou motilidade; ‘esens’ para essência básica, natureza, espírito e estudo da sensação; ‘sens’ (ou ‘sensing’) para a correta identificação de pistas, sinais, linguagem e mensagens internas; e ‘sic’ para ocorrências familiares” (LESSAC, 1997, p. 273, tradução nossa). Em inglês, no original: “(...) *kine*, for movement or motion; *esens* for the basic essence, nature, spirit, and study of sensation; *sens* (or *sensing*) for the actual identifying and dealing with internal cues, signals, language, and messages; and *sic*, for familiar occurrence” (LESSAC, 1997, p. 273).

9 No original, lê-se: “(...) *an intrinsic sensing process where energy qualities are physically felt and perceived, then tuned and used for creative expression*” (LESSAC, 1997, p. 3).

ano de 2020, quando busquei caminhos para enfrentar o desafio proposto com as aulas remotas. O mesmo desafio foi colocado para a maioria dos profissionais da educação, que tiveram que substituir a relação direta e presencial pela comunicação virtual. Além das perdas de vida e de mobilidade social que a humanidade sofreu no ano de 2020, especificamente a atividade formativa em teatro no ensino acadêmico, cuja essência é o contato humano, foi diretamente afetada. E, na área que foi tema dessa mesa de debate, perdemos momentaneamente a possibilidade de praticar a troca pessoal direta e íntima que define a atuação teatral, relacionada com o trabalho de corpo-voz.

A convivência do ambiente universitário é fator fundamental na UFGD, já que muitos estudantes passam a morar em Dourados-MS durante o período da graduação, ficando longe das suas famílias. A universidade recebe alunos de várias cidades vizinhas, do interior de São Paulo e do Paraná, muitas delas a 300 km ou 400 km de distância, além da comunidade citadina e das reservas indígenas situadas no perímetro urbano de Dourados.

No primeiro semestre de 2020, com a suspensão das atividades curriculares na UFGD, muitos estudantes voltaram para a casa de suas famílias, devido aos gastos para se manterem na cidade. Durante este período, professores e estudantes do nosso curso fizeram reuniões virtuais para abrir um espaço de comunicação. Ali, os graduandos narravam seus sofrimentos e incertezas em relação ao futuro próximo, oprimidos pelo isolamento social, sem perspectivas de retorno às aulas.

Para o segundo semestre de 2020, a UFGD adotou o Regime Acadêmico Emergencial, com um calendário dividido em 4 módulos mensais, que agrupava disciplinas com carga horária de 72 horas distribuídas em 25 dias, sendo a comunicação entre professores e estudantes totalmente remota. O grupo de professores do curso de Artes Cênicas optou, majoritariamente, por ministrar disciplinas de caráter teórico ao invés de prático, como forma de minimizar a perda da qualidade do ensino teatral, já evidenciada no paradoxo entre a comunicação feita exclusivamente por mídias eletrônicas e o sentido presencial do acontecimento teatral. Desta forma, durante o ano de 2020, ministrei disciplinas relacionadas à história do teatro e não disciplinas ligadas à atuação teatral, minha área pedagógica.

Com as atividades curriculares em modo remoto, descobri o abismo que me separava dos estudantes e que nos separava a todos: não se tratava apenas de uma distância física. Alguns estudantes deixaram de comparecer às atividades on-line e interromperam as relações com professores e colegas. Certos motivos relatados foram as dificuldades de conexão à internet, ou mesmo impossibilidade econômica de acesso a uma internet de qualidade, e também a sensação de desconforto ao abrir um território novo no espaço físico de seus lares, coabitado pela família, para as comunicações virtuais. No entanto, outros estudantes se revelaram mais comunicativos nas aulas on-line.

Ao perceber que as atividades de ensino no modo do Regime Acadêmico Emergencial não estavam sendo satisfatórias, comecei a me perguntar sobre o que era prioritário naquele momento. Numa situação de calamidade pública como a que o país viveu no primeiro ano de pandemia, provavelmente o conteúdo do ensino não era tanto o que importava, e sim saber como as pessoas estavam, como estava a qualidade de vida dos estudantes e como restabelecer a conexão, mesmo que remota, com eles, procurando desenvolver formas de bem-estar. Passei a pensar a educação como cuidado, privilegiando não necessariamente a presença física, de encontro, mas a qualidade da presença possível. Em vista disso, lancei mão dos outros pilares do tripé da universidade pública brasileira, que são a pesquisa e a extensão. Essas vertentes estimulam a perspectiva crítica do saber desenvolvido em sala de aula, atualizando-o e compartilhando-o com a comunidade.

Convidei a colega Ariane Guerra, também professora no Curso de Artes Cênicas da UFGD, para coordenarmos juntas o projeto de extensão *Escuta-ação*. Esse projeto, em primeiro lugar, respondia à demanda dos nossos estudantes quando, no primeiro semestre, nas reuniões virtuais, muitos nos diziam: “Eu preciso, pelo menos, falar”, “Eu estou isolada”. E perguntavam para nós: “Como é possível continuar as atividades expressivas e artísticas dessa forma?”. E manifestavam a curiosidade de saber o que os professores pensavam e estavam sentindo. Nessa época, encontrei nas redes sociais a divulgação de uma dinâmica realizada na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), chamada Escuta Poética, uma ação da Clínica Performativa desenvolvida dentro do projeto de pesquisa *Poéticas do cuidado: arte em tempos de crise*<sup>10</sup>, coordenado pela professora e pesquisadora-performer Tania Alice. Entrei em contato com a pesquisadora e outros professores da UNIRIO envolvidos na ação e soube da escuta sensível que faziam frente à expressão e fala de seus alunos, em reuniões virtuais. Resolvemos, assim, replicar a ideia de uma escuta empática, desprovida de comentários e julgamento, feita por professores a partir da fala, silêncio, da poesia ou prática performativa de alunos em encontros virtuais semanais. Percebemos o potencial que a ação tinha de influenciar, sutil e positivamente, o estado de consciência dos estudantes, oportunizando uma via de expressão para sua subjetividade artística. Baseadas nesta iniciativa, Ariane e eu, com o apoio da monitora Laís Romão e de professores e técnicos do curso de Artes Cênicas da UFGD, criamos o projeto de extensão *Escuta-ação*, que foi se modificando para atender às particularidades do nosso contexto.

Fomos chamados diretamente por nossos alunos e sentimos que, somando ao ato de ouvi-los com atenção, fundamentados na perspectiva da sensibilidade artística, deveríamos, de igual forma, expressar-nos, o que transformou os encontros virtuais entre pro-

---

10 O referido projeto abrange a participação dos Performers sem Fronteiras (PsF), associação artística de solidariedade internacional. Informações adicionais na plataforma do grupo, disponível em <https://www.performerssemfronteiras.com/sobre-o-psf>.



fessores, estudantes e egressos em rodas de conversa e expressão artística. Adaptamos também o motivo dos encontros semanais virtuais de acordo com o interesse e a prática de ensino dos professores colaboradores, que atuam em diferentes áreas do curso, como, por exemplo, dramaturgia, corpo, voz, teoria teatral, atuação e estágio em licenciatura. Convidávamos, através das mídias sociais, os estudantes e egressos do curso para expressarem o seu estado atual através de falas, histórias, poemas, escrita cênica coletiva, imagens, jogos com base em RPG, enfim, diferentes práticas integrativas e de escuta de questões pessoais. Nosso objetivo era atenuar o estado de prostração e confusão momentânea devidos ao isolamento social e à falta de perspectivas afirmativas quanto ao futuro.



Figura 2: Exemplos de postagens do *Escuta-ação*

Com a perspectiva de professora de atuação, mas sem ter projetado nenhuma dinâmica com a intenção de desenvolver esta área, comecei a perceber, nesses momentos de troca pessoal e sensível, uma qualidade na presença de cada participante. Observei um envolvimento na ação, através da conexão corpo-mente e da integração corpo-voz, motivado pelo contato humano na forma on-line. Presenciei em primeira pessoa e observei nos colegas e estudantes o transporte feito pela imaginação ao escutarmos histórias contidas, por exemplo, nas fotografias escolhidas pelos participantes para partilhar momentos de vida. Com a escuta, surgiu a empatia, sem que fosse racionalmente buscada.

Geralmente, como pedagoga, na prática de atuação, eu privilegio a ação, entendida como desdobramento de um impulso que gera mudança no organismo, e não apenas como elemento de uma situação dramática. Mas esse projeto me trouxe a escuta em primeiro lugar. E a escuta promoveu uma atuação interessante, um engajamento da pessoa na ação, de forma a conectar suas emoções e suas manifestações mentais, sensório-motoras, vocais, espirituais. Nesse momento, começaram a aparecer alguns “achados”, que são as práticas integrativas, a valorização da subjetividade e a ênfase no

contato humano para trabalhar a atuação nesses tempos remotos. É preciso explicitar a premissa que sobressai dessas observações: eu considero o engajamento integral da pessoa, independentemente de qual ação esteja realizando, como um dos valores cruciais de seu estar no mundo.

Nesses encontros virtuais, através de celulares ou com *notebooks*, fizemos algumas viagens, estando cada um na sua própria residência. Transportados pela imaginação, visitamos o interior de São Paulo dos anos 1990, espiamos os dramas escondidos nos bastidores de um espetáculo no Paraná e vimos como a pandemia exacerbou o preconceito contra os indígenas naquele exato momento histórico, afetando a vida de mulheres de uma aldeia da periferia da cidade. Em Dourados, há uma grande reserva indígena com diferentes etnias, e uma de nossas estudantes, a indígena Jade Ribeiro<sup>11</sup>, que é fotógrafa e reside na aldeia Jaguapiru, atendendo o convite de trazer uma fotografia para poder falar daquele momento, fotografou uma carroça que estava vazia e parada, e nos contou o quanto a pandemia afetou as mulheres indígenas. Com a necessidade do isolamento social, tornou-se inviável que elas percorressem o perímetro urbano da cidade com a carroça, para vender milho e mandioca.



Figura 3: Imagem sem título Fotógrafa: Jade Ribeiro

Como docente, coordeno também um projeto de pesquisa a que estudantes

---

11 Informações adicionais sobre o trabalho de Jade no canal Koa Kuera, disponível em [https://www.youtube.com/channel/UCJE4waBgy\\_xEhVlyn\\_zmKaw/featured](https://www.youtube.com/channel/UCJE4waBgy_xEhVlyn_zmKaw/featured).



interessados podem se vincular para desenvolver suas próprias pesquisas através do Programa de Iniciação Científica, como bolsistas ou voluntários. Dois graduandos de iniciação científica estão vinculados a esse projeto, que nesse momento intitula-se *A experiência da atuação através das energias corporais e vocais: um estudo sobre a abordagem de Arthur Lessac*. Em nossos encontros, a partir de setembro de 2020, o estudante Guilherme Godoy, ao ser introduzido no universo teórico e prático de Arthur Lessac, propôs a seguinte questão: é possível desenvolver o estado de *Interenvolvimento* identificado pelo autor nos encontros virtuais? Para situar a terminologia empregada, partilho minha compreensão da noção elaborada pelo autor.

O estado energético de *Interenvolvimento* diz respeito à comunicação orgânica do nosso ambiente interno com o externo. É a necessidade de se relacionar que impulsiona o indivíduo a sintetizar todos os seus sistemas de experiência interna em direção aos seus objetivos, suas necessidades, sem estar autoconsciente do uso que faz de seus estados energéticos ou dos outros elementos estéticos e expressivos que otimizam sua performance (OLIVEIRA, 2008, p. 52).

O estado de *Interenvolvimento* conecta o indivíduo consigo mesmo, com os outros e com a ação que realiza no momento presente. A pergunta de Guilherme se tornou o mote de um dos encontros virtuais, no qual iniciei o trabalho com algumas práticas introdutórias para explorar as energias<sup>12</sup> corporais e vocais identificadas por Lessac e a sinergia entre elas, o que caracteriza o *Interenvolvimento*. Também, nesse momento, precisei ajustar os procedimentos, pois não era possível captar o que se passava num sentido mais geral com os estudantes. Visualmente, eu assistia de forma entrecortada seus movimentos ou não conseguia perceber, através da audição, o que estava acontecendo com sua voz e respiração, situação esta que seria mais facilmente observável se estivéssemos juntos presencialmente.

Em vista disso, comecei a desenvolver outras estratégias, chamando-os para constantes *feedbacks*, pois, ao conversarmos, eu conseguia perceber melhor o que se passava com eles. Utilizei a prática de assistir menos e experimentar junto, conforme aprendi no projeto *Escuta-ação*. E, novamente, a questão se colocava: o que importa nesse período de isolamento e de ausência de perspectivas? Por que estamos pesquisando? A resposta que aparecia, na forma de busca de conexão virtual, era a busca de relação interpessoal. Esse é o conteúdo, numa situação de emergência, para que a gente consiga se ajudar a estar minimamente saudável e a desenvolver o trabalho educativo. Nesse dia, substituí dinâmicas que se encaminhavam diretamente a certos conteúdos por ações que privilegiavam nossa relação virtual direta. Desenvolvemos a oferta de canções uns para os outros, sem o foco na produtividade individual, mas na interação. Trabalhamos com situações criativas para investigar a gradação de estados energéticos

---

12 Informações adicionais sobre minha perspectiva acerca da questão energética vista em Lessac em OLIVEIRA, 2020, p. 42-43 e 60-79.

em forma de jogos e improvisação, porque naquele dia isso pareceu contribuir para que pudéssemos estar conectados em primeiro lugar.

Ao final da sessão, Guilherme, eu e a estudante Carolina Queder constatamos que, sim, era possível experimentar o *Interenvolvimento* em plataformas on-line, porque estabelecemos conexão entre nós, através do envolvimento feito pelas ações com nossos conteúdos de investigação. Se é possível acionar esse estado, é possível muito mais nas plataformas on-line. Quanto ao trabalho teórico, constatamos, também, que as práticas integrativas podem contribuir como metodologia de pesquisa. Guilherme está trabalhando com colagens, integrando a leitura de texto com a feitura de imagens, e Carolina está se aventurando na captura e edição de imagens em vídeo dos fenômenos teatrais que experimenta em sua investigação. Estamos percebendo se, neste momento de interrupção das atividades grupais e presenciais de pesquisa, as práticas do dia a dia e o uso de diferentes linguagens podem compor modos diferentes de abordar a atuação teatral e a integração corpo-voz. Por quê? Porque acredito que existe uma chave de conexão com o mundo: a ação. É a mesma chave que catalisa nossa concentração e cria um campo magnético ao vibrar nossa energia no entrosamento com o ambiente de criação artística.

Neste momento, estou buscando um estado de sintonia para a atuação que seja uma alternativa à intenção de controle da performance e que leve em conta outros valores, como as poéticas do cuidado de si e dos outros. Mesmo com a impossibilidade dos encontros presenciais, esses mesmos princípios podem ser ativados, pois independem de estilos ou técnicas específicas. Caracterizam-se muito mais como uma flexibilização em busca do ajuste para a ação que se apresenta no momento. De certa forma, estou encontrando uma ponte sobre esse abismo momentâneo. As experiências narradas aqui envolveram uma pequena porcentagem dos estudantes do curso de Artes Cênicas da UFGD, mas indicam caminhos para ações construtivas no quadro pandêmico atual.

## Vivências de aulas on-line de fala cênica

Silvana Baggio Ávila

Neste texto, pretendo expor a minha vivência nas aulas on-line de Fala Cênica, ministradas pela pedagoga russa Elena Constantinovna Gaissionok<sup>13</sup>, apontando algumas percepções sobre as particularidades da realização de aulas de corpo, voz e atuação no formato on-line.

---

13 Cantora lírica formada na Escola Estatal de Música dos Gnessin e atriz formada no Instituto Estatal de Artes Teatrais (GITIS), ambas em Moscou. Trabalhou profissionalmente como atriz do Teatro Acadêmico da Juventude da Rússia (RAMT) em Moscou.

Para que eu pudesse investigar o tema da minha pesquisa de doutorado<sup>14</sup>, em que estudo a Fala Cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski (1863–1938), considere fundamental o acesso à dimensão do trabalho prático desse campo de investigação. As aulas on-line de Fala Cênica foram um meio que encontrei, na metodologia da pesquisa, para acessar os conhecimentos específicos dessa área, correspondentes às técnicas, aos procedimentos, aos princípios e às noções que operam na prática.

Nas academias russas de ensino da arte da atuação, a importante disciplina da Fala Cênica, fundamentada no Sistema de Stanislávski, tem seu foco no desenvolvimento técnico e artístico da voz e da fala dos atores. Ela é ministrada por um professor específico, o pedagogo de Fala Cênica. Para se tornar esse profissional, o pedagogo deve, antes de mais nada, ter obtido uma formação em um curso superior de arte. Além disso, deve ter trabalhado no teatro profissional de repertório, vindo também a se especializar nos conhecimentos que exige essa disciplina, através da experiência com outros pedagogos de Fala Cênica. Nela, o método de trabalho com a voz e a fala está intimamente ligado ao método de atuação, que tem suas bases no método da análise ativa e das ações físicas, que colocam em funcionamento, na prática, os princípios do Sistema de Stanislávski. Por essa razão, o pedagogo é necessariamente um artista profissional que praticou o método de atuação.

Como eu buscava investigar o campo de trabalho com a voz e a fala segundo a perspectiva do Sistema, foi necessário investir na experiência prática, conduzida então por um pedagogo, para poder conhecer e aprender as técnicas, os procedimentos, e identificar os princípios do Sistema que aí operam. Isso só foi possível, no entanto, porque eu já havia conhecido a pedagoga Elena Gaissionok, que mora na cidade do Rio de Janeiro desde 1996, é professora da Faculdade de Artes Cênicas da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e ministra aulas particulares on-line há alguns anos, tendo alunos da Rússia, do México, da Áustria e de outros lugares do Brasil.

A partir da minha vivência com as aulas de Fala Cênica, identifiquei a metodologia da professora Elena, configurada basicamente em seis momentos ou sessões de trabalho:

1. Sessão de trabalho com a respiração através da Ginástica da Respiração de Strelnikova<sup>15</sup>.
2. Sessão de trabalho de coordenação da respiração e dos movimentos através da Ginástica da Coordenação.

---

14 Sob a orientação do Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, a pesquisa teve início em 2018. Em 2020, cumpriu a etapa do Exame de Qualificação, sendo apresentada à banca examinadora a proposta de tese com o título *A Fala Cênica no Sistema de Stanislávski: tradição e contemporaneidade*.

15 Informações adicionais no site oficial mantido pelo Dr. Schetinín, herdeiro criativo de Strelnikova: <https://strelnikova.ru/ob-avtore-dykhatelnoy-gimnastiki>.

3. Sessão de trabalho com as vogais.
4. Sessão de trabalho com as consoantes.
5. Sessão de trabalho com o texto literário.
6. Sessão de trabalho com a ação verbal.

Em minha experiência com as aulas de Fala Cênica, percebo o necessário engajamento psicofísico em cada sessão de trabalho. Na última sessão, voltada para a criação das ações verbais, tudo o que foi abordado nas sessões anteriores é colocado em prática, e as técnicas anteriormente abordadas devem se coordenar com a ação do pensamento e da imaginação no ato da fala. Na 5ª e 6ª sessões de trabalho, a análise do texto e a criação das ações verbais são fundamentadas no método da análise ativa, ou método da análise da peça, e do papel através da ação<sup>16</sup>, difundido após a morte de Stanislávski pela diretora pedagoga Maria Knebel (1898-1985), que trabalhou junto ao mestre russo em seu último estúdio, quando ele se dedicava a uma pesquisa voltada para o aprofundamento das questões relacionadas ao trabalho artístico do ator com a palavra cênica.

Na metodologia de trabalho com a fala cênica, o conhecimento, a aprendizagem e o domínio sobre a técnica vocal e as leis da fala são determinantes para que o ator possa desenvolver o trabalho artístico com a palavra. A fala cênica do ator criador da arte da vivência<sup>17</sup>, que objetiva trazer ao público a vida do espírito humano do papel<sup>18</sup>, deve ser capaz de transmitir tanto as ideias complexas quanto a complexidade dos sentimentos humanos através das nuances expressivas mais sutis da sua fala no palco. Para isso, o ator deve realizar um treinamento para dominar seus recursos expressivos ao nível da elaboração de uma segunda natureza, resultante de um processo para que “o difícil se torne habitual, o habitual fácil, e o fácil belo”<sup>19</sup> (STANISLÁVSKI, 1983, p. 423, tradução nossa).

Stanislávski tinha exigências bastante elevadas em relação ao domínio técnico dos atores que se guiavam pelo caminho da arte da vivência. Ele costumava citar as palavras do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910), dirigidas ao importante pintor do

---

16 As recentes publicações da Editora 34 com o livro *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski* (2016), escrito por Maria Knebel, e da Editora Perspectiva com o livro *Stanislávski e o Método de Análise Ativa: a criação do diretor e do ator* (2018), escrito por Nair D'Agostini, proporcionam ao leitor brasileiro se aproximar dos conhecimentos do Sistema de Stanislávski.

17 Uma das traduções para o português do termo russo “*pereživánie*”. A arte da *pereživánie* define a orientação artística de Stanislávski propondo ao ator que se mantenha em constante relação com o que acontece no aqui e agora do palco. Para saber mais, consultar a tese da pesquisadora Zaltron (2016), que investiga o significado do termo na língua russa, apresentando-o como uma “noção fundamental para o entendimento da investigação de Stanislávski sobre a arte do ator” (ZALTRON, 2016, p. 25).

18 Objetivo fundamental da arte da autêntica vivência, que visa levar ao palco a complexidade da natureza humana sob uma forma artística.

19 No original, lê-se: “*Lo difícil en habitual, lo habitual en fácil y lo fácil en bello*” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 423).

realismo russo Répin (1844-1930) por meio de uma carta: “(...) bom, muito bom... Além do mais, há tanto domínio técnico que não se vê a técnica (...)” (TOLSTÓI apud KNEBEL, 2016, p. 213). As palavras de Tolstói relacionadas à obra *Ivan, o Terrível e seu filho Ivan* (1885) exaltam a capacidade do artista em dominar os recursos da sua arte, numa “forma de domínio técnico superior, ‘imperceptível’” (KNEBEL, 2016, p. 213), objetivo do trabalho artístico do ator segundo Stanislávski.

O corpo e a voz devem ser preparados para estarem subordinados à vida interior do artista, sendo capazes de expressar artisticamente a vida do espírito humano do papel. Para isso, no âmbito de treinamento da voz e das leis da fala, o ator deve conduzir as técnicas vocais e a habilidade com a linguagem verbal até uma segunda natureza. O treinamento, então, se torna o território onde se criam as condições para o trabalho artístico se desenvolver. Por meio dos procedimentos da psicotécnica consciente, o artista trabalha também para eliminar os maus hábitos que atrapalham a expressividade da sua fala e sua vida cênica. Com a eliminação dos maus hábitos, que se encontram na esfera do aparelho da encarnação física externa, por meio da prática de exercícios de aperfeiçoamento da voz e da fala, pretende-se desenvolver no artista novos hábitos e o domínio da técnica a ponto de torná-los uma segunda natureza.

Stanislávski comparava a arte de falar em cena com a arte do canto, pois aquela exige tanto domínio técnico do ator sobre seu aparato físico-vocal quanto esta exige do cantor de ópera sobre seu instrumento criador ou do músico sobre sua habilidade técnica para tocar seu instrumento musical:

Assim como não se pode executar e expressar de um modo excelente a Bach ou Beethoven em um instrumento desafinado, tampouco os artistas do drama e da ópera podem expressar-se claramente, nem encarnar a emoção, nem transmiti-la, se seu aparato físico não está afinado e preparado para isso. O aparato físico em sua totalidade tem que ser extraordinariamente ágil, afinado e obediente à vontade do homem. Dentro do homem vivem e trabalham a vontade, o intelecto, a imaginação, o subconsciente, e o corpo, como o barômetro mais sensível, reflete sua criação. Para isso todos os músculos menores têm que ser desenvolvidos e “trabalhados”. Há que desenvolver o corpo e os movimentos, e tudo o que dá a possibilidade de revelar as vivências do artista, para que de um modo rápido e instintivo se encarne a emoção. A primeira condição para isso é que não deve haver uma tensão involuntária nem no corpo nem na

voz<sup>20</sup> (STANISLÁVSKI, 1983, p. 386, tradução nossa).

Para Stanislávski, a liberdade criativa é possível neste espaço onde o ator encontra-se livre das tensões que bloqueiam a produção do som vocal, e dos maus hábitos, como os clichês na fala, e das limitações físico-mecânicas e musculares do corpo e da voz. Nesse espaço de liberdade, resultante do trabalho do ator sobre si mesmo e conquistado por meio do treinamento psicotécnico, vê-se a possibilidade de instauração do estado criativo em cena. Como disse Stanislávski,

quando atingirem a liberdade na fala, poderão falar de maneira verdadeira e viva. É preciso se livrar de tudo o que é supérfluo. Isso é o mais importante, e deve ser buscado desde o primeiro instante (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.167).

Nesse território de liberdade, conquistado por meio da educação do *corpo-voz-fala*, o ator pode vir a descobrir e desenvolver o potencial da sua voz e fala escondido pelos maus hábitos e limitações psicofísicas.

O Sistema de Stanislávski oferece um caminho de treinamento psicotécnico consciente para acessar o subconsciente criativo, permitindo que corpo, mente, sentimento, intelecto, voz e fala interajam organicamente, segundo uma abordagem psicofísica do treinamento do ator. No treinamento específico com a voz e a fala, o artista criador realiza um constante trabalho de aperfeiçoamento de seu aparato físico – voz, corpo, movimento – e espiritual – sentimentos, vontade, inteligência, imaginação. Esses aspectos, indivisíveis no ser humano e que tendem a se romper no palco, devem trabalhar em perfeita união na arte do ator. Por isso, a integralidade psicofísica do *ser humano-ator* é um princípio fundamental no aprendizado das técnicas da voz e da fala e das técnicas da atuação.

Nas aulas on-line de Fala Cênica com a pedagoga Elena Gaissionok, pude vivenciar, através da sua metodologia, os conhecimentos técnicos e artísticos que estão envolvidos nessa área específica da arte da atuação e que se movimentam sob o princípio da integralidade psicofísica. Como eu desejava conhecer o campo da Fala Cênica, estabeleci uma qualidade de relação com as aulas on-line, que iniciaram em agosto de

---

20 No original, lê-se: “*Así como no se puede ejecutar y expresar de un modo excelente a Bach o Beethoven en un instrumento desafinado, tampoco los artistas del drama y la ópera pueden expresar claramente, ni encarnar la emoción, ni transmitirla, si su aparato físico no está afinado y preparado para ello. El aparato físico en su totalidad tiene que ser extraordinariamente ágil, afinado y obediente a la voluntad del hombre. Dentro del hombre viven y trabajan la voluntad, el intelecto, la imaginación, el subconsciente, y el cuerpo, como el barómetro más sensible, refleja su creación. Para ello todos los músculos más pequeños tienen que estar desarrollados y “trabajados”. Hay que desarrollar el cuerpo y los movimientos, y todo lo que da la posibilidad de revelar las vivencias del artista, para que de un modo rápido e instintivo se encarne la emoción. La primera condición para ello es que no debe haber una tensión involuntaria ni en el cuerpo ni en la voz*” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 386).

2019, antes da pandemia do coronavírus, pois se apresentavam como um recurso que tornava viável minha pesquisa do método, mantendo-me em um processo de aprendizado com a pedagoga que mora distante geograficamente.

As aulas, que continuam ocorrendo, nasceram, então, de um desejo de desenvolver uma pesquisa, não tendo uma relação direta com a pandemia. Como a participação nas aulas aconteceu pelo meu desejo de conhecer, aprender, saber fazer, eu já me colocava em uma relação de escuta com a pedagoga, mesmo tendo sua presença mediada, e me mantinha em uma relação de escuta com meu próprio corpo-voz, que estava vivenciando novas técnicas – e técnicas que inclusive contradiziam as técnicas anteriormente conhecidas por esse corpo-voz. Creio que o desejo e a escuta caracterizaram a minha experiência com as aulas on-line de atuação, promovendo, pelo trabalho consciente, a expansão dos conhecimentos desse corpo-voz.

O trabalho desenvolvido nas aulas de Fala Cênica ultrapassa o espaço de treinamento que ocorre no período da aula. O espaço de trabalho com a pedagoga, de aprendizado técnico e artístico, mostra o caminho de novos hábitos, e o espaço de manutenção desses novos hábitos estende-se para fora das aulas, necessitando ser vivenciado no dia a dia, o que é imprescindível para tornar a técnica uma segunda natureza. É pelo domínio da técnica que o artista poderá atingir a sua liberdade criativa, desenvolvendo sua autonomia e personalidade artística, um direcionamento fundamental no Sistema de Stanislávski.

Ao realizar as aulas on-line de Fala Cênica, percebia-me, sempre ao final de cada aula, cansada física e mentalmente. Associei esse cansaço físico e mental ao estado de cansaço que o ator sente após a apresentação de um espetáculo teatral. Nas minhas experiências como atriz, sempre me intrigou esse estado de cansaço que se evidenciava após uma apresentação pública. Refletindo sobre esse estado de cansaço, percebi-o como uma consequência do engajamento psicofísico demandado tanto pelo acontecimento das aulas on-line quanto pelo acontecimento teatral. Nas aulas on-line de Fala Cênica, percebi que meu corpo e meu pensamento realizam ações de forma integrada durante o período todo da aula, que tem a duração de uma hora e meia a duas horas. E isso é diferente na vida cotidiana, pois não agimos assim o tempo inteiro, ou mesmo durante um longo período. Na vida cotidiana, temos distrações e realizamos ações mecanicamente, sem precisar permanecer por longos períodos com o engajamento da atenção integral junto às ações que realizamos. Portanto, durante as aulas, a qualidade da minha atenção às ações que realizo não é a mesma atribuída às ações que se sucedem no cotidiano, já que é necessário manter minha atenção na coordenação da técnica junto à ação do pensamento e da imaginação para criar as ações verbais.



Através das percepções sobre minha própria experiência com as aulas on-line de Fala Cênica, que incidem sobre o engajamento psicofísico, espero ter instigado as reflexões sobre a necessária integralidade psicofísica do praticante nas aulas de corpo, voz e atuação experienciadas por meio das plataformas digitais.

## Discussões e desdobramentos

Márcia Donadel

Possuo grande afinidade com a artista, professora e pesquisadora Maria Regina, por ter referencial em comum, o Kinesensic Training, também conhecido como Lessac Work (LESSAC [1978]1990, [1973]1997), considerado parte do escopo da somática (MUNRO; COETZEE, 2007). E, também, por ter tido o vínculo de trabalho e pesquisa, de 2007 a 2014, com o professor e diretor Irion Nolasco. Sabendo dos desafios de seu trabalho docente junto à UFGD nesse período atual e conhecendo por afinidade a natureza do seu trabalho, foi possível antecipar a sua marcante e valiosa contribuição para a discussão.

A atriz, professora e pesquisadora Silvana Baggio trouxe, em sua contribuição, as percepções sobre sua própria vivência de aulas on-line de Fala Cênica, que tem seus fundamentos no Sistema de Stanislávski. Como parte da metodologia de sua pesquisa de doutorado, coloca-se também como aprendiz neste momento em que investiga o trabalho da voz e da fala segundo o Sistema, sob a perspectiva da integralidade psicofísica do ator.

As provocações para a discussão foram criadas com base em desdobramentos da minha pesquisa de doutorado intitulada *PerFormAção: o Lessac Work e os View-points em perspectivas somáticas para a formação do performer e o processo de criação* (DONADEL, 2019) e de um estudo realizado para uma publicação no Journal of Dance and Somatic Practices do Reino Unido, intitulado *On-line education and the feeling of (dis) embodiment: A somatic perspective of a learning experience* (DONADEL, 2020). Essa publicação está voltada para pesquisas ligadas ao campo epistêmico da somática, encabeçadas por artistas e praticantes brasileiros.

Eu tenho uma história de formação e de pesquisa nessa área que se originou do meu trabalho como atriz junto ao grupo fundado e organizado pelo professor Irion Nolasco, em que mergulhei na prática e nos estudos sobre o Kinesensic Training de Arthur Lessac (1990, 1997). O interesse de trabalho sempre esteve ligado à formação do ator e ao trabalho de corpo-voz voltado para a cena. Tenho trabalhado como docente e artista da cena nessa área de pesquisa desde os anos de mestrado e doutorado, com experiência no Reino Unido através do programa de doutorado sanduíche da CAPES. A

partir dessa oportunidade, fui reconhecendo, no trabalho de Lessac, princípios do campo epistêmico da somática, mais especificamente por compreender o corpo como produção e fonte de conhecimento.

Nessa pesquisa com base prática, tenho investigado o trabalho de corpo-voz para a cena com base em pulsores somáticos, pistas perceptivas que podem ser interpretadas como ressonâncias e dissonâncias na comunicação intracorpórea individual. Entre os pulsores somáticos estão as energias corporais e vocais de Arthur Lessac (1990, 1997) e os View-points de Anne Bogart e Tina Landau (2005, 2017). Além de reconhecer caminhos, fui nomeando tais pistas que acabaram por se tornar entendimentos que estão entre a teoria e a prática de forma interdependente.

Esse contexto pressupõe aos praticantes uma experiência vivida, compartilhada, usualmente em estúdio, em que se está em uma mesma sala, onde há o toque eventualmente, e onde o convívio é intenso. O Kinesensic Training lida com a multiplicidade e com sensações muito pessoais na relação com o próprio corpo. Envolve também a troca com os demais praticantes, o entorno e suas particularidades, sensações de pertencimento, acesso e respeito aos discursos corporais de cada um e suas idiossincrasias. É ainda parte importante do trabalho o próprio bem-estar, além da saúde dos envolvidos. Essa perspectiva de trabalho no momento atual precisa ser adaptada ao vivenciarmos os espaços com mediação das plataformas on-line.

Através do contato bibliográfico com textos sobre educação a distância e educação mediada por plataformas virtuais, conceitos e diferenças entre termos — como “ensino remoto”, “trilhas de aprendizagem”, “aulas síncronas” e “assíncronas”, além de outras denominações com suas especificidades — foram sendo pensados em relação à nossa área de atuação. Diante de muitas possibilidades de relações e reflexões, a definição de engajamento cognitivo das autoras Corno e Mandinach (1983) se destacou como um conceito-chave.

Apesar de não ter sido criado especificamente para uma literatura sobre ensino mediado por plataformas on-line, o referido conceito é bastante citado em publicações dessa área. As habilidades demandadas e pertencentes ao entendimento de engajamento cognitivo são as seguintes: disposição para aprender a aprender, independência, protagonismo do aluno, dedicação, motivação, capacidade individual de resolver problemas, autodisciplina e capacidade de interagir nas plataformas — como entrar, navegar, acessar aulas ao vivo e assíncronas, e acessar os demais instrumentos pedagógicos de cada curso (CORNO; MANDINACH, 1983).

A partir da elaboração dessas autoras, as dimensões do engajamento cognitivo são definidas de forma muito diferente daquela que vivenciamos como engajamento em aulas de corpo-voz presenciais e em trabalho de criação do ponto de vista do ator. As ex-

periências educacionais descritas não citam experiências de ensino-aprendizagem em Artes Cênicas diretamente. Ainda assim, trata-se de um conceito de bastante relevância, pois as publicações sobre educação mediada por plataformas on-line nessa área são bastante escassas.

Podem ser citados nomes da literatura especializada que tratam da experiência em plataformas virtuais ou ambientes virtuais de aprendizagem, originários de diferentes países, por exemplo, Stoney e Oliver (1999), Govindasamy e Thavamalar (2002), Leijen et. al. (2008), Picciano (2002), Ribeiro e Mendonça (2007), Richardson e Newby (2010) e Lin (2011). É possível observar, de diferentes formas, perspectivas sobre a ideia de engajamento.

Porém, o engajamento vivenciado em práticas de Artes Cênicas inclui definições distintas. Uma perspectiva de engajamento nessa área de estudo, que precisa ser considerada nas interações on-line, inclui as habilidades de engajamento cognitivo citadas acima e considera também o engajamento sob um ponto de vista psicofísico ou somático, definido através de outras denominações.

Tais denominações podem ser mencionadas com os seguintes termos: “inteireza”, “funcionamento corporal integrado sob uma perspectiva mente-corpo”, “corpo em funcionamento conectado”, em “sintonia”, em “estado de atenção”, “empenho” e “engajamento psicofísico”, em “atenção plena”, em “escuta”, em “presença”, “habitando uma ação” e em “funcionamento corporal afinado”, como um instrumento musical tocado com afinação. Quando as percepções de engajamento psicofísico ou somático se distanciam ou se aproximam desses termos, as sensações revelam diferentes gradações de (des)corporificação.

A partir dessa perspectiva, cabe a reflexão sobre esse contexto de interação on-line e como ele repercute nos envolvidos. Assim, surgem questionamentos ou provocações como os seguintes: os princípios pedagógicos das aulas presenciais de Artes Cênicas se aplicam às práticas pedagógicas via plataformas digitais? Em que medida? Quais as implicações dessa mediação? O que repercute dessas experiências? Quais as repercussões que nós não esperávamos e o que não abrimos mão daquilo que já tínhamos? Estamos diante de outra forma de funcionar? Acredito que o papel dessas provocações seja o de nos impulsionar e inspirar nossas reflexões.

A escrita deste artigo possibilitou que nós três continuássemos o debate realizado em torno da comunicação feita no Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, no dia 9 de dezembro de 2020. Nesse compartilhamento de pensamentos, fundamos novas perguntas e detectamos pistas para trilhar o ano de 2021, com a continuidade da pandemia, muito mais do que encontramos soluções definitivas para os desafios no ensino-aprendizagem de corpo-voz e atuação em experiências on-line.

Trouxemos um ponto de vista bibliográfico, que rastreou vertentes de literatura sobre educação mediada por plataformas on-line, desdobrando a noção de engajamento cognitivo e deparando-nos com sensações de (des)corporificação vivenciadas em ambientes virtuais. Refletimos sobre o ponto de vista da professora quando propõe o engajamento nas ações pedagógicas através de práticas integrativas, flexibilizando os conteúdos das disciplinas para priorizar a relação humana em tempos de crise e descobrindo novas abordagens de estímulo à conexão corpo-voz. E pensamos na perspectiva do aprendiz através do testemunho da pesquisadora, que frequenta aulas de voz no formato on-line e aponta o empenho psicofísico gerado na interação com sua professora, abrindo caminhos empáticos para que se possa considerar a qualidade do engajamento psicofísico dos estudantes, mesmo em atividades não presenciais.

Tais sensações de engajamento podem abranger diferentes formas de (des)corporificação, desde um funcionamento psicofísico integrado até sensações de estar ausente, tanto na relação intracorpórea como interpessoal. Interferem nessas compreensões as habilidades envolvidas em engajamento cognitivo, estilos de aprendizagem, contextos sociais e formas como indivíduos experienciam cada momento.

Ocorrem também interferências inesperadas, como, por exemplo, fatores que interrompem a relação, mesmo que a internet mantenha a todos conectados. Há o que será ainda inventado em termos de outros tipos de relações mediadas e que fazem falta nesse momento. Há que se pensar sobre adaptações, investimentos pessoais, econômicos e de pesquisa nas próprias plataformas para haver um melhor aproveitamento do espaço mediado.

Nesse momento de escrita, com subseqüentes encontros que se seguiram à comunicação do dia 9 de dezembro de 2020, ampliamos e fortalecemos as percepções das vivências que experimentamos no momento atual. Buscamos contribuir para o debate acerca da natureza do engajamento somático ou psicofísico em estudos de educação mediada por plataformas on-line através da pluralidade de olhares, de experiências e de formas de funcionamento.

## Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos View-points**: um guia prático para view-points e composição. Trad. Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The View-points Book**: a practical guide to view-points and composition. New York: Theater Communications Group, 2005.

CORNO, Lyn; MANDINACH, Ellen B., The role of cognitive engagement in classroom learning and motivation, **Educational Psychologist**, 1983, v. 18 n. 2, p. 88-108.

D'AGOSTINI, Nair. Stanislávski e o Método de Análise Ativa: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Editora Perspectiva/CLAPS – Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski, 2018.

DONADEL, Marcia. Online education and the feeling of (dis)embodiment: A somatic perspective of a learning experience. **Journal of Dance & Somatic Practices**, 2020, v. 12 n. 1, p. 155-161.

\_\_\_\_\_. **PerFormAção: o Lessac Work e os View-points em perspectivas somáticas para a formação do performer e o processo de criação**, 2019. 319f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206706>.

GOVINDASAMY, Thavamalar, Successful implementation of e-learning

pedagogical considerations, *Internet and Higher Education*, 2002, v. 4 n. 3&4, p. 287-99.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LESSAC, Arthur. **Body Wisdom**: The use and training of the human body. California: Lessac Institute Publishing Company, [1978]1990.

LESSAC, Arthur. **The use and training of the human voice**: a bio-dynamic approach to vocal life. McGraw-Hill Higher Education, [1973]1997.

LEIJEN, Äli; ADMIRAAL, Wilfried; WILDSCHEUT, Liesbeth; SIMONS, Robert-Jan. Students' perspectives on e-learning and the use of a virtual learning environment in dance education, **Research in Dance Education**, 2008, v. 9 n. 2, p. 147-62.

LIN, Kan-Min. E-learning continuance intention: Moderating effect of user e-learning experience, **Computers & Education**, 2011, v. 56, n. 2, p. 515-26.

MUNRO, Marth e COETZEE, Marrié-Heleen. Mind the Gap: Beyond Whole-brain learning. **South African Theatre Journal**. Tshwane University and University of Pretoria: Routledge, 2007, v. 21, p. 92-108.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. **As Energias Corporais no Trabalho do Ator**. 2008. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2008. Disponível na Biblioteca Carlos Barbosa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. **O estado de sintonia para a atuação articulado a partir de elementos do Treinamento Kinesensic de Lessac.** 2020. 230 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31943>.

PICCIANO, Anthony G. Interaction, presence, and performance in an online course. **Journal of Asynchronous Learning Networks**, 2002, v. 6, n.1, p. 21-40.

RIBEIRO, Elvia Nunes; MENDONÇA, Gilda Aquino de Araújo. **A Importância dos Ambientes Virtuais de Aprendizagem na busca por novos domínios na EAD.** Anais do Congresso Internacional ABED de Educação à Distância, 2007. Disponível em <http://www.abed.org.br/congresso2007/tc/4162007104526AM.pdf>. Acesso em janeiro de 2021.

RICHARDSON, Jennifer C.; NEWBY, Tim. The role of students' cognitive engagement in online learning, **The American Journal of Distant Education**, 2010, v. 20, n. 1, p. 23-37.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre si mismo.** El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STONEY, Sue; OLIVER, Ron. Can higher order thinking and cognitive engagement be enhanced with multimedia? **Interactive Multimedia Electronic Journal of Computer-Enhanced Learning**, 1999, v. 2 n. 7. Disponível em <http://imej.wfu.edu/articles/1999/2/07/index.asp>. Acesso em janeiro de 2021.

ZALTRON, Michele Almeida. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “Sistema” de K. Stanislávski.** 2016. 248f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

# MESTRADO EM PAUTA: Várias pesquisas

Maria Guadalupe Casal,<sup>1</sup> Celina Nunes de Alcântara,<sup>2</sup> Rita Lende (Gabriela S. Rosa),<sup>3</sup> Thainan da Silva Rocha,<sup>4</sup> Walter Lima Torres Neto,<sup>5</sup> Ana Carolina Klacewicz,<sup>6</sup> Luciana Paludo,<sup>7</sup> Aline Schneider Marques,<sup>8</sup> Dra. Patricia Fagundes<sup>9</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

1 Guadalupe Casal é mestranda CAPES/PPGAC-UFRGS, Bacharela em atuação (DAD/UFRGS)

atriz, diretora e professora de teatro. Integra o grupo Teatro Sarcástico e é fundadora da Cia T.O.D.A.S

2 Prof.Associada no DAD e no PPGAC/UFRGS. Bacharel em Teatro, Mestre e Doutora em Educação/UFRGS, integrante do (NEAB/ UFRGS) e coordenadora do (GINGA/ UFRGS). Atriz e pesquisadora em teatro.

3 Licenciada Dança UERGS. Mestranda PPGAC/CAPES/UFRGS. Idealizadora e Coordenadora do Seminário de Danças Negras/RS. Artista da Cena, professora de danças não hegemônicas.

4 Mestrando no PPGAC/UFRGS, bacharel em Interepretação Teatral na UFRGS, ator, diretor, técnico de espetáculos e produtor cultural.

5 Professor titular de Estudos Teatrais na Graduação em Letras e no PPGL/UFPR e professor permanente no PPGAC/UFRGS.

6 Mestranda no PPGAC/UFRGS, especialista em Educação pelo IFRS, licenciada em Letras e em Dança pela UFRGS, professora, dançarina, coreógrafa, contadora de histórias.

7 Professora titular do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, doutora em Educação pela UFRGS, bailarina e coreógrafa.

8 Aline Marques é atriz e professora de teatro. É mestranda no PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e graduada em Teatro pela UERGS. Tem sua produção artística e estudos relacionados à bufonaria.

9 Patrícia Fagundes é encenadora, pesquisadora e docente no Departamento de Arte Dramática e no PPGAC da UFRGS. Diretora da Cia. Rústica.



# LABORATÓRIOS CÊNICOS PARA MULHERES: Em busca de uma pedagogia teatral feminista

Mestranda: Maria Guadalupe Casal<sup>10</sup>

Orientadora: Celina Nunes de Alcântara<sup>11</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

---

<sup>10</sup> Guadalupe Casal é mestranda CAPES/PPGAC-UFRGS, Bacharela em atuação (DAD/UFRGS) atriz, diretora e professora de teatro. Integra o grupo Teatro Sarcástico e é fundadora da Cia T.O.D.A.S

<sup>11</sup> Prof.Associada no DAD e no PPGAC/UFRGS. Bacharel em Teatro, Mestre e Doutora em Educação/ UFRGS, integrante do (NEAB/ UFRGS) e coordenadora do (GINGA/ UFRGS). Atriz e pesquisadora em teatro.

O presente resumo trata da pesquisa de mestrado intitulada *Laboratórios Cênicos para mulheres – Em busca de uma pedagogia teatral feminista sob a orientação da professora Dra. Celina Alcântara*. O estudo está sendo desenvolvido no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Processos de criação cênica.

A investigação tem como alicerce a tríade: teatro, pedagogia e feminismos e se dá a partir da análise dos laboratórios cênicos (LABs) exclusivos para mulheres realizados no âmbito do grupo Teatro Sarcástico e ministrados por mim e pela professora, atriz e mestra em artes cênicas Manuela Miranda. Para tanto, procuro dialogar com as teorias e estudos de gênero no entendimento de que a identidade é algo móvel e de que não existe uma universalidade nos corpos generificados.

A realidade dos gêneros é performática, o que significa dizer que ela só é real enquanto estiver sendo performada. Parece justo afirmar que certos tipos de atos são usualmente interpretados como expressões de uma identidade de gênero, e que esses atos ou estão de acordo com uma identidade esperada ou contestam essa expectativa de algum jeito (BUTLER, 2019, p. 224).

Os laboratórios ocorreram no ano de 2019 em duas edições semestrais realizadas na Casa de Cultura Mario Quintana na cidade de Porto Alegre, com dois encontros semanais. A primeira edição foi intitulada *Coloque a máscara de oxigênio primeiro em você*, e a segunda, *A representação das mulheres na mídia*. Nas duas edições, oferecemos bolsas integrais para mulheres negras, mulheres trans e mães solo no intuito de facilitar o acesso e fomentar uma troca mais diversa. Conforme nos aponta o feminismo interseccional, através de autoras como Djamila Ribeiro (2017), Audre Lorde (2020) e tantas outras, as experiências de ser mulher são diversas e atravessadas por questões de raça, classe e orientação sexual; abranger o maior escopo possível de mulheres nessas atividades constituiu um dos objetivos dessa proposta.

Procurei, num primeiro momento da pesquisa, me debruçar sobre as múltiplas formas de ser mulher reconhecendo meu ponto de partida ou lugar de fala (RIBEIRO, 2017): mulher, branca, latinoamericana, heterossexual, de classe média e criada por uma família de mulheres. Coloquei-me, então, em relação com as mulheres participantes dos laboratórios, que, em sua primeira edição, teve maioria de mulheres brancas, duas negras e uma trans e, na segunda edição, maioria de mulheres negras, duas brancas e apenas uma mulher trans, dentre outros marcadores sociais, como lésbicas, mães, bissexuais e gordas, por exemplo. Busco me alinhar com a pedagogia engajada e crítica proposta por Bell Hooks (2013) na construção de uma comunidade de aprendizado que trabalhe de maneira horizontal e entusiasmada.

Muitas vezes antes do processo começar, é preciso desconstruir um pouco a noção tradicional de que o professor é o único responsável pela dinâmica da sala. [...] O entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo (hooks<sup>12</sup>, 2013, p.18).

Olhando para o processo pedagógico como processo criativo, no qual mulheres diversas criam em coletividade, busco também dialogar com autoras que são referência em estudos de teatro e performance feministas, como Maria Brígida de Miranda (2018/2019), Luciana Lyra (2019) e Stela Fischer (2017), entre outras. Acredito, assim como elas, que a busca por uma pedagogia teatral feminista, em se tratando de uma artista e professora, passa necessariamente pelos modos de fazer arte.

Em nossos encontros, buscamos uma construção conjunta elencando temáticas do interesse de cada participante a partir da provocação inicial dada pelo título de cada LAB. O primeiro laboratório fazia alusão ao autocuidado e o segundo investigou de que maneira as mulheres e suas pluralidades são representadas na mídia ou até mesmo invisibilizadas. Esses temas aliados a técnicas e/ou exercícios teatrais como improvisações, *view-points* e construção de performances individuais, para serem alinhavadas no coletivo, deram corpo ao tecido dramático de cada edição. Como resultado, eles evidenciaram as convergências e divergências desses coletivos de mulheres.

Como objetivo geral, busco compreender quais os efeitos, as reverberações, as mudanças, as ações, os posicionamentos e as impressões que os LABS tiveram nas mulheres que participaram dessa vivência, incluindo a mim mesma, e de que modos isso possa, quiçá, nos fazer pensar e/ou experimentar abordagens feministas nas práticas teatrais.

## Referências

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 212-230

DE MIRANDA, M. B. de M. B. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. DAPesquisa, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 1184-1191, 2019. DOI: 10.5965/18083129030520081184. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15830>

\_\_\_\_\_. Colcha de memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018

FISCHER, Stela. Porque fazemos performance e ativismo feminista?. Arte Da Cena (Art on Stage), 3(1), 008-020. Jul. 2017 <https://doi.org/10.5216/ac.v3i1.46166>

HOOKS, bell.. Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes Ltda. 2013

12 A autora bell hooks tem intencionalidade em usar seu pseudônimo sempre em letras minúsculas, pois considera que o foco deve estar sobre sua obra e não sobre sua pessoa.

LYRA, Luciana. Por uma Dramaturgia Feminista: Jornadas de F(r)icção. In: MONTEIRO, Solange A. S. (org.). Estudos disciplinares sobre gênero e feminismo 2. Ponta Grossa/PR: Atena, 2019, p. 80-89.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte. Letramento e Justificando. 2017.

# MULHERES NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS DE PORTO ALEGRE NO SÉCULO XXI

Mestranda: Rita Lende (Gabriela S. Rosa)<sup>13</sup>

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Celina Nunes de Alcântara<sup>14</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

<sup>13</sup> Licenciada Dança UERGS. Mestranda PPGAC/CAPES/UFRGS. Idealizadora e Coordenadora do Seminário de Danças Negras/RS. Artista da Cena, professora de danças não hegemônicas.

<sup>14</sup> Prof. Associada DAD e PPGAC/UFRGS. Bacharel em Teatro, Mestre e Doutora em Educação/UFRGS, integrante do (NEAB/ UFRGS) e coordenadora do (GINGA/ UFRGS). Atriz e pesquisadora em teatro.

**B**rasil: lugar em que a maioria da população é mestiça e negra, mas também em que essa mesma maioria é a mais pobre e a que mais morre por conta dos altos índices de genocídio da população negra. Evidentemente, essa é uma estratégia do governo para higienizar/eliminar da sociedade brasileira as pessoas pobres/negras para manter a dominação das elites, e que, ao mesmo tempo, faz com que surja um mercado que produz culturalmente como esses corpos regulados devem assistir, consumir e se perceber enquanto uma matriz cultural. Os corpos de pessoas negras no Brasil são hiper-sexualizados, principalmente os das mulheres negras, nos quais a mídia de massa investe em uma produção nada vertical, que objetifica e reduz a figura da mulher negra, limitando a sua produção artística ao carnaval, ao samba e ao folclore. Assim, as produções de mulheres negras no Brasil que desviam dessa lógica são excluídas e boicotadas do mercado artístico cultural como impossibilidades dentro dos sistemas de arte. Além disso, elas não são reconhecidas como artistas, e, quando são, seus trabalhos são limitados a discursos que ainda ocupam a função de tentar desconstruir o que a sociedade e a cultura impõem.

Com isso, lanço o olhar para saberes e fazeres cênicos de sete artistas negras brasileiras residentes da cidade de Porto Alegre e região metropolitana (Rio Grande do Sul), território em que desenvolvo, com orientação da Prof. Dra. Celina Nunes de Alcântara<sup>15</sup>, a pesquisa de mestrado intitulada: *Representações do feminino negro na cena contemporânea porto alegre no séc. XXI*. São elas: Daniela Costa<sup>16</sup>, Fayola Ferreira<sup>17</sup>, Iara Deodoro<sup>18</sup>, Jota Ramos<sup>19</sup>, Me Manuela Miranda<sup>20</sup>, Renata Sampaio<sup>21</sup> e Silvana Rodrigues<sup>22</sup>. Essas artistas possuem práticas e princípios que vão desde a pesquisa acadêmica, passando pelo teatro, dança, performance, até as artes visuais, poesia marginal e música.

A partir da entrevista com essas mulheres negras, assim como a consonância do trânsito da pesquisadora enquanto artista por alguns núcleos das artes cênicas porto-alegrenses (especificamente), percebeu-se o quanto esses espaços eram e ainda são racistas, eurocêntricos, elitistas, classistas e tokenistas<sup>23</sup>. Nesse sentido, a discussão aqui levantada será a partir de percepções sobre os modos de exposição e representação do

---

15 Dra. Celina Nunes de Alcântara: professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGAC).

16 Instagram: @pretamina

17 Instagram: @negra.faya

18 Instagram: @iaradeodoro / <http://afrosulodomode.wordpress.com/>

19 Instagram: @iamjotaramos

20 Instagram: @manumanumanu

21 Instagram: @renatasampaio.arte

22 Instagram: @sirvanada /

23 Falarei a seguir.

corpo da mulher negra no que permeiam os fazeres e saberes nas artes cênicas gaúchas. Em diálogo com o desdobramento da performance *Id.Percursos*<sup>24</sup> (ROSA, 2019), pretende-se pensar sobre as práticas performativas de mulheres negras como modos de resistência ao racismo estrutural em experiências artísticas alternativas ao *status quo* para as artes da cena. A questão delineada para dar início à pesquisa e sua análise está, a princípio, assim formulada: **como desenvolver e legitimar uma produção contemporânea em dança e/ou performance proposta e protagonizada por mulheres negras?**

A pesquisa tem como horizontes teóricos os conceitos de Corpo em Diáspora, de Luciane Ramos da Silva (2018), o conceito de Encruzilhada, de Leda Maria Martins (1996), e do diálogo conceitual que trama a temática de Representações da Mulher Negra, analisada a partir de bell hooks (2019) em seu livro *Olhares negros - raça e representação*. Tais conceitos, reverberados na onda antirracista atual, são versados a partir do olhar do tokenismo, conceito contextualizado em Audre Lorde (2019), visando refletir sobre a lógica da branquitude em incluir pessoas negras em suas agendas artísticas, com a idéia de que incluir pessoas negras é uma necessidade política decolonial e não com vistas efêmeras para dar conta de maneira desesperada por representatividade, uma vez que a lógica do tokenismo é incluir sem dar conta da demanda política de maneira irresponsável, pois “o tokenismo que às vezes nos é oferecido não é um convite para compartilhar o poder, nossa ‘diversidade’ racial é uma realidade visível que deixa isso bem claro” (LORDE, 2019, p. 243).

Entendemos que a maneira pela qual o corpo da mulher negra vem sendo representado, escrito, performado e narrado nos trabalhos artísticos autorais de mulheres negras, em grupos, coletivos e trabalhos solo, tanto em dança como nas experiências em *performance art*, instituem um modo de representação que figura e reduz o fazer artístico de mulheres negras apenas às assim chamadas “danças afro”<sup>25</sup>, manifestações folclóricas e populares ou que recaem em discursos estéticos que caducam narrativas do período escravocrata<sup>26</sup> que redundam sobre a dor e seu período dilacerante.

Neste trabalho, propomos a possibilidade de reverberar sussurros não apenas sobre o que somos, mas também sobre como lançar mão do que somos, ou seja, sujeitas/ sujeitos de nossas existências, e não o Outro da branquitude. Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*, traz a questão do Outro na visão do sujeito branco ou não

---

24 [My-website-5575.jimdosite.com/](http://My-website-5575.jimdosite.com/)

25 Não estou, aqui, buscando reduzir a potência de saberes corpóreos e históricos das linguagens das danças afro brasileiras ou de matriz afro. Considero tais fazeres de extrema relevância na constituição de uma linguagem em dança tão importante para compor o nosso patrimônio imaterial do corpo cultural dos brasileiros.

26 Esse período histórico é de extrema relevância para a tessitura de narrativas para a dança e discursos para a performance; porém, a pesquisa das proponentes questiona isso.



negro. O autor martiniquense nos faz pensar num modo de relação da qual o sujeito negro é negado de si mesmo, é impedido de se reconhecer, e esse reconhecer-se somente se dá a partir da visão do olhar de um outro. Esse outro é o sujeito branco, que lança um olhar a partir de uma perspectiva colonizadora, como aponta a autora bell hooks (2019) na citação anterior.

De outro modo, a mulher negra terá o resultado do seu processo criativo questionado mesmo ao olhar estigmatizador do outro em cena, sendo esse outro negro ou branco. Pois, como aponta Inacyra Falcão dos Santos (2006) a partir de uma entrevista com o dançarino americano Rod Rogers, em seu livro *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, o corpo negro em cena não está apartado somente em sua negritude ou plasmada na sua cor, e, nos seus traços fenotípicos enquanto negro, ainda é sujeito e indivíduo que faz escolhas, sonha e contribui para a sociedade de maneira múltipla. E, com vistas para as artes cênicas, o corpo negro, mesmo quando demonstra qualidades técnicas, estéticas, conceituais e narrativas performativas para a cena, não está excluído de sua cor, pois a cor e o traço, a feição negra brota, é exposta, pulsa e é lançada como um fator que inaugura e lança o discurso de maneira antecipada de suas proposições, jogando na face daquilo que lhe assiste um ponto a questionar aquele corpo em cena. Logo, a cor vem antes, o volume do cabelo, as curvas acentuadas do corpo, os traços marcados e fortes, a cor e o corpo do sujeito negro é o discurso que enuncia, valida e invalida a corporeidade do negro, sobretudo aqui no Brasil, um país estruturalmente racista.

Assim, busca-se abordar algo que proponha e dialogue a partir da subjetividade, ou seja, sobre algo desvelado a partir da vivência individual no processo criativo ao questionamento corpóreo poético/estético, em desdobramento à montagem *Id.Percursos*, para propor e compor em nível de investigação cênica o pensar sob qual lente são inseridos e de que maneira os corpos de pessoas negras, especificamente de mulheres negras, são pensados para a dança contemporânea, dramaturgias e *performance art*.

Visando dialogar sobre estética, corpo e técnica de dança, pensou-se em algo que não recaia na visão recorrente e colonizada do corpo da mulher negra em cena. Pretende-se, por intermédio de uma linguagem em dança que não é comum e, logo, que não traduz o que a mídia hegemônica exige enquanto legenda corpóreo e estética, burlar, assim, a lógica do corpo negro como um entretenimento débil, frágil, erótico e submisso. Afinal, como ressalta Nilma Lino Gomes em seu artigo *Movimento Negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra*, “o corpo negro ainda vive situações que exigem a superação da visão exótica e erótica que sobre ele recai, oriunda da violência escravista, alimentada pelo machismo e disseminada pelo sexismo”

(GOMES, 2011, p. 48), gerando, com isso, um processo tenso e ambíguo no corpo e na corporeidade do sujeito negro de maneira destacada (GOMES, 2011). Com essa visão recaída especificamente sobre os corpos de mulheres negras artistas, como eliminar tais visões em uma sociedade que está viciada em tais estereótipos? De fato, essa visão é o que regula os corpos do sujeito social e artístico, uma vez que a arte tem vistas de questionar a sociedade e expor formas de viver. Como trazer a visão abstrata do pensamento negro para cena, se distanciando da visão do outro que nos observa, nos limita e nos regula, ou seja, molda o que devemos ser diante do que a colonialidade espera enquanto expectativa a partir de uma única narrativa?

Ao fim e a cabo, trata-se de abordar a diferença de representatividade nesses discursos de diferenciação que tendem a elaborar representações sobre a autenticidade da cultura negra e que se tornam facilmente produtos de mercantilização e homogeneização, retificando estereótipos que a própria militância negra contesta (FERRAZ, 2012). Luciane Ramos Silva, por sua vez, nos faz pensar sobre a questão da visão hegemônica que recai sobre a exposição artística negra, diante da lente de uma crítica hegemônica perspectivada nas artes:

Frequentemente o expertise da dança hegemônica, incapaz de fazer uma leitura de espetáculos enquanto arte, pura e simplesmente, ao se depararem com produções de dança negra, e diante de sua limitação para apreciar aspectos dramaturgicos, coreográficos e técnicos de expressões de danças afro-orientadas, revelam perspectivas que tanto estigmatizam quanto retificam o olhar exotizador: “Uau que forte”, “Que bonito, mas eu não entendo, não sou especialista”, “Que fantástico que figura”. Percebemos que para esses especialistas, dentre os quais citamos críticos de dança, artistas, pedagogos, os traços ligados às estéticas negras são elementos exóticos e distantes do que se convencionou utilizar como critério para apreciação (SILVA, 2018, p. 56).

Por perceber a pluralidade existente nas experiências e saberes corpóreos de dançarinas e criadoras negras brasileiras, nota-se a importância em discorrer, inverter e desconstruir as lógicas e os modos de representação e representatividade da corporeidade e da corporalidade (MALUF, 2001) da mulher negra e seu lugar no universo das artes da cena contemporânea, norteando, com isso, o aprendizado a partir de outros modos de fazeres e saberes em dança e performance, que inaugurem discursos e narrativas sobre si de maneira a não esbarrar no discurso usual.

Acreditamos que o olhar sobre a corporeidade negra poderá nos auxiliar a encontrar outros elementos para a compreensão de novas dimensões políticas e educativas referentes à questão racial (GOMES, 2011) e o fazer artístico, lançando mão do que é e o que poderá ser diante do critério da lente hegemônica de pensar, ser, fazer e saber. Esses sentidos servem para compreender e lançar questões relacionadas ao viver o corpo

no mundo e não negar que o corpo sente dor, produz, faz escolhas, age, move, contesta, vibra, goza, sonha, reage, se diverte e luta sobre a sua liberdade em tecer e narrar a própria vida, no sentido de utilizar o corpo como um fator que cliva a poesia e a abstração da realidade vivida em sua dinâmica através do que pode o corpo no modo criativo. Logo, elaborar uma discussão que visa perceber a dinâmica do corpo e sua movimentação como um fator autônomo de percepção, ou seja, notar o corpo como fonte de auto percepção e localização no mundo e na sociedade em que vivemos a partir da maneira como somos vistos nessa lógica de ser o outro na sociedade, nos coloca em uma encruzilhada. Pois como fugir dessa lente que nos tece enquanto indivíduos ao mesmo tempo em que estamos imersos em uma sociedade racial economicamente díspar, e essa disparidade influencia nossa noção de indivíduo? Leda Maria Martins, rainha da Nossa Senhora do Rosário e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), discute o conceito de Encruzilhada, formulando percepções sobre a influência da sociedade dinamizada no que chama de performances da oralitura (MARTINS, 1996). Logo, pensar em encruzilhada é perceber a noção de escolhas, desvios, interações, intersecções, atravessamentos e possibilidades que o corpo social e político vive, nos trazendo, então:

[...] a noção de encruzilhada como um operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos enfim (MARTINS, 1996, p. 69).

A autora enfatiza, com isso, a noção central de que o corpo é o centro potente de reinvenção da noção de si mesmo, receptáculo de criatividade diante de sua humanidade e percepção do outro. Os pensamentos abordados nesse texto, que incluem a busca por legitimar o corpo da mulher negra em cena e a compreensão de que esse corpo também narra sobre a sociedade e o que vivemos sobre (e com) ela frente aos fatores que nos atravessam cultural e historicamente — como a estrutura racista e machista à brasileira — possibilitam compreender as percepções narradas diante das perspectivas pluriculturais, no sentido de perceber que vivemos em uma sociedade atravessada por diversos fatores culturais que, por fim, consistem no que somos, consistem em (e falam sobre) nossa humanidade.

## Referências

FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, Fernando MC. **Rede Terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea**. Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia, n. 33, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento Negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.2, p.37-60.

hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Elefante. São Paulo, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**; tradução Jess Oliveira. 1º Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019.

MALUF, Sônia Weinder. **Corpo e Corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas**. Esboços: histórias em contextos globais. v.9, n.9, p.87 -101, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. Universidade Federal de Minas Gerais; Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, 1996.

ROSA, Gabriela Souza da. **PEÇA: Percepções e Desvios**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS, Montenegro, Rio Grande do Sul, Brasil, 2019.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2ª Edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Luciane. **Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germany Acogny**. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, Brasil, 2018.

# DINÂMICAS E CONDIÇÕES DE TRABALHO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO DE PORTO ALEGRE

Mestrando: Thainan da Silva Rocha<sup>27</sup>

Orientador: Walter Lima Torres Neto<sup>28</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

---

<sup>27</sup> Mestrando no PPGAC/UFRGS, bacharel em Interepretação Teatral na UFRGS, ator, diretor, técnico de espetáculos e produtor cultural.

<sup>28</sup> Professor titular de Estudos Teatrais na Graduação em Letras e no PPGL/UFPR e professor permanente no PPGAC/UFRGS.

O início da década de 2010 foi marcado por uma rápida popularização das mídias digitais, que fortaleceu as comunidades on-line, e uma crise econômica global, que propiciou uma instabilidade política e a ascensão da extrema direita no Ocidente. Podemos associar esses dois fatos a diversos eventos que se sucederam: o golpe na presidência do Brasil; a reforma trabalhista; a desarticulação das políticas públicas de cultura; as novas formas de consumo de entretenimento na era do *streaming*. E tudo foi consolidado pela pandemia, que, no fim da década, impôs o isolamento social no mundo todo.

Nesse mesmo período, eu começava minha carreira no teatro, campo tão afetado por essa enxurrada. A partir da incerteza que esse cenário despertava em um jovem artista, decidi investigar as dinâmicas do teatro de Porto Alegre. O que caracteriza o mercado local e quais são as possibilidades de viver da minha profissão?

Esse diagnóstico exigiu a articulação da minha vivência no teatro com conhecimentos de outras disciplinas — Sociologia, Economia, Administração, dentre outras —, para melhor compreender o cenário. Ao mesmo tempo, o palco concentra tudo, e muitas obras cênicas contemporâneas já tematizam seus próprios procedimentos de trabalho. Porém, como é tradição no campo das Artes Cênicas, as pesquisas estéticas e conceituais tendem a dominar a teoria, sufocando discussões sobre o caráter executório; esse descompasso representa um prejuízo à arte (PAREYSON, 1997).

Por estar inserido em uma sociedade em constante transformação, o mercado de trabalho é dinâmico e precisa ser estudado e revisado ao longo do tempo. Essa é a intenção da presente pesquisa, com foco no contexto contemporâneo da capital gaúcha.

## O trabalho na era digital

Falar do processo global de precarização do trabalho não basta para explicar o Brasil, onde a informalidade sempre foi parte estruturante da sociedade. O teatro é um setor tradicionalmente informal e marginalizado, tendo se constituído como parte da contracultura que historicamente pregava ideais de flexibilidade e valorização do indivíduo. Esses ideais foram absorvidos pelo novo espírito capitalista nos anos 1970 e, por essa razão, os artistas são hoje considerados por alguns teóricos como o protótipo ideal de trabalhador do capitalismo contemporâneo (KUNST, 2015), vivendo a vanguarda da precarização.

A economia digital inaugura uma nova era nesse processo, favorecendo subempregos e fenômenos como a *uberização*. Seguindo a tendência de informatização das indústrias, muitas atividades de produção teatral já eram executadas on-line antes da covid-19 (quando as próprias montagens migraram, em massa, para o ambiente digital).

É o caso da divulgação de espetáculos, que na última década foi levada para as redes sociais — muitas vezes, sem compreensão das novas ferramentas. O que parecia um grande meio de difusão a baixo custo, se prova hoje menos eficaz, restringindo o alcance desse conteúdo à mercê de algoritmos.

No caso do teatro produzido para a internet, o problema é maior se buscamos rentabilidade. Os artistas teatrais ainda são novidade no vasto universo de criadores de conteúdo digital e, para terem retorno financeiro, precisam reunir um público muito maior que no teatro presencial. Já a cobrança de ingresso para sessões fechadas ainda é pouco comum na cultura da internet. Isso demonstra o desafio de manter um mercado teatral economicamente sustentável nesse ambiente; tal mercado, hoje, depende muito do financiamento de editais públicos. Apesar da expectativa de que o teatro on-line seja apenas um capítulo a ser superado com o fim da pandemia, a cultura digital tende a se consolidar e seguir transformando nossa dinâmica laboral, como já era visível na dança, música e artes visuais.

## O trabalhador teatral

Num país em que a informalidade sempre foi regra, o empreendedorismo é a tradição do teatro brasileiro, com artistas que gerenciam companhias em torno de si e seus projetos. A polivalência e a autogestão profissional, atributos que costumam ser aprendidos na prática, são necessidades históricas da carreira teatral no Brasil. Diferentemente da Europa, nunca tivemos tradição de mecenato ou da criação de políticas públicas perenes para esses fins. Isso impõe um desafio, uma vez que, como comprovam diversos estudos (FRIQUES, 2016), os espetáculos ao vivo não sobreviverão a uma economia liberal sem subvenção estatal.

Para fugir do déficit econômico, os artistas costumam optar pelo déficit artístico: fazem obras com equipes menores e menos recursos. Essa reconfiguração do mercado ameaça, cada vez mais, a existência de grupos tradicionais, com equipes fixas, e o tempo de vida dos projetos teatrais, que tende a diminuir. O comportamento dos jovens artistas tem se moldado a esse novo mercado, tornando comum a tais profissionais características como: uma maior disposição para estar permanentemente conectado à internet; a capacidade de assumir múltiplos projetos e funções simultaneamente; uma maior habilidade para formar redes de cooperação; uma maior intertextualidade e interdisciplinaridade na criação de suas obras (CANCLINI; CRUCES; POZO, 2012).

O mundo e o teatro estão mudando rapidamente. É impossível seguir fazendo



teatro como profissão e formando artistas sem se atentar a essas demandas. Ter vários perfis profissionais é uma necessidade do ambiente sociocultural (CANCLINI; CRUCES; POZO, 2012), sobretudo no contexto porto-alegrense, longe do principal eixo de produção teatral do Brasil. Analisar e compreender as dinâmicas desse novo cenário é uma estratégia de sobrevivência.

## Referências

CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, 2012.

FRIQUES, Manoel S. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, São Paulo: ECA/USP, p. 179-213, 2016.

KUNST, Bojana. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad. In: PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar. **Ejercicios de Ocupación: Afectos, vida y trabajo**. Barcelona: Polígrafa, p. 151-169, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

# PEQUENICES: Protagonismo infantil nas Artes Cênicas

Mestranda: Ana Carolina Klacewicz<sup>29</sup>

Orientadora: Luciana Paludo<sup>30</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

A pesquisa de mestrado, intitulada provisoriamente de *Cora decide coreografar... Investigação de processos coreográficos de Merce Cunningham, Pina Bausch e Trisha Brown*, trata-se de uma investigação na linha de Processos de Criação no Programa de

---

29 Mestranda no PPGAC/UFRGS, especialista em Educação pelo IFRS, licenciada em Letras e em Dança pela UFRGS, professora, dançarina, coreógrafa, contadora de histórias.

30 Professora titular do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, doutora em Educação pela UFRGS, bailarina e coreógrafa.

Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. O estudo parte de um texto narrativo de caráter ficcional, no qual algumas personagens são inspiradas em artistas do campo da dança com diferentes métodos de composição coreográfica, intitulado de *Cora decide dançar...*, o qual é entendido como um disparador imaginativo para a criação cênica. O título *Decide coreografar* é um trocadilho com o título dessa narrativa, a qual foi escrita a partir de uma atividade na disciplina de Composição Coreográfica (2012) e se transformou em meu trabalho de conclusão da Licenciatura em Dança (2016).

O jogo de palavras nos títulos ocorreu porque um dos objetivos da pesquisa é a criação cênica, tendo como disparador imaginativo o texto ficcional, o qual contava como processo uma residência com crianças e sua futura participação na produção cênica. Desse modo, a intenção não seria transpor o texto para a cena, mas sim utilizá-lo como base para novas criações e composições de autoria coletiva com protagonismo de crianças nessa transcrição.

Além de explorar a questão dramaturgica na dança, o estudo, assim como o texto literário de autoria da pesquisadora, se propõe a examinar como o protagonismo infantil nos processos de criação é possível. O recorte da pesquisa apresentado aqui acontece a partir da prática desenvolvida no *Pequenices: Arte e Educação*, projeto sediado atualmente no Estúdio Amplo, em Porto Alegre, que engloba ações na área da educação e da arte, como oficinas, espetáculos e cursos de formação.

*Pequenices: Arte e Educação* é um projeto idealizado por Fernanda Bertoncello Boff. Tudo começou quando a artista e professora Fernanda, contemplada pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2016, realizou ações gratuitas, tais como Encontros de Dança com Crianças, uma Residência Artística, o livro *Pequenices: dança, corpo e educação* e o espetáculo *Pequenices: Minipeça Viajante de Dança*. Então, em 2018, Fernanda Bertoncello Boff reuniu todas as ações que realizava como professora e artista no que hoje é o *Pequenices: Arte e Educação*.

Atualmente, o *Pequenices* conta com mais três docentes em sua equipe. A Fernanda e o Gabriel Martins abordam a arte circense, envolvendo técnicas de malabarismo, acrobacia de solo e dança aérea em tecido. Boff também aborda a dança contemporânea. A professora Guadalupe Casal é responsável pelas ações de teatro, e eu, pela cultura popular brasileira, que parte da literatura e das manifestações populares para conhecer, pensar e valorizar o folclore.

Nesse pacote chamado *Pequenices*, há a *Minipeça Viajante de Dança*, que é um espetáculo de dança interativo voltado para o público infantil, em que quinze crianças entram em cena, sem ensaio, e participam como protagonistas junto à bailarina Fernanda Bertoncello Boff, ou seja, a proximidade com o projeto junto ao desejo de criar um espetáculo participativo se transformaram em uma oportunidade para examinar o seu processo de criação. Além disso, as ações do projeto se baseiam em quatro pilares: a

cooperatividade, a experimentação, o acolhimento e o protagonismo.

A abordagem educacional com base no protagonismo do discente é um dos interesses da pesquisa realizada por mim. Pedagogias baseadas nesse princípio não são novidades, afinal de contas, existe a Pedagogia Montessoriana, a Waldorf, a abordagem Pikler e a Pedagogia Freireana, entre outras. Inclusive na Base Nacional Comum Curricular, o termo é entendido como a capacidade de cada um e cada uma de se entender como principal agente de sua vida, um agente responsável por suas atitudes. Um discente protagonista acredita em sua potência como aprendiz e determina quais modos de aprender individual e coletivamente.

O protagonismo nas Artes Cênicas tem um sentido um pouco diferente, já que se refere à principal personagem em uma história. A etimologia da palavra remete a quem ou àquilo que está à frente, que é primeiro, que vem de “protós”. Porém, está contida em si a ideia de antagonismo também, ou seja, de rival. O protagonismo entendido nesta pesquisa é o protagonismo coletivo, no qual, eu — como proponente, mas também como mediadora em um processo de criação — compartilho um estado criativo, nesse caso, com crianças. Desse modo, o papel de quem coreografa está em agenciar, aglutinar partes para formar um todo, propor os temas, estar presente como alguém que observa o processo, faz provocações e conduz, mas também faz companhia e discute ideias.

A residência artística como método pretende propiciar um tempo-espaço para experimentações numa abordagem educativa, pensando a relação experiência/sentido proposta por Jorge Larossa Bondía. Para ele, experiência é “a possibilidade que algo nos aconteça ou nos toque [...], parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar [...], demorar-se nos detalhes [...], cultivar a arte do encontro [...], dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p.19).

O desafio, em tempos pandêmicos, tem sido pensar como estabelecer esse tempo e espaço à distância para se instaurar um estado criativo em grupo. Até o momento, a perspectiva é a de elaborar episódios de contação de história em vídeo e convidar alunas e alunos que já participam do *Pequenices*, assim como discentes que eram das minhas turmas de Arte em 2020, em uma escola pública, para nos encontrarmos em alguma plataforma on-line no período do recesso escolar.

## Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.

BOFF, Fernanda Bertoncetto (org.). **Pequenices**: dança, corpo e educação. Porto Alegre: Canto - Cultura e Arte, 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s. l], v. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002.

HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <https://www.etymonline.com/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

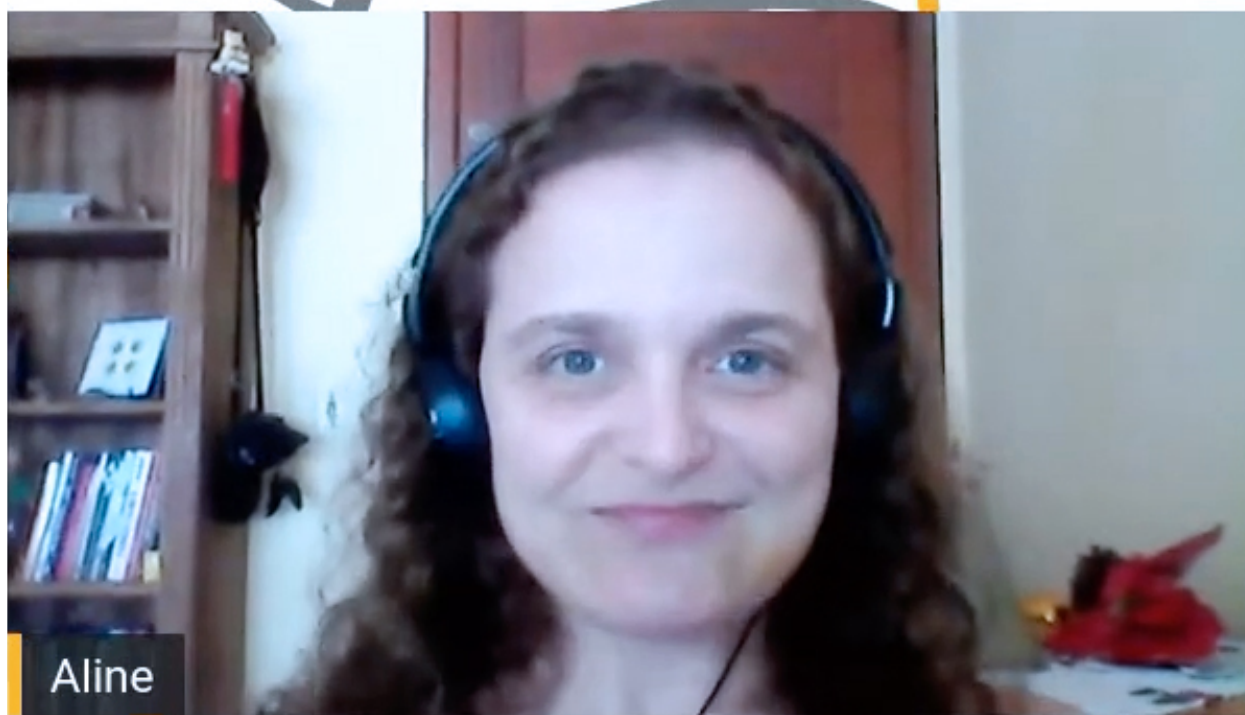
PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Ufrgs, Porto Alegre, 2015.

PEQUENICES (org.). **Pequenices**. Disponível em: <https://www.pequenices.com/>. Acesso em: dezembro 2020

# QUANDO EU CRIO, EU TAMBÉM ME CRIO: Bufonaria e processo de criação

Mestranda: Aline Schneider Marques<sup>31</sup>

Orientadora: Dra. Patrícia Fagundes<sup>32</sup>



Mestrado em Pauta – Diversas pesquisas

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTXwkQHj3Sk>

31 Aline Marques é atriz e professora de teatro. É mestranda no PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e graduada em Teatro pela UERGS. Tem sua produção artística e estudos relacionados à bufonaria.

32 Patrícia Fagundes é encenadora, pesquisadora e docente no Departamento de Arte Dramática e no PPGAC da UFRGS. Diretora da Cia. Rústica.

A pesquisa em desenvolvimento aborda a bufonaria e autobiografia no processo de criação da atriz, e prevê a criação de um espetáculo teatral solo intitulado *Esculhambada*. A atriz, que, em alguns aspectos, se considera esculhambada, percebeu ainda criança que andar e agir esculhambada não pega bem. Ao longo de sua vida, não faltaram olhares e “conselhos” para que ela se ajeitasse. Indignada com essa normatização que enfiam goela abaixo das meninas desde pequenas, a atriz decidiu se mostrar esculhambada. Afinal, “esculhambar é desafiar hierarquias. É tirar a aura de requinte que envolve o que está no centro” (PELÚCIO, 2020, p. 299).

A bufonaria é entendida aqui como uma lógica e um modo de atuação que envolve certas atitudes, ditos, pensamentos às avessas, jogo e corpo, que não se restringe a um estilo específico de representação cênica. Trata-se de um território subversivo e cômico, provocado pela exposição genuína do grotesco e ridículo da própria artista.

Nesse sentido, nos processos criativos bufos experienciados pela atriz em dezesseis anos de trajetória, seus materiais autobiográficos também foram insumos para a criação. Entretanto, em tais criações, a atriz não se coloca em primeira pessoa, mas empresta suas memórias, seus inventos e seus *charmes* às figuras bufas por ela criadas. A pesquisadora propõe a noção de *charme* para definir o que há de pessoal e interessante em cada pessoa, além da rigidez das representações sociais — o que é muito variável de uma pessoa para a outra.

A criação em primeira pessoa pressupõe “a presença de si, a construção da obra a partir de materiais autobiográficos explicitamente expostos, em tom confessional, testemunhal [...]” (CORNAGO, 2008, p. 43), sendo um recurso recorrente nas Artes Cênicas desde o final do século XX. E, segundo a atriz e diretora Janaina Leite, não é só nas Artes Cênicas que existem “discussões muito avançadas na contemporaneidade sobre a memória e as diferentes formas de ‘escritas do eu’ como a autobiografia, os diários e a ‘auto ficção’” (LEITE, 2012, p. 21). Essa tendência contemporânea proporciona maior legitimação de narrativas e visões de mundo diversificadas, posto que “ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal” (RIBEIRO, 2018, p. 70).

Na articulação entre autobiografia e bufonaria, cria-se uma zona de tensão que empurra a artista para além da máscara bufa, sem, no entanto, abandonar seus mecanismos de crítica e ação. Ao experienciar e analisar como se dá a criação bufa em primeira pessoa, a atriz identifica os desafios de trabalhar a partir do seu grotesco num processo que não envolve a construção de um “outro corpo”, ou um “corpo máscara”. Há uma sensação especial de exposição, quando se assume, em primeira pessoa, traços,



atos e pensamentos ridículos ou inadequados, ao invés de cedê-los a uma máscara por meio da qual se irá jogar.

No solo *Esculhambada*, Aline Marques vive Aline Marques, uma mulher que é filha e se sente mãe, que pensa que é muito importante e que pode salvar os outros. Na trama, bem como na vida, Aline sente um vazio existencial eufórico e muito prazer em debochar de quem, como ela, se leva bastante a sério. Essa mulher, que teme ir para uma realidade paralela (e não conseguir voltar) quando olha muito tempo para um ponto fixo, vai dividir com o público um pouco de suas incongruências e espera que, em meio a ridículos e derrotas, respingue um pouco de beleza, ainda que seja esculhambada. Preparem-se para conhecer a verdadeira Aline que a Aline definiu como conveniente de mostrar.

A metodologia desta pesquisa é guiada pela própria prática de criação cênica, em que se faz ao fazer, ao longo do processo. A pesquisa é “autorreferente”, pois quem pesquisa também compõe o objeto da pesquisa. E mais, se “considera [...] um *eu* atravessado de muitos *eus*” (ICLE, 2011, p. 13). Logo, a pesquisadora que também integra o objeto desta pesquisa, além disso é professora, produtora, filha, irmã, mulher, amiga, vizinha, arrumadinha, esculhambada, procrastinadora e dedicada. E todas essas Alines compõem esta narrativa.

## Referências

CORNAGO, Óscar. *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 1, n. 1, p. 9-27, 2011.

LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. *Revista Aspas*, v. 2, n. 1, p. 20-25, 2012.

PELÚCIO, Larissa. *Histórias do cu do mundo: O que há de queer nas bordas?* Em HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no Sul Global*. Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é Lugar de fala*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.