

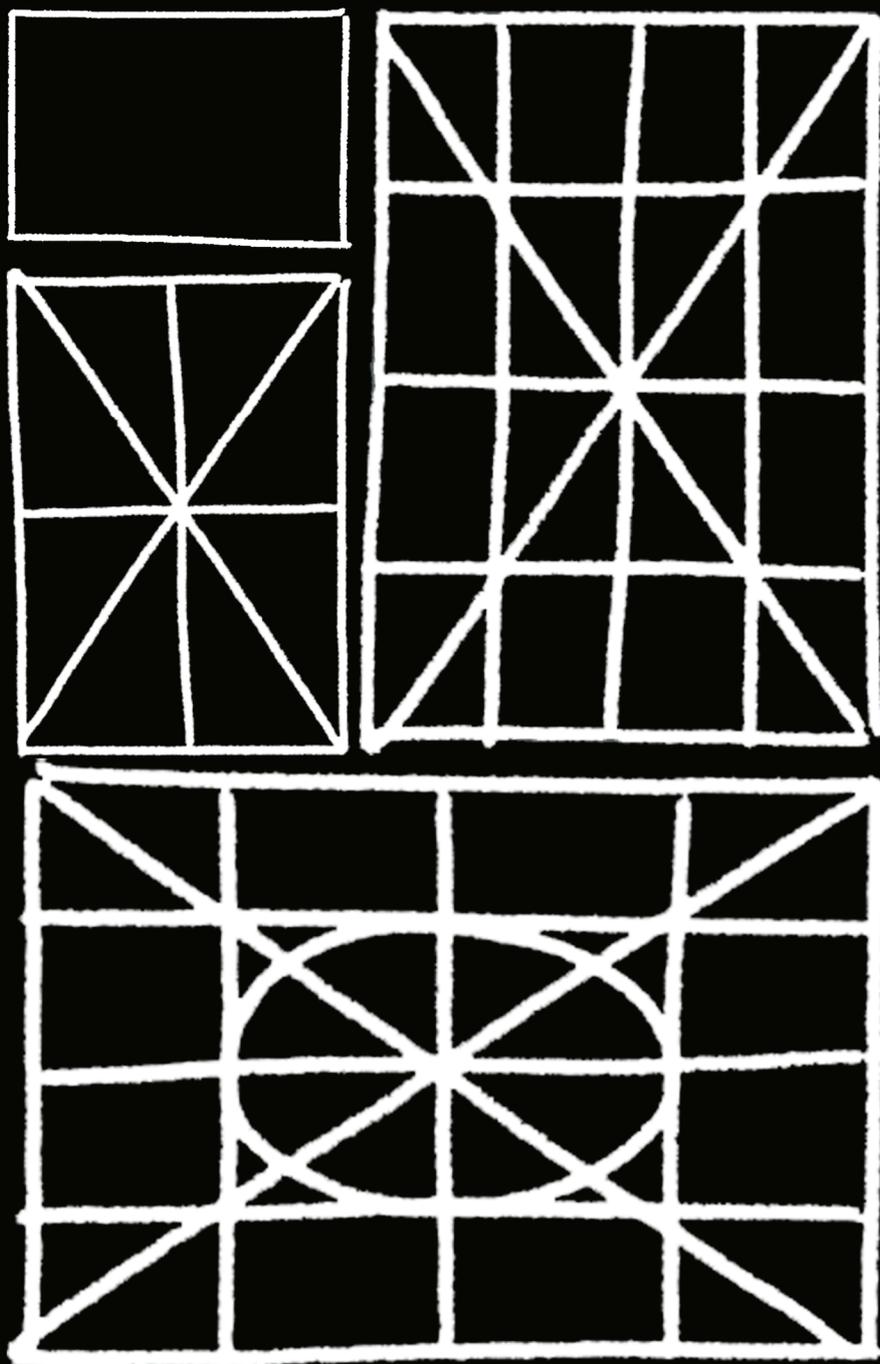


Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

PRÁTICA COMO PESQUISA NAS ARTES CÊNICAS

Volume 14
nº 1
2024





Revista Aspas
ppgac - USP

Editores Responsáveis

Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP

Lic. Danilo Arrabal - USP

Me. Mateus Fávero - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Me. Mariana Zimmermann - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Editores

Dr. Ferdinando Martins - USP

Dr. Luiz Fernando Ramos - USP

Dra. Sayonara Pereira - USP

Me. Adriana Perrella Matos - "Adriana Banana" - USP

Me. Igor Gomes Farias - USP

Me. João Bernardo Caldeira - USP

Me. João Petronílio - USP

Me. Juliana de Lima Birchall - USP

Me. Pollyanna Diniz - USP

Me. Valmir Santos - USP

Bel. Dante Arruda Paccola - USP

Bel. Douglas Ricci - USP

Lic. Elinaldo Nascimento - USP



CAPES

**Este material foi produzido com
verba do auxílio PROEX da CAPES**



A PRÁTICA COMO PESQUISA: UM DEBATE MAIS DO QUE VIGENTE

Editorial

Danilo Arrabal
Mateus Fávero
Maíra Gerstner
Nailanita Prette
Mariana Zimmermann

Danilo Arrabal daniloarrabal1@gmail.com

Danilo Arrabal, é ator e pedagogo teatral formado em Artes Cênicas pela USP e mestrando em Artes Cênicas e Educação pela ECA-USP. Dedicar-se em sua pesquisa artístico-pedagógica a explorar os efeitos do contato com a linguagem teatral para educandos da rede pública e privada de São Paulo a partir da perspectiva de enfrentamento da lógica neoliberal atual. Busca propiciar pontes de cruzamento entre o olhar cotidiano e o olhar da experiência estética através do teatro e da performance. É docente em escolas técnicas de teatro, espaço em que ministra disciplinas como interpretação, improvisação e montagem teatral.

Mateus Fávero fmartins.mateus@gmail.com

Mateus Fávero é ator e dramaturgista, artista-pesquisador, movido pela pergunta: como pesquisar em teatro? É codiretor de Terceiro Abstracto, programa binacional (Chile/Brasil) de pesquisa e criação cênica. É bacharel (2017) e mestre em Artes Cênicas (2022) pela Universidade de São Paulo, com a dissertação: "Da pergunta à cena: Perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa". Especializou-se em Pesquisa-Criação Cênica (2021) pela UNAM (México), em parceria com a UBA (Argentina). Atualmente, é bolsista da FAPESP para a realização de sua investigação de doutorado na USP, "A Encenação da Pesquisa", e também é editor da Revista Aspas.

Maíra Gerstner mairag@gmail.com

Psicoterapeuta corporal, professora, pesquisadora e artista oriunda do teatro, vem atuando na interface entre arte, educação e clínica desde 2013, ministrando cursos e workshops entre Brasil e França, tendo como principal influência o legado da artista brasileira Lygia Clark. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Em 2023, realizou doutorado sanduíche na Universidade de Paris 8, Vincennes Saint-Denis (França).

Nailanita Prette nailanitaprette@hotmail.com

Pesquisadora, professora e crítica de Dança. Doutoranda em Artes Cênicas pela USP, bolsista FAPESP, mestra em Artes pela UFMG, licenciada e bacharela em Dança pela UFV, técnica em Dança pela ETAM Santa Cecília. Membro do grupo de pesquisa LADCOR PPGAC/ECA/USP coordenado pela professora Dra Maria Helena Franco de Araújo Bastos. Trabalha com pessoas em privação de liberdade, pesquisa a corporeidade pelo viés da análise do movimento com interesse nos modos contemporâneos de dançar e suas reverberações políticas e estéticas no âmbito educacional e social. Editora da Revistas Aspas.

Mariana Zimmermann zmariana@gmail.com

Mariana Zimmermann (Auriceleste) é artista indisciplinada, Doutoranda em Artes Cênicas pela USP, Mestra em Artes Cênicas pela UnB e Bacharel, graduada em Artes Cênicas pela Unespar/FAP. Desenvolve desde de 2010 Vera Pequeno (sua persona performativa duracional), em um projeto de performance, montagem, vídeo e fotoperformance, tendo realizado o longa-metragem Vera Pequeno em o Atlântico levado atizou minha beleza, MuMa (2016). É editora na Revista Aspas - USP. É pesquisadora integrante do Laboratório de práticas performativas da ECA - USP e arte-educadora.

O desejo de publicar um número com o tema da *prática como pesquisa* foi despertado pelo aspecto movediço das pesquisas em artes e, mais especificamente, em artes da cena, que nos provocam, como artistas e pessoas pesquisadoras, inúmeras perguntas que nos levam a vasculhar a posição da prática artística nas pesquisas acadêmicas.

O debate da *prática como pesquisa* está intimamente vinculado com o ingresso da área de Artes nos mestrados e doutorados *stricto sensu*. Como escrevemos em nossa chamada, há cinquenta anos era implementado o primeiro mestrado em Artes no Brasil, e há quarenta era criada a área de Artes no CNPq. Qual é o atual estado desse debate em nosso país? E no exterior?

Agradecemos a cada pessoa pesquisadora que buscou dialogar com esta pergunta e com as demais de nossa chamada. Esta edição recebeu um grande número de submissões, o que revela, por um lado, a necessidade de um espaço científico no qual a prática artística possa ter sua relevância destacada. Mas, por outro lado, também expressa confusões acerca do próprio tema da chamada, evidenciando sua vigência. Seria toda prática artística pesquisa? Que conhecimento emerge dos processos criativos e pedagógicos? Como compartilhá-los? Por essas e outras questões, esta edição mobilizou de forma extraordinária a nossa equipe editorial e um grande número de pessoas avaliadoras, que, através da emissão de pareceres, não só contribuíram para a seleção dos textos deste dossiê, mas para o próprio debate da pesquisa em artes que aqui se consolida.

Esse debate engendra perguntas ontológicas, epistemológicas e metodológicas que serão fundamentais para cada artigo desta edição. A pesquisa em artes, em si mesma, propõe um deslocamento das estruturas hegemônicas da produção de conhecimento que hierarquizam os saberes. Questiona a forma como pensamos/praticamos a pesquisa, mas também como as organizamos/compartilhamos com o mundo. Nesse ínterim, a colonialidade, a visão dicotômica entre teoria e prática, a primazia da razão e de um suposto método científico, as noções de sujeito e objeto de pesquisa, o disciplinamento dos saberes são, entre tantas, noções questionadas pela prática como pesquisa. Mas como? Como esse processo se dá?

Escolhemos abrir o dossiê com o texto “**Considerações sobre algumas metodologias de pesquisa nas Artes Cênicas e sua produção textual na academia**”, de Inês Saber (Universidade Estadual do Paraná), por apresentar para as pessoas leitoras uma visão introdutória e panorâmica acerca do tema. Saber olha para o passado, apresentando-nos o contexto do surgimento da área de Artes no CNPq, nos anos 80, para lançar perguntas para o presente. A artista-professora-pesquisadora compartilha seu arcabouço teórico para entendermos as particularidades e diferenças entre importantes metodologias de pesquisa em nossa área: a Pesquisa baseada em Artes, a Prática como Pesquisa, a Pesquisa Performativa, a Metodologia, a Cartografia, a Etnografia, a Autoetnografia e a Pesquisa-Criação. A cartografia proposta por Inês Saber busca evidenciar não só a posição da prática artística na pesquisa, mas também o papel da escrita acadêmica acerca desses processos.

Defensor da Pesquisa-Criação, o renomado teatrólogo argentino Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires) vem propondo há algum tempo, especialmente nas últimas duas décadas, a conformação de uma “Ciência da Arte” e de uma “Filosofia do Teatro”, fundamentadas nos conhecimentos que emergem a partir/na/para/sobre a *práxis* artística. Essas propostas têm exercido um impacto significativo tanto em seu país quanto na América Latina. Temos a honra de publicar nesta edição as elaborações mais recentes do autor, organizadas no artigo “**Criação-Pesquisa, Filosofia da Práxis Teatral e produção de conhecimento. Ator e espectador como sujeitos da Pesquisa Artística**”. Neste texto, Dubatti determina os “sujeitos” da pesquisa artística, caracteriza o “pensamento teatral” e destaca aspectos investigativos e teóricos acerca de quem atua e de quem especta. É importante destacar que a abordagem do teatrólogo parte de uma perspectiva pedagógica, vinculando teoria e prática do teatro com a docência e a aprendizagem.

Outra pesquisadora com um trabalho sólido e consolidado de longa data, Silvia Geraldi (Universidade de Campinas), apresenta suas contribuições para nosso dossiê. Geraldi, em seu texto “**Fazer-com a Prática como Pesquisa: tecendo experiências coletivas de produção de saberes nas artes da cena**”, desconfia do posicionamento da prática e da pesquisa como binômios opostos, onde a primeira é submissa à segunda. Indaga acerca do próprio conceito “Practice as Research” e dialoga com a experiência de dez

anos de seu grupo “Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea”, da Unicamp. Tecendo experiências coletivas de produção de saberes nas artes da cena, propõe, aliada a Donna Haraway, um espaço de hesitação, no qual praticar uma pesquisa é “habitar o problema” e não, necessariamente, formular respostas.

Tendo em vista a “virada performativa” que se inicia no Brasil a partir dos 1990, conhecida principalmente pela chegada dos trabalhos de Richard Schechner e Victor Turner, temos, no texto de Luciana Hartmann e Ana Carolina S. Castro e no artigo de Oliver Olívia Fernandes, importantes desdobramentos conceituais deste pensamento. Com abordagens diferentes, ambos apresentam materiais que enriquecem o debate diante de formulações oriundas da antropologia que marcaram substancialmente a prática como pesquisa em Artes Cênicas no país. Hartmann (Universidade de Brasília) e Castro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) apresentam o conceito de “etnografia performativa” como um princípio no qual os saberes estão encarnados por aqueles que pesquisam. Em Fernandes (Universidade de São Paulo), veremos a radicalização de tal noção quando o autor parte de sua transição de gênero para compor a sua escrita.

Assim, em **“A Etnografia Performativa como metodologia de pesquisa em Artes Cênicas”**, as autoras partem de um estado da arte para definir metodologicamente uma proposta de pesquisa performativa, que se propõe inter e multidisciplinar, vinculando teorias da comunicação, da antropologia, do teatro e de áreas afins. Já o texto **“A não-binariedade como princípio do programa performativo: a percepção da potência cênica do mundo pela transição de gênero”** apoia-se na noção de *Programa Performativo* para problematizar a perspectiva biologizante que opera em uma lógica binária. Com isso, o autor pensa o gênero como um ato, e o mundo como um laboratório de experimentação performativo.

Victor Hugo Neves de Oliveira (Universidade Federal da Paraíba), artista, professor e pesquisador das artes da cena, em seu texto **“Prática como pesquisa: provocações de um lugar escuro e afromatizado”**, nos convida a olhar para a “prática africana-indígena como pesquisa”. Realizando um contraponto com produtividade colonial-capitalista, propõe experimentar o descanso como metodologia de criação e produção de pensamento. Abre espaço

para o “desimportante” e o “insignificante” diante de um sistema produtivista balizado pela herança colonial. Sugere, então, uma técnica antiprodutivista, que reorganiza o corpo e valoriza o saber corporalizado a partir do descanso e de uma epistemologia afroaromatizada.

Já o pesquisador, ator e dramaturgo Marcos Coletta (Universidade Federal de Minas Gerais) destaca a importância da escrita como movimento em seu texto **“Notas sobre notas: diálogos entre dois diários de bordo como caminho de pesquisa sobre processos criativos”**. Compartilhando seu estudo doutoral, propõe uma visão criativa e original acerca do trabalho com os diários de bordo. Estes são encarados no escrito de Coletta como o próprio caminho metodológico, como eixo fundante, e não como mero material de apoio. Para estudar seu caderno de bordo de uma criação de 2016, o autor faz uso de um novo caderno de bordo. Por isso, “notas sobre notas”. Assim, Coletta põe em valor o registro dos processos de criação e os transforma em metodologia de investigação, utilizando os cadernos de bordo como uma ponte entre o processo de criação artística e a pesquisa acadêmica.

Em **“Dos plânctons aos corpos humanos’: pluralidade de sistemas em interação”**, artigo apresentado pela pesquisadora e professora Marcela Moura (Université Sorbonne Nouvelle e Cesgranrio) propõe-se uma investigação que vincula Arte e Ciência, artistas e cientistas, corpos humanos e não humanos. O texto se inicia com a historiografia dos processos e meios de pesquisa no âmbito do contexto científico moderno, a partir do século XIX. E, propondo uma interação entre os sistemas artísticos e científicos, desemboca no relato da criação de “Dos plânctons aos corpos humanos”, experimento resultante de pesquisa e criação de uma equipe interdisciplinar, apresentado na Bienal Artex 2023, em Paris. Moura nos convida a pensar como, na organização de um sistema complexo, entre pesquisadores “das artes” e “das ciências”, podemos produzir conhecimento. O que aprendemos dessa interação?

Além das experiências internacionais de Dubatti e Moura, esta edição conta com as contribuições de quatro pessoas pesquisadoras do programa de pós-graduação em Artes da Pontifícia Universidad Católica de Chile (UC). Isso não se dá por acaso: o programa apresenta um enfoque nas pesquisas baseadas na prática artística. Uma das responsáveis pela implementação

do doutorado nesta universidade foi Maria José Contreras, referência latino-americana na discussão. O programa tem sido um espaço profícuo para a continuidade do debate sobre a Pesquisa em Artes, alimentado tanto pelos docentes como pelos discentes. Nesta edição, contamos com um artigo em conjunto entre o professor Andrés Grumann Sölter e a professora Camila R. Cannobbio, outro proveniente do discente Luis Aros e um material da seção Forma Livre, do professor David Atencio.

Na investigação apresentada pelo artigo **“A sensação indissolúvel: A transdução entre corpo e som como PaR”**, Grumann se utiliza tanto de suas habilidades como artista sonoro, como de teatrólogo – ele é doutor em Estudos Teatrais e da Dança, tendo sido orientado por Erika Fischer-Lichte. Sua perspectiva material e performativa da cena se encontra com a de Camila R. Cannobbio, que se formou em Prática de Performance como Pesquisa e em Movimento e que trabalha a criação a partir da somática. Em um laboratório com metodologia PaR (Practice as Research), os pesquisadores buscam responder praticamente à pergunta “Como soa um corpo na sua interioridade?”. Através da “transdução”, levantam novas estratégias para tornar visível – ou audível – esse vínculo indissolúvel entre corpo e som.

Por outro lado, o artigo **“Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só. A busca por uma metodologia de pesquisa/criação além do antropocentrismo nas práticas vocais para o palco”**, de Luis Aros, questiona a ideia de que os performers são portadores e distribuidores de uma voz em cena. Para isso, desenvolve um processo criativo com base na *prática como pesquisa*, que se consolida no espetáculo “En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo” (2022). Em sua obra, brinca com a ficção de que a voz decidiu abandonar os humanos para viver em outro lugar, sem tempo e espaço, para poder abordar estratégias concretas e cênicas que questionem a voz e sua agência no teatro.

Por fim, com a seção *Forma Livre*, da *Revista Aspás*, buscamos publicar resultados de pesquisas em Artes Cênicas que estejam organizados em suportes e/ou materialidades distintos aos do artigo científico, sempre e quando dialoguem com a chamada do dossiê. Nesta edição contamos com a “diagramaturgia” de FIGURA HUMANA, espetáculo dirigido em 2023 pelo artista-pesquisador David Atencio como parte de sua investigação doutoral

na Universidade de São Paulo. Em sua tese *Teatro Diagramático: o pensamento abstrato na prática do artista-cientista*, Atencio desenvolve o conceito de “diagramaturgia”, que, longe de ser uma mera combinação de palavras entre “diagrama” e “dramaturgia”, revela uma perspectiva sobre como praticar a pesquisa no teatro e de como estruturar uma montagem cênica resultante de pesquisa. Em “**Diagramaturgia FIGURA HUMAMA**”, Atencio contextualiza brevemente sua investigação e, em seguida, nos apresenta o texto da obra, construído não a partir da ação dramática, mas da relação entre axiomas e combinatórias.

Esperamos que este número contribua significativamente com as lacunas existentes no que diz respeito à relação entre prática artística/cênica e pesquisa científica. Esperamos organizar em um só lugar diversas vozes, perspectivas e investigações recentes e inéditas sobre o tema. Esperamos que este número seja mais uma linha desta grande rede, maleável porém firme, chamada *prática como pesquisa*.

Agradecemos mais uma vez a todas as pessoas que submeteram seus textos para esta edição e também àquelas – especialmente as pareceristas - que contribuíram para que este número pudesse ser agora publicado.

Que tenham uma excelente leitura.



Artigo

CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUMAS METODOLOGIAS DE PESQUISA NAS ARTES CÊNICAS E SUA PRODUÇÃO TEXTUAL NA ACADEMIA

*CONSIDERATIONS ON SOME RESEARCH
METHODOLOGIES IN THE PERFORMING ARTS AND
THEIR TEXTUAL PRODUCTION IN ACADEMIA*

*CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNAS METODOLOGÍAS
DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS Y SU
PRODUCCIÓN TEXTUAL EN EL ÁMBITO ACADÉMICO*

Ines Saber

Ines Saber

Artista, educadora que escreve com corpo e dança com palavras. Está interessada em práticas performativas, colaborativas e de acessibilidade na criação artística e no ensino em dança. Professora colaboradora do colegiado de Bacharelado em Dança da UNESPAR. Cocriadora do Coletivo Escrita Performativa e membro do Laboratório de Práticas Performativas (USP). Doutora em Artes Cênicas e Mestra em Teatro (UDESC). Bacharel em Dança (FAP/UNESPAR), e Licenciada em Letras Inglês (UFPR).

E-mail: inessaber@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta brevemente o contexto institucional das universidades brasileiras a partir da criação da área de Artes no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na década de 1980, bem como algumas metodologias de pesquisas nas Artes Cênicas presentes nos textos performativos do volume especial na revista *DAPesquisa*, publicada em outubro de 2020. Entre as metodologias trazidas, estão a pesquisa baseada em artes, a prática como pesquisa, a pesquisa performativa, a metodologia, a cartografia, a etnografia, a autoetnografia e a pesquisa-criação, apresentando seus principais expoentes como quadro teórico. A partir das reflexões sobre metodologias de pesquisas, busca-se evidenciar as possibilidades e variedade da produção da área também em sua produção escrita. Acredita-se que refletir sobre as escritas da pesquisa em Artes Cênicas é de suma importância para compreendermos suas práticas.

Palavras-chave: Pesquisa em Artes; Metodologia de Pesquisa; Artes Cênicas; Escrita e arte.

Abstract

The article briefly presents the institutional context of Brazilian universities from the creation of the Arts area at CNPq (National Council for Scientific and Technological Development) in the 1980s, as well as some methodologies of Research in Living Arts present in the performative texts of the special volume in revista *DAPesquisa*, published in October 2020. Among the methodologies brought are arts-based research (ABR), practice as Research (PaR), performative research, methodology, cartography, ethnography, autoethnography, research-creation, presenting its main exponents as a theoretical framework. Based on reflections on research methodologies, the aim is to highlight the possibilities and variety of production in the area also in its written production. It is believed that reflecting on the writings of research in Performing Arts is extremely important for us to understand their practices.

Keywords: Arts-based research; Methodologies of Research; Performing Arts; Writing and art.

Resumen

El artículo presenta brevemente el contexto institucional de las universidades brasileñas a partir de la creación del área de Artes en el CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico) en la década de 1980, así como algunas metodologías de Investigaciones en las Artes Escénicas presentes en los textos performativos del Volumen Especial en la Revista *DAPesquisa*, publicada en octubre de 2020. Entre las metodologías traídas están: Investigación basada en artes, práctica como investigación, investigación performativa, metodología, cartografía etnografía, autoetnografía e investigación-creación, presentando sus principales exponentes como cuadro teórico. A partir de las reflexiones sobre metodologías de investigación, se busca evidenciar las posibilidades y variedad de la producción del área también en su producción escrita. Se cree que reflexionar sobre las escrituras de la investigación en Artes Escénicas es de suma importancia para comprender sus prácticas.

Palabras-clave: Investigación en Artes; Metodología de Investigación; Artes Escénicas; Escritura y arte.

Introdução

O objetivo deste artigo¹ é apresentar alguns modos de fazer pesquisa em arte considerando o contexto institucional das universidades brasileiras. A produção acadêmica gera uma variedade de produtos, provenientes de diferentes metodologias e produções críticas.

É expressiva a quantidade de artistas na academia cujo compromisso acadêmico com a difusão, expansão e democratização de práticas de conhecimento tece redes com os corpos, saberes, perspectivas e mundos nos contextos em que se inserem. As Artes e suas subáreas na universidade apresentam diversas pesquisas transdisciplinares que, por sua vez, geram produtos tão distintos como trabalhos artísticos, produtos educacionais,

1. Este artigo é a seleção de trechos da minha tese de doutorado, *Reflexões e práticas de Escritas Performativas na Pesquisa Acadêmica das Artes Vivas*, sob orientação da Dra. Tereza Franzoni e coorientação da Dra. Luci Collin, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) em 2022.

websites e publicações das mais variadas. Por ser tão grande a variedade de produtos, intui-se prontamente que as metodologias de suas pesquisas também são diversas, uma vez que são delineadas em contextos situados. Tendo isso em mente, podemos pensar as metodologias como um suporte que se transforma e se adapta, e não uma estrutura inflexível dada à *priori*. Antes mesmo de estabelecermos os procedimentos, é preciso demarcar a postura e o compromisso ético e estético com os seres, práticas e contextos envolvidos na pesquisa.

Com isso, é possível afirmar que pessoas pesquisadoras das Artes Cênicas inventam metodologias, no melhor sentido que essa expressão pode ter: experimentam e aplicam procedimentos de vários tipos e correntes metodológicas, na busca por coerência com a(s) epistemologia(as) que seguem e com o ambiente em que a pesquisa está inserida, bem como com suas possibilidades de desdobramentos subsequentes.

Em suma, compreendo a pesquisa nas Artes Cênicas como aquela produzida por artistas-pesquisadoras(es), que tem a prática como processo e/ou campo e que, por isso, pode apresentar, para além da tese ou dissertação, trabalhos artísticos (educativos ou não) como produtos derivados da pesquisa. Por conseguinte, é frequentemente colaborativa, marcada pela multiplicidade de procedimentos metodológicos e pela transdisciplinaridade/interdisciplinaridade. Desse modo, a organização da pesquisa nas Artes Cênicas tem o compromisso com a criação ou produção artística, com os contextos (campo e sujeitos) da pesquisa, bem como com o registro dos processos e seu compartilhamento.

Apresento a seguir um breve contexto das Pesquisas em Artes no Brasil a partir da criação da área de Artes no CNPq na década de 1980, para então listar algumas metodologias de pesquisas produzidas na área das Artes Cênicas presentes em cursos de pós-graduação brasileiros.

Contextualizando o campo ou quando as artes entram na academia

As artes entraram na academia e, durante anos, vêm tentando se encaixar nesse ambiente de objetividade e objetos. Por ainda estar em formação,

e por isso, comparativamente, ter ainda pouca representatividade, as pesquisas em diversas subáreas das Artes são muitas vezes espelhadas na maneira que as instituições entendem o que é pesquisa. A pesquisa na área das Artes é relativamente recente no Brasil – no início da década de 1980 foi criada a área de Artes no CNPq, assim como a maioria dos cursos de pós-graduação da área. As especificidades teóricas e práticas das Artes exigiam flexibilidade na forma de monitorar e avaliar os projetos financiados, contribuindo para revisões sistemáticas em instituições acadêmicas (Zamboni, 1998). Nos últimos vinte anos, houve um crescimento e consolidação da comunidade acadêmica das Artes, o que trouxe a necessidade de um maior entendimento das metodologias, obras e literatura.

A pesquisa acadêmica nas Artes não é apenas revisão de um discurso teórico, ela é também a experiência interpretativa dos fatos contados e refletidos por aquelas(es) que não só observam as artes, mas que experienciam arte. Quando se trata das pesquisas nas Artes, as práticas artísticas podem ser entendidas como o oposto das práticas da Ciência, já que nunca foram sobre a imposição de métodos ou argumentos predeterminados, nem mesmo um ambiente controlado para se provar. Nas Artes Cênicas, muitas de nossas pesquisas se baseiam nas práticas culturais e artísticas, nas performances e corporalidades de sujeitos; práticas muitas vezes circulares, não disciplinares. Vale ressaltar, então, que não há consenso sobre as conceituações; elas são impermanentes e seus métodos causam controvérsia, tornando mais difícil o enquadramento em padrões acadêmicos mais tradicionais.

Em 2017, o professor Casé Angatu Xukuru Tupinambá² disse na banca de defesa de mestrado da Juma (Lígia Marina de Almeida), intitulada “Nós fizemos isso para vocês, brancos, saberem que nós existimos! - imagens de luta dos povos originários do Brasil” (2016), que nosso esforço não deve estar em encaixar nossas pesquisas aos moldes acadêmicos, visto que a academia já tem caixinhas suficientes. Para ele, nós devemos pensar em formas de arredondar a academia.

2. Casé é tupinambá, morador no Território Indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus/Bahia), doutor em História pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e professor efetivo na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) em Ilhéus, Bahia (Curso de Graduação e Especialização em História).

O caráter em formação da área permite que escolhamos como nós faremos pesquisa nas Artes Cênicas. A recomendação dos pesquisadores canadenses Fortin e Gosselin (2014, p. 17) é de que “buscar uma definição monolítica da pesquisa realizada no campo das artes é contraproducente”. Cabe a nós, pesquisadoras(es) das Artes Cênicas, propor como **a arte** pode ocupar a academia sem compactuar com padrões de privilégios epistemológicos. Cabe a nós criar e cultivar espaços e condições teórico-metodológicas colaborativas e diversas; nas palavras de Casé Angatu Xukuru Tupinambá, cabe a nós **não se encaixar na academia, mas arredondá-la**.

Para uma reorientação da pesquisa acadêmica nas Artes Cênicas no Brasil, é preciso que pensemos quais são as perguntas que devemos fazer e como fazê-las para compreender a variedade de pesquisas dos Programas de Pós-Graduação, e que façamos perguntas como:

- Quem são as pessoas que fazem pesquisa nas/das Artes Cênicas?
- Quais são as estratégias e características da produção artística e acadêmica das pessoas pesquisadoras das Artes Cênicas?
- Quais são as características da escrita das pesquisas em Artes Cênicas nas pós-graduações da grande área das Artes no Brasil?

Com interesse em compreender o fenômeno da escrita acadêmico-artística das Artes Cênicas na pesquisa de doutorado, algumas metodologias da pesquisa acadêmica usadas por pesquisadoras(es) de Artes Cênicas em programas de pós-graduação foram escolhidas. Este artigo apresenta algumas características e reflexões sobre essas metodologias, apontando algumas direções presentes no campo.

Há grande variedade de temas de pesquisa na área de Artes, como também pesquisas sobre artes desenvolvidas em outras áreas, como na Educação e nas Letras. As Artes se tornaram área efetiva do CNPq há quase cinquenta anos, em 1984 (Zamboni, 2001).

É possível notar que algumas áreas possuem nomenclaturas ultrapassadas e reducionistas, e as subáreas e disciplinas listadas na área de Artes no CNPq não correspondem aos fenômenos artísticos e suas práticas, sejam elas artísticas ou de pesquisa. Para exemplificar algumas terminologias inapropriadas, as *Artes Plásticas* e a *Educação Artística* ainda são

listadas como subáreas. Atualmente, no entanto, o termo indicado para o primeiro caso é *Artes Visuais*, adotado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior (CAPES) e utilizado pela maioria dos cursos de graduação e pós-graduação. As artes visuais contemplam as produções das antigas artes plásticas, a fotografia e as produções e trabalhos com outras técnicas menos palpáveis e de diferentes interfaces, como produções multimídia e demais instalações artísticas. No CNPq³ temos as seguintes subáreas:

- **Fundamentos e Crítica das Artes:** Teoria da Arte. História da Arte, Crítica da Arte;
- **Artes Plásticas:** Pintura, Desenho, Gravura, Escultura, Cerâmica, Tecelagem;
- **Música:** Regência, Instrumentação Musical, Composição Musical, Canto;
- **Dança:** Execução da Dança, Coreografia;
- **Teatro:** Dramaturgia, Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral;
- **Cinema:** Administração e Produção de Filmes, Roteiro e Direção Cinematográficos, Técnicas de Registro e Processamento de Filmes, Interpretação Cinematográfica;
- **Artes do Vídeo;**
- **Ópera;**
- **Fotografia;**
- **Educação Artística.**

Os termos da tabela de áreas do CNPq evidenciam também como as nomenclaturas e os descritores são um retrato do tempo em que foram criadas. Como exemplo, a subárea *Educação Artística* é fruto da Reforma Educacional de 1971 (LDB 5.692/71), que criou uma disciplina obrigatória nos currículos de 1º e 2º grau para o ensino de arte, atual Ensino Fundamental e Médio, como um movimento também de qualificar professoras e professores no nível universitário, com um entendimento polivalente deste profissional para o ensino na escola. Em 2005, o Ministério da Educação instituiu que houvesse uma

3. Fonte: Tabela de áreas do conhecimento do CNPq. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/documents/11871/24930/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf/d192ff6b-3e0a-4074-a74d-c280521bd5f7> . Acesso em: 18 jul. 2024.

retificação nas Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental quanto ao termo que designava a área de conhecimento “Educação Artística” para a atual designação, “Arte”, com base na formação específica plena em uma das seguintes linguagens: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2005).

Quanto às pesquisas feitas nos programas de pós-graduação, elas se subdividem com outras terminologias que também não são encerrantes. Há programas como o mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança-UFBA), que apresentam pesquisas específicas voltadas para a área. No entanto, na mesma universidade, há também o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), com maior variedade de pesquisas. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC – no qual esta pesquisa se filiou e acertadamente deixou de ser PPGT⁴ - há pesquisas na Dança, na Performance, no Teatro de Animação, na Palhaçaria, na Ópera, sobre os fenômenos artísticos e culturais, o teatro comunitário, as pedagogias das Artes Cênicas e outras investigações que enfocam tanto a poética, o processo criativo e a relação com o(a) espectador(a) como também a prática enquanto experiência relevante na formação de indivíduos.

Vale dizer que a **inadequação das terminologias** adotadas pelo CNPq se deve parcialmente ao fato de que a criação da área de Artes no CNPq, no início da década de 1980, coincide com a formação da maior parte da pós-graduação da área, que, por ser nova, não previa todas as especificidades que se tem conhecimento hoje. Na época, houve grande esforço em encontrar uma estrutura de funcionamento com instrumentos, critérios e mecanismos de seleção e avaliação e acompanhamento da produtividade científica e tecnológica das universidades, desde a geração de conhecimentos até a organização de grupos de pesquisa. As especificidades teórico-práticas das Artes exigiram uma flexibilização na forma de acompanhamento e avaliação dos projetos fomentados e contribuíram com mudanças no próprio CNPq. Com o

4. Por anos, o Programa de Pós-Graduação da UDESC ainda tinha a nomenclatura ultrapassada de Teatro, não condizente com a variedade de temas das pesquisas desenvolvidas lá. A mudança foi gradual, passou por todas as instâncias legais, e em 2023 os diplomas passaram a ser emitidos como Artes Cênicas.

crescimento e a consolidação da comunidade acadêmica de Artes, algumas revisões e reestruturações sistemáticas do fomento foram estabelecidas.

As nomenclaturas usadas pelo CNPQ, por mais que por vezes não correspondam aos fenômenos artísticos, são formas de garantir a divisão de recursos que beneficiou a área com o aumento dos investimentos na pós-graduação na primeira década do século XXI. Para compreender tal variedade, em 2017 foram avaliados no Brasil cinquenta e um Programas de Pós-Graduação (PPG) acadêmicos em Artes pela CAPES. Entre eles, há programas em Artes, Artes Cênicas ou Artes da Cena, Artes Visuais, Arte e Cultura, Linguagem, Música e Dança. Muitos desses programas surgiram ou tiveram seu fortalecimento por um amplo investimento em educação no início dos anos 2000.

No Brasil, entre 2003 e 2010, tivemos o momento de maior aplicação de recursos financeiros em ciência, tecnologia e inovação da nossa história; a quadruplicação de investimentos teve grande impacto na educação superior, espalhando, diversificando e aumentando a consistência da produção científica e acadêmica por todo o país. Durante esse período, foram criadas “catorze universidades federais, trinta e oito institutos federais de educação, ciência e tecnologia e cento e vinte e três institutos nacionais de ciência e tecnologia” (Ribeiro, 2020, p. 47). Dentre as consequências, a universidade firma a sua base com a tríplice Ensino, Pesquisa e Extensão, e o pensamento científico se espalha como uma poderosa ferramenta de transformação social, não mais centralizada no eixo Rio-São Paulo, mas também de regiões desassistidas até então.

Apesar desse crescimento, o reconhecimento do desenvolvimento da pesquisa científica da área das Artes sempre fora marginalizado. A própria regulamentação profissional da área artística foi tardiamente reconhecida durante o processo de redemocratização do Brasil. O ímpeto de expansão dessas áreas, sem comparação a outro momento da história do país, não garantiu a segurança e valorização nem da ciência nem da arte como parte do sistema produtivo.

Na contramão de todo o avanço alcançado, vivemos, há pouco tempo, um momento inóspito, com os recursos para as áreas de ciência, tecnologia

e inovação “regredindo aos níveis de vinte anos atrás” (Ribeiro, 2020, p. 48). Entre a série de problemas diagnosticados repetidas vezes nesse período, listam-se: condições salariais, falta de fomento às pesquisas, precarização das estruturas organizacionais que produzem e regulamentam a área, sem contar a desvalorização do conhecimento produzido pelas chamadas “humanidades” (que inclui Letras e Artes). Essa situação se agravou entre os anos de 2018 e 2022: decisões sobre a educação e a pesquisa tomadas sem critérios e dados transparentes dificultaram a realização de estimativas sobre distribuição de bolsas de pós-graduação e outros investimentos. O que se sabia, até então, é que o valor do orçamento do CNPq destinado ao fomento científico encolheu 84,4% e o orçamento da CAPES 2020, frente a 2019, teve redução de 32% comparado ao ano anterior (2020). Nessa época, pesquisadoras(es) e entidades representativas de diversas áreas das ciências ou da pesquisa no Brasil não tiveram aprovação e/ou respaldo durante o governo. Como se as constantes ameaças e cortes de investimento e subsídio não fossem o bastante, as intervenções do poder executivo promoveram, também, distorções na política de avaliação dos programas de pós-graduação, inviabilizando a continuidade de muitos desses com a consolidação de um modelo de avaliação que exclui as humanidades e restringe o acesso de financiamento de cursos novos (e que, portanto, ainda estão mal avaliados). Por consequência de tais condutas, houve um esvaziamento de agências reguladoras como o CNPq e a CAPES, que enfraqueceram a representatividade da classe. Nessas circunstâncias, a pesquisa, as artes e a ciência, como um todo, ficaram fragilizadas, abatendo também a repercussão e representatividade do saber científico, cujas consequências ainda serão vistas.

Com a mudança de governo, tivemos uma retomada de investimentos na educação. Entre eles, foi significativo o reajuste de 40% do valor das bolsas de graduação (ANPG, 2023), pós-graduação e de iniciação científica da CAPES em março de 2023, depois de 10 anos de congelamento, acompanhando o reajuste de outras instituições estaduais.

Independentemente da insegurança e instabilidade da área vivida no último quadriênio, é preciso notar que todos os esforços da comunidade científica, inclusive da área de artes, não foram em vão. A avaliação e o crescimento dos campos das Artes na academia e as transformações das terminologias

sinalizam o intenso trabalho de pesquisadoras e pesquisadores dessa grande área e o desenvolvimento dos campos de pesquisa das subáreas. Além dos cursos *stricto sensu*, há também um crescimento no número de cursos *lato sensu* na pós-graduação, como especializações e mestrados profissionais, focados em uma prática específica no mercado de trabalho, promovendo o aperfeiçoamento profissional em diversos setores da área.

Com essa síntese da caracterização do campo das Artes na universidade, é possível notar o afinco implicado na produção intelectual dessa vasta área; igualmente, nota-se que a força criativa e inventiva das pessoas faz mais que não ceder ao sucateamento ou infiltrar uma heterogeneidade de discursos e epistemologias. Por sua natureza relacional, a produção acadêmica das Artes Cênicas insiste em outras inteligibilidades, cria outros modos de residir esses espaços e estruturas, promovem outras referências, arquivos e pontes implicadas no trabalho de pesquisa e sua distribuição; faz do processo e das relações o ponto que se parte e que se regressa no pesquisar.

Nas Artes Cênicas, em diversas partes do mundo, vemos um eminente movimento de busca e proposição de parâmetros acadêmicos de pesquisa, compartilhamento e escrita. Dentre as observações comuns entre pesquisadoras(es) das Artes em geral, são apontadas a variedade metodológica e a necessidade de transformação ou adaptação de metodologias, ou o que Sylvie Fortin chama de “bricolagem metodológica” (2009, p. 85). Antônio Prieto Stambaugh (2009), observando o caráter de reinvenção das Artes Cênicas, percebe a necessidade de elaborar e diversificar os enfoques teóricos destas, especialmente pela nossa incapacidade de contemplar sua inteireza nos moldes acadêmicos de outras pesquisas. Diante disso, são cada vez mais expressivas as experimentações na forma da apresentação dos conteúdos. Se queremos pensar e produzir outras escritas, temos que pensar as nossas epistemologias e os nossos métodos de pesquisa. Ainda que haja esse entendimento comum sobre a necessidade de reinvenção e de diversificação metodológica, as considerações sobre os caminhos e soluções são diversos e geram discordâncias entre pares e subáreas.

O teórico inglês Robin Nelson (2013), em *Practice as Research in the Arts*, escolheu focar seu livro nas Artes Visuais, uma vez que as Artes Cênicas “colocam desafios particulares à sua inclusão num já contestado

local de produção de conhecimento”⁵ (p. 3, *tradução nossa*). Mesmo assim, Nelson (2013) traz discussões pertinentes sobre as abordagens de documentação das pesquisas em artes guiadas pela prática para evitar pesquisas enganosas ou incompreensíveis.

Independentemente das metodologias, as estratégias de documentação são fundamentais para garantir a qualidade de uma pesquisa nas Artes Cênicas – tanto o registro (textuais, fotográficos e fílmicos) como a criação de produtos – para armazenar, manter, interpretar e compartilhar uma memória cultural. Diana Taylor (2013, p. 60) apontou tanto estratégias variadas de coleta de informações (pesquisa etnográfica, entrevistas, anotações de campo), como caminhos para que nossas práticas acadêmicas possam ser outras. Os produtos advindos dessas estratégias podem ser bem variados como, por exemplo, videodocumentários, *blogs* ou sites, performances, dramaturgias, espetáculos etc. Para não reproduzir estruturas hierárquicas de legitimação, outros parâmetros são essenciais para novas chaves de interpretação de um arquivo; parâmetros que retiram a prevalência e a onisciência do texto herdada do colonialismo que, por tantos séculos, manteve a hierarquia de saberes, alimentou perceptícidios⁶, garantiu apropriações culturais, intelectuais e até mesmo epistemicídios.

5. Trecho original: “*Also the ephemerality of the performing arts poses particular challenges to their inclusion in an already contested site of knowledge- production*”. Neste texto introdutório, o autor afirma que os desafios se relacionam tanto com a instabilidade e efemeridade das práticas das artes cênicas que desafiam ideias de ‘conhecimento’ fixo, mensurável e registrável, além das contribuições da Performance, que contesta a formação onto-histórica de poder e conhecimento, e, com isso, as estruturas usadas por metodologias de pesquisa.

6. Conceito desenvolvido por Diana Taylor em *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s ‘Dirty War’* (1997), no contexto da violenta repressão da ditadura militar argentina (1976-1983) em que pessoas “desapareciam”, para a manutenção da sociedade civil. Em consequência, havia também um ato coletivo de zelar pelo que se via, especialmente pelo perigo de ver e depois ser forçado a negar oficialmente os sentidos físicos e o reconhecimento (p. 122). Por isso, pessoas que não deveriam ser pegas vendo a violência militar, eram vistas fingindo não ver para não ter que negar oficialmente os crimes cometidos por militares. Esse perceptícidio, como ela apropriadamente o chama, tanto cega o espectador quanto deixa a violência “resistente a uma crítica”, as rejeições forçadas provocam “perspectivas isolacionistas”, não incorporadas, pois os próprios sentidos são traídos. Dentre as consequências, um dos subprodutos do perceptícidio, argumenta Taylor (1997), é que a atividade interpretativa da população é reduzida a um eco da palavra oficial.

Metodologias

O recorte das metodologias discutidas a seguir foi feito através daquelas presentes nos textos com os quais tive um trabalho direto e aprofundado, nos anos de 2019 e 2020, com o Coletivo Escrita Performativa, durante a preparação para a publicação do volume especial na revista *DAPesquisa* em outubro de 2020⁷. Buscou-se evidenciar que as escritas nas Artes Cênicas podem ser feitas por uma variedade de metodologias que criam uma verdadeira trama entre pesquisa, prática artística e escrita acadêmica. É importante ressaltar que essa variedade não assinala a falta de rigor; pelo contrário, podem exprimir sinal de compromisso com as pessoas e contextos pesquisados. O conteúdo a seguir se apresenta como verbetes enciclopédicos com o objetivo de promover definições mais concisas, além da fácil localização no texto.

A pesquisa em artes – termo bastante difundido no Brasil – designa exclusivamente as pesquisas que visam não só a reflexão teórica, mas também uma criação artística. Para Sílvio Zamboni (1998), figura importante para o estabelecimento da área no Brasil, o termo *Pesquisa em Artes* se remete “ao trabalho de pesquisa realizado por artistas com uma dupla face: a criação artística/o processo de investigação e a apresentação dos resultados/reflexões deste trabalho” (Saber de Mello *et al*, 2020, p. 2). Apesar de Zamboni se aprofundar na produção das Artes Visuais em sua tese - essa metodologia também usada nas Artes Cênicas -, muitos de seus apontamentos sobre a investigação artística na academia coincidem com as discussões, feitas em outros países, das *Arts-based research* (ABR), *Practice as Research* (PaR) e da *Research-Creation*.

A prática como pesquisa (*practice as research* - **PaR**) é uma abordagem multimodo que acolhe diferentes epistemologias. Do que produzimos no Brasil como Pesquisa em Artes, ela enquadra uma gama diversificada de investigações conduzidas por meio de práticas artísticas e performáticas. Robin Nelson explica:

7. Importante dizer que meus trabalhos de organização e editoração de textos das Artes Cênicas me permitiram o contato com outras metodologias não listadas aqui.

A PaR envolve um projeto de pesquisa em que a prática é um método chave de investigação e introdução onde, no que diz respeito às artes, uma **prática** (escrita criativa, dança, partitura/performance musical, teatro/performance, exposição visual, filme ou outra prática cultural) é apresentada como prova substancial de um inquérito de pesquisa. (Nelson, 2013, p.9).

Para essa abordagem, a prática criativa é contínua e persistente, as pessoas pesquisadoras “não apenas ‘pensam’ para resolver um problema, mas sim ‘praticam’ uma resolução.” (Haseman *apud* Nelson, 2013, p. 10). Para teóricos da PaR e suas ramificações, a investigação da pesquisa, embora seja evidenciada pela **prática**, não é idêntica a ela. Desse modo, as práticas materiais podem ser bastante complexas e multifacetadas, porém a articulação da investigação precisa ser o mais cognoscível possível. A PaR possui diferentes linhas, como a pesquisa baseada em artes (*arts-based research*), a “Pesquisa Performativa (*Performative Research*), a Pesquisa Baseada na Prática (*Practice-based Research*), a Pesquisa Guiada pela Prática (*Practice-led Research*) etc.” (Fernandes *et al*, 2018, p. 3). A PaR exige uma mudança no pensamento estabelecido sobre o que constitui pesquisa e conhecimento, e cada uma de suas linhas apresenta particularidades em sua dinâmica investigadora e em seus contextos, exigindo das pessoas pesquisadoras artistas não somente mais trabalho, mas uma gama mais ampla de habilidades para articular suas investigações de pesquisa (Nelson, 2013, p. 3-10).

A arts-based research (**ABR**) – que muitas vezes é traduzida como *pesquisa baseada em artes*, ou mesmo *pesquisa em artes* – é muitas vezes confundida com pesquisas sobre ou de arte, em que a arte é o assunto, mas não o método de investigação. No entanto, o termo qualifica uma pesquisa baseada na prática investigativa artística, “uma aplicação mais focada do processo epistemológico mais amplo de conhecimento e investigação artística” (McNiff, 2007, p. 29, tradução nossa). A ABR é compreendida tanto como “um processo que usa as qualidades expressivas da forma [artística] para transmitir significado e buscar a compreensão” (Barone & Eisner *apud* Chilton, 2014, p. 192, tradução nossa) como utilizada inclusive para pesquisas em outros campos, como a educação, a psicologia e o design.

Quando comecei o doutorado, por produzir desde início uma Pesquisa em Artes, ou seja, uma pesquisa baseada na minha prática, e por defender e incentivar a pesquisa interdisciplinar e colaborativa com as artes nos estudos de pós-graduação, acreditava estar próxima à ABR. O mais convidativo dessa linha é que o tipo de produção de conhecimento envolve processos de subjetivação, compreendendo os desafios e as instabilidades das práticas das Artes Cênicas, tanto na diversidade como na efemeridade. Essa abordagem desafia a estrutura hierárquica e reducionista que encerra o conhecimento como algo que se recolhe de fatos fixos, registráveis e mensuráveis, separa teoria de prática e ignora a participação de quem pesquisa no contexto. Por ser uma linha da abordagem PaR, ela reescreve regulamentos de pesquisa e obriga reconsideração do estudo das Artes Cênicas como um modo incorporado de criar conhecimento, especialmente da dança, que em alguns contextos acadêmicos é reduzido apenas à formação profissional.

Entretanto, ao me deparar com inúmeras pesquisas de outras áreas instrumentalizando linguagens da dança e teatro para interpretar um contexto (escolar, por exemplo), percebi que a **minha divergência** era fundante. Primeiro, porque notei que a **instrumentalização das linguagens**, característica basilar dessa abordagem, é perigosa, especialmente porque pode reduzir a arte a um fim específico, retirando todo o potencial emancipatório, propositivo e transgressor que a prática artística pode ter. Isso acontece, por exemplo, quando instrumentalizamos o exercício de sensibilidade e da representação de forma a repetir e legitimar um modelo para garantir um tipo específico de produção, cerceando ou cancelando outras possibilidades de criação; nesse caso, a arte se torna mais uma ferramenta de legitimação de práticas dominantes de subjetivação.

Vale lembrar que escolher uma abordagem de pesquisa baseada em Artes não necessariamente projeta pesquisas regidas por valores dominantes (coloniais, capacitistas, racistas). Seguramente, isso depende dos métodos escolhidos, da ética da pessoa pesquisadora e das relações entre participantes. Desde cedo, a **minha maior divergência** com alguns trabalhos que apresentam essa abordagem era porque nela a arte se tornara uma ferramenta interpretativa de dados e, conseqüentemente, a análise era secundária à prática. Em outras palavras, esses trabalhos que encontrei “extraem conhecimento”

através da análise sobre a prática artística. Diferente disso, tinha a compreensão de que o que esta pesquisa investiga são as práticas acadêmicas e artísticas, cujas experimentações desenvolvem conhecimentos nas e para as próprias práticas, e, por conseguinte, as documentações da pesquisa geram diferentes resultantes (“objetos”) durante todo o processo. Nesse sentido, me aproximo mais de outros trabalhos que seguem as linhas da PaR, uma vez que, para esta minha pesquisa, não vejo separação efetiva entre práticas artísticas e acadêmicas.

A **pesquisa performativa**, proposição australiana presente especialmente em departamentos da Queensland University of Technology, vem influenciando métodos de Pesquisa em Artes no Brasil. Brad Haseman (2006), em o *Manifesto pela pesquisa performativa*, a apresenta como um novo paradigma (fora do eixo binário de pesquisa quantitativa e qualitativa), um multimétodo alinhado a muitos dos valores da pesquisa qualitativa, mas com uma maneira diferente de expressar seus dados, entendendo que a própria anúncio de um conteúdo é uma ação que gera efeitos. Nesse caso, a prática não é algo extra ou opcional; é fundamental, um componente examinável do estudo. As reivindicações de conhecimento na obra só podem ser feitas por meio da linguagem simbólica da prática artística, e por isso o trabalho deve ser testemunhado e julgado por examinadores para o controle da forma artística demonstrada no contexto do projeto de pesquisa.

Haseman (2016), no entanto, explicou que a investigação da escrita acadêmica não está contemplada na pesquisa performativa. Sob esse molde, a avaliação vem além da performance (com peso de 45 a 70%), a pessoa pesquisadora apresenta um breve trabalho relatorial escrito nos moldes mais tradicionais acadêmicos, descrevendo a performance que conclui o trabalho de pesquisa. Tal proposta de Haseman inspirou pesquisadoras brasileiras da dança, como Ciane Fernandes, da UFBA, que desenvolveu a “Pesquisa Somática Performativa”, pensando não somente nos métodos investigativos e defendendo a prática como avaliação da pesquisa, mas também na investigação dos modos de escrita do corpo. A pesquisa performativa influenciou diretamente duas pesquisadoras do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Nailanita Prette e Bya Braga, que participaram da edição especial da revista *DAPesquisa* com o texto

“Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação” (2020). A **mitodologia** é uma proposta do antropólogo e filósofo francês Gilbert Durand [1921-2012] em sua antropologia do imaginário, utilizada por três pesquisadoras das Artes Cênicas que publicaram no volume especial de escrita performativa na revista *DAPesquisa*. Duas delas, Luane Pedroso e Franciele Aguiar, do Coletivo Escrita Performativa, coorganizadoras desse mesmo volume e autoras de “Sobre escritos mitopoéticos, percursos mitológicos e palavras-chave para abrir presença nas páginas” (2020), e a professora Luciana Lyra, que contribuiu com “Uma academia toda nossa” (2020). Aguiar (2022) explica que a mitodologia

busca reconhecer imagens recorrentes em obras (mitocrítica) ou períodos históricos (mitanálise), que seriam regidas por um mito diretor (ou mito-guia). As narrativas mitológicas tecem nossas formas concretas de relação com o mundo, procedendo por bricolagens, analogias, articulando as imagens que surgem de nossas experiências (AGUIAR, 2022, p. 50).

Assim, para Aguiar (2022), a mitodologia instiga um tipo de “escavação” das múltiplas camadas e substratos de sentido de algumas imagens inconscientes dos mitos para acessar alguns canais comunicativos (p. 50) e, através de um processo f(r)iccional, “reinscreve[r] a arte no fluxo da vida, dos sonhos, das imagens obsessivas reconhecidas em sua prática, em seu cotidiano ritualizado” (p. 53).

Ainda pensando nos métodos usados nas publicações do volume especial escrita performativa, a **cartografia** tem seu espaço. É um método proposto pelos pesquisadores da psicologia Virgínia Kastrup, Liliana Escóssia e Eduardo Passos. No livro *Pistas para o método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009), muito influenciados pelas ideias de filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari, conceberam esse método de pesquisa guiado por quatro atitudes atencionais que marcam seu funcionamento: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Esses têm uma única diretriz: “o acesso ao plano dos processos de produção de subjetividade e de objetividade” (Kastrup, 2019, p. 101). Para a autora, a pessoa que faz cartografia acompanha processos e tem sua metodologia não caracterizada pela busca pela solução

de problemas ou por representar objetos, mas destinada à construção de um plano comum e heterogêneo entre agentes que participam em um determinado contexto (2019, 2009). Vale dizer que pesquisadoras(es) das Artes Cênicas encontram nesse método alguns planos comuns, especialmente porque para Kastrup, Escóssia e Passos (2009) a atenção inventiva necessária para cartografar necessita de um corpo sensível e atento. Essa convocação de um pensamento pelo corpo, apresentado no livro através de exemplos práticos, como uma aula de capoeira, demonstra como desenvolver o treinamento de um tônus atencional (nem relaxado, nem tenso), um tipo de atenção comum entre pessoas pesquisadoras das Artes Cênicas, bem como uma flexibilidade ou liberdade nos modos de cartografar, desde que se baseiem nas atitudes atencionais.

No volume especial escrita performativa, dois textos se aproximam do método da pesquisa cartográfica. Igor Passos [Pires] e Janaína Moraes, em “Peixe-pescado: escrever a prática, processos de composição da escrita performativa” (2020), comparam o processo de escrita performativa na academia com a ação de cartografar. Para eles “escrever, portanto, é sempre cartografar aquilo que nos atravessa em intensidades e pede passagem para o novo; escrever é um modo de inscrever no real uma geografia, uma paisagem conceitual de uma nova composição intensiva, afetiva, inteligível de um corpo” (Passos e Moraes, 2020, p. 4). Jussara Belchior Santos, artista-pesquisadora da dança, em “Relatos de uma bailarina gorda” (2020), aproxima-se desse método pelo seu intuito de mapear referências gordas em vários contextos diferentes. Embora esse texto converse diretamente com sua tese – tanto pelo tema como pela estruturação através de fragmentos –, no desenvolvimento desta, Jussara Belchior relatou que o próprio pesquisar foi exigindo transformações nos seus métodos e que, por isso, hoje também se aproxima da autoetnografia (Informação verbal, 2022)⁸. Outra metodologia bastante presente nas investigações acadêmicas das Artes Cênicas é a **etnografia**. Na Antropologia, há uma problemática sobre os modos de fazer etnografia, que variam entre teóricos. Em resumo, ela se divide em duas fases: a pesquisa de campo e o processo de escrita. Um dos primeiros a conceituar a

8. BELCHIOR SANTOS, Jussara. Entrevista aberta sobre metodologia das pesquisas. (online) via zoom. 26 de janeiro de 2022. Informação verbal.

experiência etnográfica foi Bronislaw Malinowski [1884-1942], colocando-a como um processo impessoal em que a pessoa pesquisadora é tida como neutra, e seus esforços são feitos para garantir a neutralidade. Para Clifford Geertz [1926-2006], a pessoa etnógrafa não é neutra:

a etnografia é um trabalho de interpretação, de produções de ficções, ou seja, é situada em sua própria cultura, e sua pesquisa deve ser tomada como parcial [enquanto] James Clifford [1945-] (2011) propõe uma produção polifônica na tentativa de evitar uma autoridade etnográfica única. Eduardo Viveiros de Castro [1951-] (2002) problematiza a relação/comparação de culturas entre a pessoa antropóloga e a nativa quando indaga que a própria concepção de cultura de uma pode ser diferente para a outra; a isso ele denomina por equívoco antropológico (Bianchi, 2021, p. 122).

Muitas pessoas que realizam pesquisas nas Artes Cênicas traçam paralelo com a Antropologia e **afirmam utilizar a etnografia**. Todavia, por mais que a pesquisa de campo seja parte de muitas investigações artísticas e se assemelhe em diversos pontos com práticas etnográficas, muitas delas não necessariamente se constituem como etnografia. Isso faz com que teóricos como Hal Foster em *The artist as an ethnographer?* (1995) tenham **críticas ao uso da etnografia pela arte**, bem como artistas defendam motivos por compreenderem suas pesquisas como etnografia. No volume especial de escrita performativa, o professor e artista Diego Baffi utiliza a etnografia em seu ensaio “Preconceituoso, graças a Deus!: a intervenção urbana e a escrita ensaística como reinvenção de si” (2020). A **autoetnografia** foi uma metodologia que conheci tardiamente. Tinha uma noção deturpada sobre essa metodologia pois estava embebida da noção da perspectiva etnográfica convencional que **separa o “nós” e o “eles”**; e, ainda, de um discurso dicotômico da ciência e suas fábulas sobre a objetividade e o método científico. Além disso, **o equívoco** também se deu porque **meus primeiros contatos com a autoetnografia** foram através de **artigos generalistas** de dois tipos. Uns, mais dedicados a defender a criação artística na universidade do que descrever como algumas pesquisas aplicam metodologias específicas, como o caso de textos da Sylvie Fortin (2009, 2014). Outros, que vinham de textos na área da dança, e que elucidam mais sobre a educação somática

do que a autoetnografia em si, por estarem focados em discutir a construção de conhecimento da própria prática artística, reconhecendo empiricamente – sem muitos exemplos praticados – como as reações somáticas de quem pesquisa podem ser consideradas dados etnográficos, como é o caso do “Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea” (2014), de Sandra Meyer Nunes.

Nesses, são raras e breves as descrições palpáveis de autoetnografias⁹, ou mesmo de outras escritas acadêmico-artísticas feitas por pesquisadoras(es)-artistas. Desconfio que esses acabam se tornando generalistas, pelo receio de que a descrição possa guiar pesquisadoras(es) a trilhar um caminho específico¹⁰. É, no mínimo, contraditório que esses textos centrem a reflexão em referências que falam sobre o assunto – como filósofos e antropólogos – ao invés de ilustrar com escritas que demonstram os próprios modos das pesquisas. Sem buscar outras fontes e leituras para um aprofundamento sobre a autoetnografia, meu desconhecimento determinou uma compreensão equivocada de que essa metodologia era desmedida, generalista e arriscada, com um discurso pretensiosamente aberto e pouco comprometido com os contextos e práticas, por estar ainda centrado nas mesmas estruturas e fontes acadêmicas.

Foi por causa da intervenção da professora performer e pesquisadora Denise Rachel que pude de fato conhecer a autoetnografia, através de suas indicações e da leitura de sua tese “Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer” (2019). Para ela, a autoetnografia “é a tentativa de não incorrer na separação ‘nós’ e ‘eles’, recorrente em uma perspectiva etnográfica convencional” (Rachel, 2021, p. 3, não publicado). Segundo o artigo “Autoethnography: an overview”, dos pesquisadores estadunidenses da sociologia e da comunicação

9. No caso de Sylvie Fortin, em *Contribuições possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a pesquisa na prática artística* (2009) são mencionados dois trabalhos que fazem a narrativa autoetnográfica em outras formas literárias, mas não são apresentados trechos para ilustrar, nem descrições mais detalhadas.

10. Particularmente, apesar de defender que o conhecimento não pode ser separado da experiência de quem pesquisa – e que temos que considerar e produzir modos diversos de relacionar a teoria às práticas ao invés de estabelecer uma única maneira de abordar artistas e seus processos – acredito que, ao apresentar uma metodologia, seja mais produtivo dedicar-se a situar bem os saberes operacionais implícitos à produção artística pela descrição de uma prática específica do que pela historicização detalhada de conceitos.

Carolyn Ellis, Tony Adams e Arthur Bochner (2001), a **autoetnografia** é “uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever (*grafia*) e analisar sistematicamente a experiência pessoal (*auto*) para entender uma experiência cultural (*ethno*)” (Ellis; Adams; Bochner, 2010, p. 1). Surgiu na década de 1980 com as crises do pós-modernismo e com a necessidade de romper com registros e modos autoritários e colonialistas, também presente nas pesquisas, aproximando as ciências humanas da literatura e divergindo quanto aos objetivos mais canônicos da academia.

A autoetnógrafa Tamy Spry (2001), em “Performig Autoethnography: an embodied methodological praxis”, explica que a autoetnografia veio no início dos anos 1990 como um modo de responder ao “problema da representação das vozes homogeneizadas” e um “discurso das margens da cultura dominante” (Pratt *apud* Spry p. 711), borrando fronteiras do pessoal (*self*) e do social no contexto de pesquisa, colocando a escrita como “uma trama provocativa de história e teoria” (p. 713). Em resumo, essa metodologia tem como base a *autobiografia* – com sua estética evocativa, juntando como fontes as experiências vividas, diários, fotografias, etc. – e a *etnografia* – com sua apreciação de práticas interrelacionais, com ferramentas teóricas e metodológicas e diálogo com as Ciências Sociais.

Para Ellis, Adams e Bochner (2010), as(os) autoetnógrafas(os) utilizam a experiência pessoal para olharem, de forma analítica, uma experiência cultural, e, através dessa descrição, ilustrar facetas da experiência cultural tanto para quem pertence à comunidade (*insiders*) como para pessoas fora dela (*outsiders*). Os autores reconhecem que, para a autoetnografia, o processo de pesquisa é impactado pela experiência de quem pesquisa, uma vez que diferentes pessoas possuem diferentes leituras de mundo (modos de falar, escrever, validar e acreditar) que são decorrentes de sua raça, gênero, sexualidade, classe social, idade, religião, e das próprias condições e tipos de corpos, sejam físicas (tamanho, gordura corporal), motoras, e/ou neurológicas, e suas interseccionalidades. Sendo assim, as pessoas pesquisadoras da autoetnografia produzem escritas das mais diversas, sejam elas narrativas, reflexivas, comunitárias e/ou co-construídas.

Tamy Spry (2001) rejeita a noção canônica da escrita acadêmica que representa a experiência vivida apenas por citações de notas de campo e

entrevistas (p. 714), já que essa gera um discurso de teorização típico de “uma cabeça descorporificada” (p. 715). A autora enfatiza a orientação corporal da autoetnografia performativa, e a compreende como um método e práxis de práticas interdisciplinares e um campo de consciência acadêmica e de letramento corporal (p. 706-708), para interpretar a cultura através das autorreflexões e refrações culturais da identidade, criando diálogos entre quem escreve e de quem lê, que precisa ser tocado emocionalmente e criticamente (p. 714).

No artigo supracitado, a autora acertadamente apresenta conceitos, situações e caminhos através de exemplos de suas autoetnografias, dividindo seu texto em trechos que remetem o “estar aqui” (academia) e o “estar lá” (campo), criando um diálogo com leitora(es) dessas duas instâncias. Para ela, “os textos autoetnográficos expressam mais plenamente as texturas interacionais que ocorrem entre o eu, o outro e os contextos na pesquisa etnográfica” (p. 708). Nas palavras da autora

Realizar a autoetnografia me permitiu me posicionar como agente ativo com autoridade narrativa sobre muitos mitos culturais dominantes hegemônicos que restringiam minha liberdade social e desenvolvimento pessoal, também me fazendo perceber como minha condição de membro e classe social pode restringir a liberdade social e o desenvolvimento pessoal dos outros (Spry, 2001, p. 711).

A escrita na autoetnografia trabalha com a construção da verossimilhança, isto é, usa convenções de narrativa, como desenvolvimento de personagem, cena e enredo (Ellis, Adams & Bochner, 2011), para mostrar uma realidade. Quando as(os) pesquisadoras(es) escrevem autoetnografias, elas/eles “procuram produzir descrições densas estéticas e evocativas da experiência pessoal e interpessoal” (Ellis, Adams & Bochner, 2011, p. 3)¹¹. Por isso, ao apresentar o tamanho e diversidade da autoetnografia, Carolyn Ellis e Arthur Bochner (2000), já nos anos 2000, evidenciam que, mesmo de diferentes áreas das humanidades, quem escreve autoetnografia, em sua maioria, faz uso de alguma forma das artes em suas pesquisas.

11. Trecho original “*When researchers write autoethnographies, they seek to produce aesthetic and evocative thick descriptions of personal and interpersonal experience*”

Por ter essa proximidade com as artes e essa propensão decolonial, a autoetnografia é um método de investigação e prática de escrita bastante oportuna para as pesquisas das Artes Cênicas desenvolvidas no Brasil. A pesquisa-criação (research-creation) foi também uma metodologia que tomei conhecimento com o meu exame de qualificação, como sugestão da professora e pesquisadora Thaise Nardim, já que minha pesquisa se aproxima bastante de escritos de Donna Haraway. A pesquisa-criação, um tipo de prática como pesquisa desenvolvida no Canadá, é com frequência conectada com uma produção artística feita na academia. É definida pelo Conselho Social de Ciências e Humanidades do Canadá (SSHRC) como “uma abordagem de pesquisa que combina práticas de pesquisa criativas e acadêmicas e apoia o desenvolvimento de conhecimento e inovação por meio da expressão artística, investigação acadêmica e experimentação” (*apud* Loveless, 2019, p. 6)¹². Enquanto outras metodologias de pesquisas guiadas pela prática apresentam resultados que podem ser totalmente descritos na forma escrita sem necessariamente a inclusão de um trabalho prático ou artístico (p. 5) – e com isso acabam mantendo um tipo de hierarquia entre campos –, a pesquisa-criação encoraja a renovação criativa e a experimentação não só dos resultados, mas dos modos.

Em seu livro manifesto *How to make art in the end of the world* (2019), profundamente influenciado por Donna Haraway, Natalie Loveless explica que a verdadeira potencialidade da pesquisa-criação está na demanda por uma perspectiva inter ou transdisciplinar (p. 7) e tem “tudo a ver com mudanças mais longas (interdisciplinares, feministas e outras justiça sociais) na forma como pensamos artes e humanidades, bem como com mudanças dialógicas e pedagógicas no mundo da produção artística e do discurso” (Loveless, 2019, p. 10, tradução minha)¹³. Como um método pedagógico na área de artes e humanidades, a investigação não é centrada na resolução de uma pergunta, mas na criação de ambientes de aprendizagem, que desnaturalizam nossos

12. Trecho original: “an approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation”.

13. Trecho original: “it has, at the same time, everything to do with longer (interdisciplinary, feminist, and other social justice) shifts in how we do arts and humanities thinking, as well as with dialogic and pedagogical shifts in the world of artistic production and discourse”.

modos e encorajam o aparecimento de outras perguntas. Interessa à Loveless, pesquisadora das Artes, como esse método pedagógico pode nos engajar em aprender e criar modos e abordagens artísticas para lidar com os problemas perversos que nos cercam e para refazer e remodelar nossas instituições (p. 18). Para ela, as práticas e formas artísticas têm um papel importante a desempenhar para gerar mudanças culturais que ajudem a ir além de nossas formas tóxicas de viver no Antropoceno.

Considerações sobre a escrita acadêmica das Artes Cênicas

A partir do que propõe Loveless (2019), compreendendo a arte como um campo que abriga categorias expandidas e uma infinidade de práticas e desdobramentos que, por sua vez, produzem formas híbridas mobilizadoras de espaços, de modos de perceber, agir e criar mundo. Com a apreciação das metodologias trazidas até aqui, pode-se reconhecer não só a variedade de práticas e produtos derivados da pesquisa nas Artes Cênicas, mas também o potencial de agência da sua produção escrita. Nesse sentido, a escrita pode permitir trânsitos entre campos, práticas e saberes; ela possibilita o contar de outras histórias, instaurar outras realidades, corporificar e encantar, profanar o que a cultura hegemônica e as práticas discursivas acadêmicas perpetuam como legítimo.

Mesmo sendo variados os produtos artísticos e os tipos de escrita das(dos) pesquisadoras(es)-artistas – dramaturgias, zines, materiais didáticos etc. –, ao observar a produção escrita das pesquisas nas Artes Cênicas na pós-graduação, nota-se a prevalência de textos relatoriais com arguição teórica nos moldes tradicionais. Na tentativa de garantir a qualidade dos trabalhos e talvez um reconhecimento de outras áreas, muitos programas exigem, além dos registros ou relatório, um tipo de análise sobre sua produção e/ou uma análise do estado da arte.

Por trabalhar dentro das estruturas da academia, é bastante válida a preocupação de tornar nossas práticas inteligíveis para pesquisadoras(es) de outros campos, exercitando um tipo de tradução. Mas preciso sublinhar que seguir os parâmetros das tradições acadêmicas não é necessariamente profícuo.

A pessoa pesquisadora desenvolve a interlocução entre os trabalhos práticos artísticos e a escrita acadêmica, e, diferente do que se estipula na tradição analítica tradicional (positivista), a análise da pesquisa nas Artes Cênicas não busca uma única chave de interpretação. Se não é de interesse reduzir uma obra artística a um único significado – já que ela tem unidades de sentidos e podem se relacionar com o público de diferentes maneiras –, o trabalho analítico sobre as práticas artísticas também apresenta caminhos interpretativos e possibilidades de desdobramentos através de relações entre conceitos e campos, sem pretensão de esgotá-los.

Tal postura é, por vezes, mal compreendida por pesquisadoras(es) de outras áreas; mesmo seguindo uma estrutura tradicional da escrita acadêmica, é provável a incompreensão da produção escrita por outras áreas. Anne Harris e Stacy Holman Jones (2016), no livro *Writing for performance*, apontam que um dos motivos está na cultura acadêmica de compreender as palavras como “a principal forma ‘legítima’ de comunicar novos conhecimentos” (Harris e Jones, 2016, p. 39). No entanto, quando falamos de práticas artísticas, os sentidos são construídos e operados com outros elementos e experiências que não só a palavra. É por isso que há práticas acadêmicas, como a pesquisa performativa australiana, e iniciativas de instituições e programas de pesquisa, inclusive brasileiros, que buscam avaliar os produtos artísticos *per se*, e não por uma tese ou dissertação que a justifique. Ou seja, as devidas diferenças de tipos e extensão da escrita de acordo com os programas (ex. memorial ou livro-de-artista, relatório ou tese/dissertação) e a produção artística, juntas, somam o todo da pesquisa. Nenhuma parte se completa sem a outra.

É preciso lembrar que a escrita, nos moldes canônicos da academia, não necessariamente cumpre o papel de tradução das Artes Cênicas para outros campos. Além disso, defendo o pressuposto de que as escritas acadêmicas podem ser muitas e que, portanto, podem utilizar procedimentos outros e criar modos que acessam conhecimentos sendo construídos nas práticas das pesquisas – sejam eles conhecimentos experimentais, corporais, colaborativos, pedagógicos, etc.

Neste artigo, busquei indicar a organização da área, situando-o com algumas experiências que trazem, mais que reflexões, um posicionamento como pesquisadora-artista. A organização e publicação de textos performativos

e a própria escrita de minha tese permitiram um encontro com as metodologias que apresentei aqui. Foi intencional mostrá-las como caminhos frutíferos que apontam para outras práticas conceituais e, conseqüentemente, outras escritas acadêmicas das pesquisas das Artes Cênicas. Podemos descobrir modos de escrita coerentes com as práticas experimentais, artísticas e/ou pedagógicas das pesquisas na área.

Para além disso, reconheço que não apenas as metodologias das pesquisas em Artes Cênicas implicam na produção escrita da área, como também o exercício da escrita pode reverberar posturas e escolhas em nossas práticas artísticas. É possível deduzir que a escolha de um tipo de escrita impacta ou influencia as próprias práticas de pesquisa nas artes com exemplos pontuais. Por exemplo, quando a análise e o campo são feitos concomitantemente, como na cartografia, diferente de outras que se organizam em separação de etapas, isso implica em uma outra postura e estado de atenção de quem pesquisa. Ou ainda, decidir produzir um texto autoetnográfico como um dos produtos da pesquisa impacta diretamente no tipo de prática da pessoa pesquisadora. Sendo assim, adotar uma metodologia e/ou se aproximar de alguns princípios estruturais das escritas que podem modular princípios da prática. Reconheço, então, que instigar essa hipótese se apresenta como possibilidade de análise fértil para futuras pesquisas.

Espero que o encontro com este texto inspire pesquisadoras(es)-artistas a buscar seus próprios modos de tratar os temas de suas pesquisas, não apenas na variedade de produtos derivados, mas também de suas escritas. São muitas as possibilidades.

Referências

- AGUIAR, Franciele Machado de. **Confabular o encanto nos afetos da voz: ressonâncias imaginais da vocalidade em um devir-professora nas artes da cena**. Tese (doutorado em Teatro). Centro de Artes, Design e Moda, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a2b5.pdf> Acesso em: 12 fev. 2024
- Associação Nacional de Pós-graduandos - ANPG. **Vitória! ANPG conquista reajuste das bolsas após 10 anos de congelamento**. Disponível em:

- <https://www.anpg.org.br/2023/02/vitoria-anpg-conquista-reajuste-das-bolsas-apos-10-anos-de-congelamento/> Acesso em: 08 ago. 2024
- BIANCHI, Paloma. **Da Impotência ao Impossível: a arte de enfeitiçar a realidade.** Tese (doutorado em Teatro). Centro de Artes, Design e Moda, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://sistemabuu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000086/00008637.pdf> . Acesso em: 12 fev. 2024.
- CHILTON, Gioia. Arts Based Research. *Journal of the American Art Therapy Association*. Los Angeles: v. 13 dez. 2014.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. **FQS- Forum Qualitative Social Research**. Volume 12, No. 1, Art. 10 Jan. 2011 (p. 1-18). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/236700549_Autoethnography_as_Method_review Acesso em: 10 jul. 2022
- ELLIS, Carolyn. & BOCHNER, Arthur. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. DENZIN, N.K.(Org.); LINCOLN, Y.S. (Org.). **Handbook of Qualitative Research**. p. 733-768. Thousand Oaks(CA, EUA): Sage Publications, 2000. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Ellis-3/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject/links/0a85e53bed19d2b895000000/Autoethnography-Personal-Narrative-Reflexivity-Researcher-as-Subject.pdf Acesso em: 10 jul. 2022.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa. **Art Research Journal**. Vol.1/1 (jul./dez. 2014), pp. 76-85.
- FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; *et al.* A arte do movimento na prática como pesquisa. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- FORTIN, Sylvie.; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 28 mar, 2022.
- FOSTER, Hal. 1995. The artist as ethnographer? MARCUS G. e MYERS F. **The traffic in culture. Refiguring art and anthropology**, ed., 302–309. Berkeley, LA and London: University of California Press.
- HARRIS, Anne; HOLMAN JONES, Stacy. **Writing for Performance**. Rotterdam (Holanda): Sense Publishers, 2016.
- HASEMAN, Brad. Manifesto for Performative Research. *In Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n.118 (2006).
- KASTRUP, Virgínia (Org.); PASSOS, Eduardo (Org.) ESCÓSSIA, Liliana da(Org.). **Pistas para o método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre(RS): Sulina, 2009. 207 p. Disponível em:

- <<https://desarquivo.org/sites/default/files/virginia-kastrup-liliana-da-escossia-eduardo-passos-pistas-para-o-metodo-da-cartografia.pdf> >. Acesso em: 28 jan. 2022.
- KASTRUP, Virginia. A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. **Revista Polis e Psique**, Porto Alegre, RS, p. 99 - 106, dez. 2019. ISSN 2238-152X. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/97450/55365>>. Acesso em: 26 jan. 2022. doi:<https://doi.org/10.22456/2238-152X.97450>.
- LOVELESS, Natalie. **How to make art in the end of the world: a manifesto for research-creation**. Durham (USA): Duke University Press, 2019.
- MCNIFF, Shaun. Art-based Research. KNOWLES, Gary (Org.), COLE, Ardra L (Org.). **Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues**. Disponível em: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.738.4618&rep=rep1&type=pdf> Acesso em: 04 Abr. 2023.
- MEYER NUNES, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018. p. 65-74. Disponível em: <https://midiateca-dedanca.com/perspectivas-autoetnograficas-em-pesquisas-com-danca-contemporanea/> Acesso em: 16 fev. 2022
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. 2005. Parecer homologado - designação: “Arte, com base na formação específica plena em uma das linguagens: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro”. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pceb22_05.pdf Acesso em: 08 jul.2022.
- NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts: Principles, protocols, pedagogies**. 2013.
- RACHEL, Denise P. (2019). **Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer** (Tese de Doutorado). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.
- REVISTA DAPESQUISA. Volume especial Escrita Performativa. Do tema aos modos, reflexões e invenções: pesquisa em artes e as escritas da pesquisa. Florianópolis, v. 15, n. esp., 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/issue/view/779>. Acesso em: 29 jan. 2023.
- RIBEIRO, Sidarta. Ciência em Krakatoa: O Brasil vive um transe que mistura Monty Python e Sexta-Feira 13. O que será de nós quando isso acabar, o que faremos com relação a novas epidemias? **Revista Piauí**. Edição 163, Abril 2020.
- SPRY, Tami. **Performing autoethnography: an embodied methodological praxis**. In: *Qualitative Inquiry*, vol. 7, n. 6, Sage Publications, 2001, p. 706-732. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/241521662_Performing_Autoethnography_An_Embodied_Methodological_Praxis Acesso em: 12 out. 2022.

STAMBAUGH, Antônio Prieto. ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. *In: Domingo Adame (ed.) Actualidad de las artes escénicas*. Perspectiva latinoamericana, México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

TAYLOR, Diana. **Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War**. Durham (EUA): Duke University Press, 1997.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Editora Autores Associados, Campinas (SP), 1998.



Artigo

**CRIAÇÃO-PESQUISA, FILOSOFIA
DA PRÁXIS TEATRAL E PRODUÇÃO
DE CONHECIMENTO: ATOR E ESPECTADOR
COMO SUJEITOS DA PESQUISA ARTÍSTICA**

***CREATION-RESEARCH, PHILOSOPHY OF THEATRICAL
PRAXIS AND KNOWLEDGE PRODUCTION: ACTOR AND
SPECTATOR AS SUBJECTS OF ARTISTIC RESEARCH***

***CREACIÓN-INVESTIGACIÓN, FILOSOFÍA DE LA PRAXIS TEATRAL
Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO: ACTOR Y ESPECTADOR
COMO SUJETOS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA***

Jorge Dubatti

Jorge Dubatti

Crítico, historiador e professor universitário especializado em teatro e artes. Doutor (História e Teoria das Artes) pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Recebeu o Prêmio Academia Argentina de Letras para o melhor graduado da Universidade de Buenos Aires em 1989. É Professor Titular de História do Teatro Universal (Licenciatura em Artes, UBA). É Diretor por concurso público do Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" da Facultad de Filosofía y Letras da UBA. É autor de vários livros, incluindo *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Teatro y territorialidad* e *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*.

E-mail: jadubatti@gmail.com

Resumo

Apresentamos coordenadas básicas de pesquisa artística teatral na linha da pesquisa-criação ou criação-pesquisa, a partir da distinção de quatro sujeitos de produção de conhecimento: artista-pesquisador; pesquisador-artista; pesquisador participativo e equipe coletiva de colaboração formada por artista-pesquisador e pesquisador participativo. O marco teórico-metodológico utilizado foi a Filosofia do Teatro em uma de suas principais linhas: a Filosofia da Práxis Cênica. Especificamente nosso foco foram os sujeitos ator-pesquisador e espectador-pesquisador. Estamos interessados em promover essas figuras da pesquisa artística através da educação (o ensino e a aprendizagem), o “docenteatrar” e o “estudenteatrar” de atores e espectadores desde a formação inicial.

Palavras-chave: Filosofia do Teatro; Pesquisa Artística; Educação Teatral; Atuação; Expectação.

Abstract

We expose basic coordinates of theatrical artistic research in the line of research-creation or creation-research, based on the distinction of four subjects of knowledge production: artist-researcher, researcher-artist, participatory researcher and collective collaboration team formed by artist-researcher and participatory researcher. The theoretical-methodological framework is provided by the Philosophy of Theater in one of its main lines: the Philosophy of Scenic Praxis. We focus specifically on the actor-researcher and spectator-researcher subjects. We are interested in promoting these figures of artistic research through education (teaching and learning), “docenteatrar” and “estudenteatrar” by actors and spectators, starting from initial training.

Keywords: Philosophy of Theater; Artistic Research; Theatrical Education; Performance; Expectation.

Resumen

Exponemos coordenadas básicas de investigación artística teatral en la línea de la investigación-creación o creación-investigación, a partir de la distinción de cuatro sujetos de producción de conocimiento: artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo y equipo colectivo de colaboración formado por artista-investigador e investigador participativo. El marco teórico-metodológico lo provee la Filosofía del Teatro en una de sus líneas principales: la Filosofía de la Praxis Escénica. Nos detenemos específicamente en los sujetos actor-investigador y espectador-investigador. Nos interesa impulsar estas figuras de la investigación artística a través de la educación (la enseñanza y el aprendizaje), el “docenteatrar” y el “estudianteatrar” de actores y espectadores, ya desde la formación inicial.

Palabras-clave: Filosofía del Teatro; Investigación Artística; Educación Teatral; Actuación; Expectación.

A partir da realização de vários trabalhos¹ e da docência (o curso Diplomado Internacional em Criação-Pesquisa Cênica, UNAM, México², e seminários sobre Teoria e Metodologia da Pesquisa Artística em diversas universidades), estamos promovendo o reconhecimento e autorreconhecimento dos sujeitos da pesquisa artística: artista-pesquisador/a; pesquisador/a-artista; pesquisador/a participativo/a; parceria entre artista-pesquisador/a e pesquisador/a participativo/a (e suas múltiplas associações). O nosso interesse se concentra na valorização desses sujeitos, tornando-os visíveis e empoderados como produtores de saberes específicos no campo disciplinar

1. Para ampliar esse quadro inicial, citamos nossos trabalhos: Dubatti, 2014, 2020a, 2020b, 2023a; Lora & Dubatti, 2021, 2022, 2023, entre outros. Uma primeira versão mais curta deste artigo foi apresentada na 3^o *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas do Instituto de História da Arte Argentina e Americana Poéticas Escénicas al (des)Borde de la Confusión*” (Faculdade de Artes, Universidade Nacional de La Plata, quinta-feira 16 de maio de 2024) sob o título “Artistas-investigadoras/es, espectadoras/es-investigadoras/es: la producción de conocimiento desde la praxis teatral”.

2. Universidade Nacional Autónoma do México. Curso de Diplomado que coordenamos em conjunto com a Dra. Didanwy Kent, organizado pela Cátedra Bergman de Cinema e Teatro, pela Unidade Acadêmica da Coordenação de Difusão Cultural da UNAM, com o apoio do Teatro UNAM, do Centro Universitário de Teatro e do Instituto de Artes Cênicas “Dr. Raúl H. Castagnino” da Universidade de Buenos Aires.

da criação-pesquisa (ou pesquisa-criação, ou pesquisa-ação artística) e na implementação dos conceitos da Filosofia do Teatro a partir de um de seus eixos centrais: a Filosofia da Práxis Cênica.

Esses sujeitos podem ser caracterizados da seguinte maneira:

- artista-pesquisador/a: que produz conhecimento/pensamento a partir da (auto)observação de sua práxis criativa e de sua reflexão sobre fenômenos artísticos em geral;
- pesquisador/a-artista: que possui uma formação científica sistemática, além da produção artística. *Atualmente, vários artistas têm diplomas universitários obtidos na graduação ou pós-graduação, e que compõem uma literatura artístico-científica de primeira linha. Cada vez mais, as universidades, em geral, estão reconhecendo os artistas como produtores de conhecimento e projetando espaços de apoio institucional para o seu desenvolvimento como pesquisadores. Estima-se que o número de pesquisadores-artistas aumente nos próximos anos;*
- pesquisador/a participativo/a: conforme o termo utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquele/aquela pesquisador/a (cientista, acadêmico, ensaísta, teórico ou pensador em sentido geral) que sai do espaço privado ou institucional para trabalhar no campo teatral. Também pode desempenhar tarefas em campo (espectador, jornalista, gestor, político cultural, etc.), ou seja, participa de perto do fazer do campo teatral e, em muitos casos, produz, além de sua pesquisa específica (que será apresentada em relatórios, artigos, livros, comunicações), contribuições no nível de pesquisa “aplicada” à formação social, política, institucional, legislativa, docente e pública, etc. Ele insere seu “laboratório” no campo artístico, “vive” o campo de maneira radical, nos acidentes e rugosidades do território, produzindo conhecimento a partir dessa práxis territorializada. Em relação direta com a redefinição do papel da universidade no campo da arte e das Ciências da Arte, acreditamos que cada vez mais essa dimensão participativa da pesquisa artística está crescendo;
- parceria entre artista-pesquisador/a e pesquisador/a participativo/a: sujeito coletivo resultante do acordo de trabalho colaborativo e da sinergia entre as partes com o objetivo de produzir conhecimento.

Essa perspectiva tem como ponto de partida que o/a artista, a partir da práxis, na práxis, para a práxis e sobre a práxis produz o pensamento de forma permanente, em diversas instâncias: nos processos de trabalho, nas estruturas e poéticas, nas formas de circulação e recepção, nas relações

institucionais, nas práticas de projetos e documentais, etc. Há uma razão de ser da práxis que podemos diferenciar de uma razão lógica ou de uma razão bibliográfica.³ Muitas vezes o/a artista é quem mais sabe (ou um/a dos/as que mais sabem) sobre artes cênicas e, portanto, a contribuição de seus conhecimentos é fundamental para a teatralidade.

O pensamento teatral constitui a produção de conhecimento que o/a artista (em todos os papéis de sua dedicação: dramaturgia, direção, atuação, iluminação, figurino, cenografia etc.), o técnico-artista⁴ e outros agentes da atividade teatral (produtores, gestores, críticos, programadores, políticas culturais, espectadores etc.) geram a partir de/para/sobre a práxis teatral. Cabe fazer um breve parêntese: o primeiro texto teórico-técnico sobre teatro do qual temos notícias, embora permaneça perdido (Cantarella, 1971, p. 260), foi *Sobre o coro*, de Sófocles, século V a.C., muitos anos antes da *Poética*, de Aristóteles, do século IV a.C.

Assim, podemos falar de assuntos novos e antigos, pois a categoria artista-pesquisador, enquanto escola teórica anterior, nos leva a fazer uma releitura da história e encontrar evidências de sua existência, pelo menos desde Sófocles. Sem dúvida, a produção do pensamento teatral acompanha as práticas teatrais desde seus primórdios. A frequência do fazer é a elaboração do conhecimento do tempo e da experiência.

Um pensamento teatral *implícito* pode ser distinguido na obra – por exemplo, como metáfora epistemológica, segundo Umberto Eco.⁵ Podemos encontrá-lo tanto nas estruturas da obra como no trabalho de realização e na concepção de sua poética. Há também o pensamento teatral *explícito*,

3. Há uma área de experiência empírica que instala um motivo de práxis a partir da observação e da verificação. Não uma razão lógica (matemática, racional, geométrica), nem bibliográfica (de autoridade documentada na tradição medieval do “Magister dixit”, válida *mutatis mutandis* na contemporaneidade), mas uma razão do evento, do que acontece no evento ou na história. Muitas vezes o que a razão lógica mostra como incontestável em termos racionais ou o que a razão bibliográfica expõe das autoridades legitimadas é refutada pela razão da práxis.

4. Como já apontamos em outras ocasiões, o trabalho dos técnicos e sua produção de pensamento são fundamentais na produção de eventos teatrais, razão pela qual preferimos não falar de técnico, mas de técnico-artista.

5. Eco afirma: “O modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, sem como for, a cultura da época veem a realidade” (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

quando exposto metalinguisticamente, ou seja, quando uma metalinguagem não artística (por exemplo, técnica, pedagógica, científica, etc.) fala de linguagem artística por meio de artigos, monografias, teses, livros. O pensamento teatral explícito também pode se manifestar como metalinguagem artística – por exemplo, na autorreflexividade teatral ou no metateatro.

O pensamento teatral implícito e explícito podem se cruzar, se hibridizar e se fundir em palestras performativas, diários, discurso metacênico dentro da cena (quando a enunciação teatral se torna enunciada), manifestos, folhetos e editorializações. É cada vez mais comum que as teses de pós-graduação mesquem a linguagem artística e não artística, metalinguagem artística e não artística.

Neste contexto, é importante que seja um pensamento teatral com base na produção artística, que haja uma coerência entre fazer e pensar, e sua multiplicação mútua: pensar-fazer, fazer-pensar, pensar-fazer-pensar, etc., ou criação de teoria, teoria da criação, etc.

Esse pensamento artístico não se limita apenas e exclusivamente ao palco: envolve uma visão geral de mundo, mas de outro ângulo a partir da experiência teatral. Basta conversar com alguns artistas ou ler seus ensaios ou entrevistas para perceber imediatamente seu olhar e pensamento sobre o mundo de modo global de um ponto de vista inseparável de sua existência como criadores de teatro. Cabe destacar que o pensamento teatral envolve tanto o pensamento sobre as especificidades do trabalho teatral e da poética quanto o pensamento sobre o mundo. Isso gera um olhar de simpatia afetado pela existência no teatro. A atividade artística é, portanto, um modo de vida.

O artista é um trabalhador específico (retomando a ideia de arte como obra humana de Marx e Engels) e detém múltiplos saberes sobre essa obra: saber-fazer, saber-ser e saber abstrato. Assim, os sujeitos da pesquisa artística apresentam três campos principais: a Pesquisa Específica (dedicada a problemas específicos de sua criação-pesquisa), a Metainvestigação (quando na auto-observação perguntam a si mesmos como investigar) e a Pesquisa Aplicada (quando seus conhecimentos são voltados para outros campos sociais: ensino, saúde, política cultural, administração, gestão, curadoria, etc.).

Também podemos distinguir o pensamento teatral em ensaístico e científico. O primeiro, muito valioso, não busca uma fundamentação ou

sistematização e está mais próximo da doxa, devido à sua natureza acrítica, muitas vezes arbitrária e até mesmo não fundamentada. O segundo, diferentemente do ensaio, busca produzir conhecimento sobre arte que seja igualmente sensível, mas rigoroso, sistemático, crítico, bem fundamentado sobre arte e também validado por uma comunidade de especialistas. Este último está relacionado com a natureza colaborativa das ciências. Não estamos falando das ciências “duras”, mas das ciências “moles”: o pensamento artístico pode fazer grandes contribuições para as Ciências Humanas, e até mesmo constituir um vasto campo, o das Ciências da Arte; incluindo as Ciências do Teatro ou, em um sentido mais amplo, a Teatralidade. Elas abrangem um conjunto amplo e crescente de disciplinas científicas que produzem discursos sobre arte/teatro, geralmente inseridos em programas universitários, seja em relação a outras áreas científicas (Ciências Sociais, Ciências da Natureza, Ciências da Educação, Ciências Exatas, etc.), seja em sua especificidade.⁶ Tomadas em conjunto, essas ciências articulam uma variedade e diversidade de abordagens para um mundo complexo (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 43). A existência dessa variedade de disciplinas e de diferentes áreas científicas também possibilita a multidisciplinaridade, a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e a transversalidade (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 106). Isso implica desafios de comparação e de traduzibilidade de uma disciplina para outra, de um campo científico para outro, também no nível da relação entre as artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) e a da epistemologia (Epistemologia Comparada).

O pensamento artístico de ensaio e o pensamento artístico científico têm uma relação mútua, multiplicando e formando uma Filosofia da Práxis Artística que não deve ser negligenciada. A história da arte e do teatro, da produção do pensamento artístico e teatral e das nossas universidades como instituições artísticas seria muito diferente sem as obras de Constantin Stanislavski,

6. É um equívoco comum pensar que, sob o nome de Ciências da Arte, tenta-se conceder status de ciência à arte em suas práticas, ou seja, sustentar que a arte é uma ciência ou que para fazer arte (pintura, dança, canto, etc.) é preciso ser cientista. As Ciências da Arte existem porque o discurso científico (sistemático, fundamentado, crítico, etc.) sobre a arte pode ser produzido. Por outro lado, existem perspectivas e abordagens da arte que são apenas propostas pelas Ciências da Arte. A experiência histórica mostrou que as práticas artísticas (fazer teatro, música, artes plásticas, etc., administrar as artes, ensiná-las, disseminá-las, etc.) e as Ciências da Arte se alimentam de forma positiva.

Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal ou Luis de Tavira – apenas para citar alguns nomes de reconhecidos artistas-pesquisadores. Segundo Mark Fortier, “o teatro é uma área na qual a teoria teve uma influência poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002, p. 2), e atualmente essa influência é maior do que nunca. Por outro lado, na complexa realidade do mundo contemporâneo, viver sem teorias (etimologicamente, “visões”) que possibilitam a organização de nossas experiências, emoções, dados e pensamentos equivaleria a ser cego.

Ator-pesquisador

Vamos nos deter em um sujeito específico: o ator-pesquisador, a atriz-pesquisadora. Chamamos de ator-pesquisador aquele que, desde sua própria formação, tem consciência de que produz conhecimento a partir da (auto)observação de sua práxis, do que fenomenologicamente aparece em seu fazer-pensar, seja no evento cênico, nos ensaios, nos processos, na circulação, na relação com o público, com as instituições, na formação etc. Há uma vasta literatura internacional e latino-americana sobre o ator-pesquisador que abrange o universo dessas práticas. A produção de conhecimento tem sua origem em todos os aspectos da educação teatral do ator e da atriz, da realocação do “estudenteatar” (*estudianteatrar*) (Scovenna, 2020)⁷ e do “docenteatar” (*docenteatrar*) (Dubatti, 2022, 2023b).⁸

Dentre as funções desempenhadas pelo ator-pesquisador identificamos a função de ator-espectador, ou seja, aquele ator que reconhece em sua prática de expectativa uma fonte de formação da atuação. Ver a atuação

7. Para o conceito de realocação ver Bohm (1998); de realocação específica do teatro, Kartun (2015). Ao propor o conceito de “estudenteatar”, Mariano Scovenna afirma: “Enquanto o conjunto de estratégias de ensino estabelecidas pelo professor orienta o ‘estudenteatar’ dos alunos, o modo concreto dessas decisões (as atividades de aprendizagem) é uma das principais ações que moldam a teatralidade desses alunos. Nas experiências de teatro educacional, os alunos fazem simultaneamente um jogo duplo: criam eventos de aprendizagem e eventos teatrais, que envolvem e enriquecem uns aos outros. Podemos chamar essa confluência de processos complexos de ‘estudenteatar’. Esta consiste em um fluxo das atividades realizadas por um sujeito que aprende teatro e ao mesmo tempo cria eventos teatrais” (2020, p. 339).

8. Ao transpor o conceito de Scovenna para a realocação do professor de teatro, denominamos “docenteatar” ao amplo conjunto de práticas, seu “fluxo” e entrelaçamento, que o professor realiza em seu trabalho pedagógico e em relação ao cênico.

de outros atores, assistir a espetáculos, poéticas de palco, obras ou trabalhos educativos de outros artistas e mestres, analisar eventos artísticos é tão formativo e indispensável quanto pisar no palco e representar as obras. Aprende-se atuação (e se ensina atuação) vendo a atuação de outros atores e assistindo a espetáculos de outros artistas. Se um ator ou atriz está em temporada, eles não conseguem assistir a outros espetáculos, mas podem e devem (como prioridade) fazê-lo quando tenham disponibilidade.

Por outro lado, insistimos na necessidade de que os cursos de atuação devem incluir formalmente a expectativa da atuação: os alunos de atuação devem frequentar regularmente o teatro, bem como as aulas de atuação devem incluir a visão dos espetáculos e sua subsequente análise e discussão; ou seja, as escolas de espectadores nas aulas de atuação, através da visita de artistas às aulas, que representam suas obras no âmbito das aulas e depois conversam com professores e alunos, conforme proposto por Jhonatan Pizarro, do Equador.⁹

Também ressaltamos que, por meio da nova consciência gerada pela Pesquisa Artística entre professores e alunos, o perfil da formação em atuação no ensino especializado (seja técnico, superior ou não formal; público ou privado) está transformando de forma positiva graças às noções de ator-pesquisador e ator-espectador.¹⁰

Podemos destacar alguns aspectos teóricos da dimensão geral do ator-pesquisador e, em particular, do ator-espectador:

1. O ator é ator-pesquisador na medida em que produz pensamento (implícito em suas obras e explícito na metalinguagem) sobre suas práticas teatrais, se auto-observa no fazer e no pensar.
2. A expectativa não é uma ação exclusiva do espectador na plateia, é uma ação circulante compartilhada por todos os agentes envolvidos no evento teatral (basicamente três tipos de agentes: espectadores, artistas, técnico-artistas). O ator também tem suas expectativas no palco durante o evento, e não apenas quando está diante ou fora

9. Ver a dissertação de Mestrado em Gestão Cultural “Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato” defendida na Universidade Politécnica Salesiana do Equador (Pizarro, 2021) e o vídeo correspondente: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>

10. Um dos casos relevantes dessa transformação é o da Escola Nacional Superior de Arte Dramática (ENSAD) em Lima (ver Dubatti, 2024a).

da vista do espectador, mas também enquanto atua. O ator é ator-espectador tanto no processo de ensaio quanto no evento teatral.

3. O ator também é um espectador na plateia e tem uma história como espectador de outros atores.
4. Devido ao fenômeno da transexpectação e suas atualizações plurais (Dubatti, 2023c),¹¹ o ator tem múltiplas habilidades e experiências como espectador, seja na vida social ou artística (espectador de televisão, cinema, rádio, plataformas, internet, arte, etc.).
5. O ator aprende a atuar vendo a atuação de outros, devido ao fenômeno da dialética entre atuação e espectadorialidade que constitui a teatralidade (Dubatti, 2023c).
6. O ator tem consciência de como organiza o olhar do espectador, estimulando a reflexão sobre ele. Em seu pensamento teatral ele projeta espectadores explícitos (Dubatti, 2023d)¹² e constrói verbalmente concepções sobre o espectador. Nesse sentido, uma das formas de produção de conhecimento do ator são as respostas a essa questão central: de que forma você entende o espectador no trabalho que está fazendo atualmente?
7. O ator também produz pensamento a partir de sua dimensão como espectador voluntário (Dubatti, 2023d) quando fala de si, em seu próprio nome, sobre sua dinâmica de espectador.
8. O ator está em contato permanente, por meio de vários canais, com as observações dos espectadores sobre o seu trabalho, e assume uma posição sobre o valor que dará à palavra dos espectadores.
9. O ator-espectador reconhece que a experiência teatral dos espectadores reais é plural (no sentido filosófico, Cabanchik, 2000, p. 100) e que não deve ser reduzida a um mimo, a uma unificação

11. Chamamos de “transespectatorialidade” em termos abstratos e trans-históricos, a condição de entrelaçamento, interação e convivência, etc., entre espectadorialidade e expectativa, e entre expectativas entre si (sociais, artísticas, etc.). Transexpectação(s), as atualizações de “transespectatorialidade” em eventos específicos e diferentes (Dubatti 2023c).

12. Podemos distinguir sete modos de pensar teoricamente sobre os espectadores: espectador *real* (indivíduos ou grupos de espectadores e seus comportamentos singulares em sua complexidade concreta em contexto); *histórico* (características que transversalizam a população real de espectadores em determinado período e território); *implícito* (espectador-modelo que emerge da análise da poética de uma seleção de textos ou espetáculos dramáticos); *explícito* (que se constitui na construção verbal-conceitual que os artistas e agentes da área teatral realizam sobre os espectadores); *representado* (construções poéticas do espectador em obras teatrais, literárias, pictóricas, musicais, etc.); *abstrato* (construções teóricas do espectador, nacionais e internacionais) e *voluntário* (aquele que explicita seu próprio campo de concepções e afetos teatrais, refletindo como se relaciona com os espetáculos, como se reconstrói e o que esperar deles, produzindo um discurso autoconsciente e de auto-observação como espectador, que denominamos literaturas do espectador (Dubatti, 2023d).

simplificadora. Há tantas relações com o espetáculo e com o ator quanto há espectadores reais (Dubatti, 2023d).

10. De acordo com o item 2, o ator tem expectativas esperadas a partir das reações registradas nos espectadores sobre seu trabalho e pode incorporar transformações em seu trabalho.

Espectador-pesquisador

Observemos brevemente a dinâmica do espectador-pesquisador: aquele que, desde sua própria formação, tem consciência de que produz conhecimento a partir da (auto)observação de sua práxis, do que fenomenologicamente aparece em seu fazer-pensar. O espectador se observa no evento “expectateatrar” ou observa outros espectadores, analisando comportamentos de sua participação em espaços coletivos como uma escola de espectadores enquanto laboratório (Dubatti, 2024b).

Assim como existe uma literatura de atores-pesquisadores, reconhecemos uma literatura de espectadores-pesquisadores (internacional e nacional) que abrange o universo dessa prática e que pode assumir diversas formas discursivas: memorandos, ensaios, pesquisas e entrevistas, cartas de leitores, espaços de opinião crítica, tratados teóricos, etc. Da mesma forma que acontece com a atuação, a educação “expectateatrar” também é relevante (por exemplo, nas escolas de espectadores). A produção de conhecimento surge tanto na realocação da expectativa do “estudenteatrar” (alunos das escolas de espectadores) quanto do “docenteatrar” (coordenadores e professores das referidas escolas).

Dentre as principais observações que emergem da atividade de (auto) observação do espectador-pesquisador e sua fenomenologia, destacamos:

1. A expectativa como atuação é ação e práxis, podemos falar de espectador-ator (no sentido etimológico: que realiza a ação de “expectateatrar”). Na (auto)observação de sua ação e práxis, o espectador produz conhecimento.
2. Essa (auto)observação mostra que o espectador é sempre mais do que espectador (no sentido etimológico da palavra, do latim *spectator, expectator*: observador atento à espera), razão pela qual a palavra espectador precisa ser destrinchada para explicar suas funções: espectador-criador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-professor etc.

3. Os espectadores têm múltiplas habilidades em expectativa, podemos falar de uma transexpectação que, liminarmente, entrelaça seus conhecimentos filosóficos tanto social quanto artístico (televisão, internet, cinema, rádio, teatro etc.).
4. Os espectadores relacionam dialeticamente a expectativa com a atuação (um fenômeno que chamamos de transteatralidade, Dubatti 2023c) e usam seus conhecimentos de espectadores para sua função como atores (sociais e artísticos).
5. Os espectadores estabelecem um vínculo existencial com o teatro: fazem coisas com a experiência teatral em suas vidas. A relação do espectador com o teatro não termina quando ele sai da plateia, mas se multiplica de várias maneiras em seu cotidiano.
6. Este último faz do espectador um sujeito fundamental da cultura, um agente do campo teatral dotado de força e poder para gerar eventos e transformações (positivas ou negativas).
7. A expectativa como experiência inclui linguagem e inefabilidade: uma das áreas mais poderosas da dinâmica do espectador consiste no desvendamento.
8. A expectativa é um exercício variado com as artes de vivências, tecno-vivências e liminares, e dentro das artes de vivências-cênicas com uma multiplicidade de poéticas.
9. Pela sua força positiva ou negativa, há a ética do espectador, com modelos e contramodelos: estamos falando de uma ética da alteridade (Lévinas, 2014) radicalizada pelo elo dialógico na vivência teatral.
10. O espectador é sujeito de direitos, portanto, pode se agrupar para estimular e defender seus direitos – como a Associação Argentina de Espectadores de Teatro e Artes Cênicas, AETAET, fundada em Buenos Aires em 2019.

Conclusão

Uma Filosofia da Práxis Cênica, por meio das contribuições fenomenológicas dos sujeitos ator-pesquisador e espectador-pesquisador, ilustra aspectos fundamentais do evento teatral. Devemos incorporar esse conhecimento, conferindo um nível teórico, na disciplina Estudos Comparativos da Expectação Teatral (Dubatti, 2024b). No âmbito pedagógico, o ensino de nossos atores e atrizes, assim como de nossos espectadores, deve problematizar e estimular essa dimensão de ator-pesquisador e espectador-pesquisador

com estratégias cada vez mais amplas. Convidamos atores e espectadores, e especialmente professores e alunos, a fazer uma (auto)observação dos eventos de sua atuação e de sua expectativa, do seu “docenteatrar” e do seu “estudenteatrar” considerando essas perspectivas.

Referências

- BOHM, D. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1998.
- CABANCHIK, S. *Introducciones a la Filosofía*. Buenos Aires: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- CANTARELLA, R. *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- DUBATTI, J. El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Buenos Aires: Atuel, 2014.
- DUBATTI, J. (Coord. y ed.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2020a. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- DUBATTI, J. El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado* (pp. 247-277). Barcelona: Gedisa, 2020b.
- DUBATTI, J. Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudenteatrar”. En Couso, L. B., Fernández, E., y Ortiz Rodríguez, M. (Coords.), *Constelaciones críticas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS, 2022. En prensa.
- DUBATTI, J. Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En A. Eme Vázquez (Ed.), M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord. y selec.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro, 2023a.
- DUBATTI, J. El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre), 2023b. En prensa.
- DUBATTI, J. Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, (11), 2023c, 1-14.

- DUBATTI, J. Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023d. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- DUBATTI, J. Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, La Habana, (210) (enero-marzo 2024a), 29-32.
- DUBATTI, J. Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2024b. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- FORTIER, M. *Theory / Theatre. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- FOUREZ, G., V. ENGLEBERT-LECOMPTE y Ph. MATHY. *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- KARTUN, M. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- LÉVINAS, E. *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros, 2014.
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Fondo Editorial ENSAD, 2021. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2022. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2023. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- MARX, K. *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *La ideología alemana*. México: Pueblos Unidos, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península, 1969.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003.

- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador, Cuenca, 2021. Disponible en Repositorio Institucional de la UPS: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198>
- SCOVENNA, M. Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Coord. y ed.), 2020, pp. 333-347.
- SIRVENT, M. T. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Videos en la web

- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Cortometraje documental de la fase inicial del proyecto Formación de públicos desde la práctica teatral: Experiencias educativas significativas en secundaria*. Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador (sep 2019 - mar 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>



FAZER-COM A PRÁTICA COMO PESQUISA: TECENDO EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DE PRODUÇÃO DE SABERES NAS ARTES DA CENA

*MAKING-WITH PRACTICE AS RESEARCH: WEAVING
COLLECTIVE EXPERIENCES OF KNOWLEDGE
PRODUCTION IN THE PERFORMING ARTS*

*HACER-CON LA PRÁCTICA COMO INVESTIGACIÓN:
TEJIENDO EXPERIENCIAS COLECTIVAS DE PRODUCCIÓN
DE CONOCIMIENTO EN LAS ARTES ESCÉNICAS*

Silvia Maria Geraldi

Silvia Maria Geraldi

Silvia Geraldi é artista e pesquisadora da dança. Professora Associada no Departamento de Artes Corporais e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Certificada no Método Feldenkrais de educação somática pela Associação Feldenkrais do Brasil. Recebeu a Bolsa Vitae de Artes 2002 para pesquisa e criação em dança. É uma das líderes-fundadoras do grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea / CNPq. Autora do livro *Raízes da teatralidade na dança paulistana, duas criadoras: Célia Gouvêa e Sônia Mota* (2015).

E-mail: sgeraldi@unicamp.br

Resumo

Este texto aborda a Prática como Pesquisa (PaR) nas artes da cena em diálogo com a experiência do Grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea, núcleo permanente de investigação criado oficialmente em 2014 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Para tanto, se detém sobre a relação entre prática e pesquisa na epistemologia da PaR, cotejando-a com modos de fazer/saber com os quais o grupo a tem interpelado ao longo desses dez anos de existência. Fazer-com a Prática como Pesquisa tem sido um convite para tecermos caminhos (im)possíveis em colaboração simpoiética, produzindo conhecimento corporalizado de forma coletiva e situada nas artes presenciais.

Palavras-chave: Artes presenciais; Conhecimento corporalizado; Experiência coletiva; Prática como pesquisa.

Abstract

The text addresses Practice as Research (PaR) in the performing arts in dialogue with the experience of the Group Practice as Research: production processes in the contemporary scene, a permanent nucleus of investigation officially created in 2014 at the Arts Institute of Unicamp. Therefore, it focuses on the relationship between practice and research in the epistemology of PaR, comparing it with ways of doing/knowing with which the group has been questioning it throughout its ten years of existence. Making-with Practice as Research has been an invitation to weave (im)possible paths in a sympoietic collaboration, producing embodied knowledge in a collective and situated way in the presence arts.

Keywords: Presence arts; Collective experience; Embodied knowledge; Practice as research.

Resumen

El texto aborda la Práctica como Investigación (PaR) en las artes escénicas en diálogo con la experiencia del Grupo Práctica como Investigación: procesos de producción de la escena contemporánea, centro permanente de investigación creado oficialmente en 2014 en el Instituto de Artes de la Unicamp. Para ello, se centra en la relación entre práctica e investigación en la epistemología de la PaR, comparándola con las formas de hacer/saber con las que el grupo la ha interpelado a lo largo de sus diez años de existencia. Hacer-con la Práctica como Investigación ha sido una invitación para tejer caminos (im)posibles en colaboración simpoiética, produciendo conocimientos corporizados de manera colectiva y situada en las artes presenciales.

Palabras clave: Artes presenciales; Conocimientos corporizados; Experiencia colectiva; Práctica como investigación.

Arte e ciência: por um gesto canhoto

As ligações quase sempre perigosas e pouco unânimes entre arte e ciência fazem parte de um debate nada recente, embora inescapável na experiência de artistas que optaram pela pesquisa acadêmica como forma de conhecimento e de produção de sua arte. A relação arte/ciência, provocativamente já caracterizada como abismo de rosas – tema do VI Congresso da ABRACE¹ em 2010 e título da publicação homônima *Arte e ciência: abismo de rosas* (RAMOS, 2012) –, parece encontrar, nesta associação emblemática, uma bem-sucedida tradução. *Abismo de Rosas* é o nome da memorável canção composta em 1917 por Luís Américo Jacomino (1889-1928), pioneiro do violão instrumental brasileiro que, apesar da breve existência, deixou um legado valioso de peças e partituras musicais hoje mundialmente referenciadas. Canhoto, como ficou popularmente conhecido, recebeu o apelido em razão do virtuosismo com que executava o instrumento com a mão esquerda (ele era, de fato, canhoto) sem a inversão das cordas, não só tocando ao contrário, mas com uma técnica e inventividade invejáveis. O gesto canhoto – irreverente, crítico, subversivo – exprime o desafio com que se confrontam artistas que optaram por hibridar prática artística e investigação acadêmica. Gesto que resiste à maneira como uma situação é apresentada, que mobiliza o pensamento e a ação, conferindo a um problema o poder de obrigar a pensar (STENGERS, 2018) e, assim, compor mundos antes inimagináveis.

Pensar a pesquisa como parte indissociável da produção artística é uma discussão que se intensificou com o fortalecimento do ensino superior em artes no país a partir dos anos 2000. Uma rápida retrospectiva do contexto nacional de pesquisa em arte demonstra a contínua mutação do que se tem chamado por aqui de Pesquisa Artística ou Pesquisa em Artes; ou, notadamente no campo das artes da cena, a pesquisa que criadoras/es da dança, teatro, performance, circo e demais artes presenciais vêm desenvolvendo nas universidades e programas de pós-graduação do Brasil.

Funcionando como um conceito guarda-chuva bastante elástico, a Pesquisa Artística feita em território nacional tem acolhido diversas

1. ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (<https://portalabrace.org/novo2022/>), criada em abril de 1998, em Salvador, Bahia.

abordagens de conhecimento que adotam linguagens artísticas, práticas criativas e manifestações estéticas nos seus processos investigativos, nas reflexões, nos diferentes modos de escritura e documentação de pesquisa. A profusão de publicações, eventos e nucleações de pesquisadoras/es que se dedicam à articulação entre pesquisa acadêmica e prática artística – a exemplo da ABRACE e ANDA², duas das maiores associações nacionais – torna visível a pluralidade de metodologias, epistemes e horizontes teóricos que têm emergido para dar conta desse campo móvel e ainda em constituição. É justamente sobre uma dessas abordagens de pesquisa que gostaria de escrever: a Prática como Pesquisa, traduzida do termo inglês *Practice as Research*, abreviadamente, PaR. Neste texto, utilizarei Prática como Pesquisa e PaR de forma intercambiável.

O ponto de vista que assumirei é o da experiência pessoal como praticante-pesquisadora nas artes da cena, em especial na dança, em diálogo formal com a Prática como Pesquisa há mais de dez anos. Essa história se entrelaça com a de muitas/os parceiras/os também engajadas/os com a PaR – artistas, professoras/es, pesquisadoras/es e estudantes – dentro do grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea³, criado oficialmente em 2014 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e do qual sou uma das líderes-fundadoras. No grupo, aprendemos a trabalhar em colaborações simpoiéticas (HARAWAY, 2023), fazendo-com e pensando-com, tramando fios a partir de saberes e não saberes (in)comuns. *Simpoiense*⁴, termo utilizado por Donna Haraway (2023) para designar sistemas evolutivos produzidos coletivamente, significa fazer-com, em companhia. Trata-se, para a autora, de entender a importância de com

2. ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (<https://portalanda.org.br/>), fundada em 2008.

3. O grupo de pesquisa se encontra registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/187538>). Completa, no ano de 2024, dez anos de trabalhos ininterruptos, com diversas produções (comunicações, eventos, publicações, espetáculos, cursos), geradas das pesquisas de docentes, discentes e pesquisadoras/es a ele associadas/os.

4. Para Haraway (2023), “Nada se faz por si só; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado. [...] *Simpoiense* é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. [...] A simpoiense envolve a autopoiese, desdobrando-a e expandindo-a de maneira gerativa” (HARAWAY, 2023, p. 119).

quem estamos vinculadas/os, de que forma nos emaranhamos e como tecemos caminhos e consequências, mas não determinismos.

Assim, a perspectiva de Prática como Pesquisa que apresento aqui foi produzida coletiva e situadamente, como resultado das tensões intersticiais entre produção artística, abordagens de PaR, pesquisa prática colaborativa e contexto, conforme especificarei a seguir. Minha intenção não é oferecer um modelo, nem ilustrar uma aplicação de Prática como Pesquisa, mas compartilhar definições provisórias e processuais elaboradas em decorrência do trabalho em grupo.

Tecer fios e passar adiante

O conhecimento e a política também são feitos assim, ao se passarem adiante os fios em torções e meadas que exigem paixão e ação, deter-se e mover-se, ancorar e dar partida.
– Donna Haraway, *Ficar com o problema*

Desde meu ingresso como artista-docente no ensino superior, em fins dos anos 1990, senti-me sempre atraída pelo estudo de epistemologias do campo da arte/dança. Com a conclusão do doutorado, em 2009, o interesse crescente por diferentes abordagens de pesquisa prática foi sendo suprido por meio do acesso a publicações da área e pela participação em eventos acadêmicos. Foi nestes últimos, em especial os frequentados internacionalmente, que tive contato com grupos de trabalho e investigadoras/es alinhadas/os a diferentes vertentes de pesquisa que usam a arte, a prática criativa e/ou a performance como principal metodologia de investigação, assim como são a Pesquisa Performativa, a Prática como Pesquisa, a Performance como Pesquisa, a Pesquisa baseada na Prática, a Pesquisa-criação e inúmeras outras associadas (NELSON, 2013, 2022; HASEMAN, 2015; LORENZINI, 2013). Surgidas de diferentes filiações e contextos culturais, as investigações em prática artística conformam um conhecimento líquido (NELSON, 2013) fortemente fundado na experiência e corroborado por metodologias suaves, que desestabilizam e desafiam os entendimentos tradicionais sobre pesquisa acadêmica. Essas metodologias promovem uma virada epistêmica importante,

associada à *virada prática*⁵, configurando uma nova política de conhecimento preocupada com o corporalizado (*embodied*), o tácito e o colaborativo.

A Prática como Pesquisa tem suas origens ligadas aos países nórdicos (sobretudo à Finlândia), à Austrália e ao Reino Unido, em meados da década de 1980, mas a pesquisa artística nessas regiões goza de uma tradição muito mais longa (NELSON, 2013). No Brasil, sua entrada enquanto abordagem importada é bastante recente, embora suas raízes possam ser identificadas anos antes, como parte do movimento de formação dos cursos de pós-graduação em artes no Brasil. Por esse motivo, ao tomar contato com a PaR, chamou-me atenção não somente sua afinidade com modelos que eu livremente experimentava em minhas práticas de dança e pesquisa no ensino superior, mas sobretudo a proximidade com um tipo de investigação que já discutíamos e realizávamos na academia brasileira, certamente não com o mesmo nome, nem com as mesmas diretrizes e protocolos, mas a partir de questionamentos convergentes⁶.

É nesse caldo de referências, em trajetória nem sempre tão linear quanto possa parecer, que situo a gênese do grupo Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea, núcleo permanente de investigação vinculado ao Instituto de Artes da Unicamp, cofundado por mim há dez anos, com a Profa. Dra. Marisa Martins Lambert, docente e colega do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Em 2015, reúne-se ao grupo a Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), recém-contratada no mesmo departamento, levando-nos a funcionar em sistema de liderança compartilhada entre todas nós. Convém lembrar que essa associação é fruto de uma parceria de mais de 20 anos, que nasceu dentro de um contexto de ensino superior privado de dança⁷ na cidade de São Paulo, onde já nos envolvíamos com projetos de conhecimento,

5. A virada prática (*practice turn*) foi um amplo movimento filosófico e social que ganhou espaço a partir da década de 1980, estabelecendo que é *nas* e *através* das práticas que se constrói o conhecimento e se organiza a vida social.

6. Para um panorama inicial sobre a Prática como Pesquisa no Brasil, recomendo consultar o importante estudo realizado por Melina Scialom e Ciane Fernandes (2022), publicado também em língua inglesa (NELSON, 2022).

7. Refiro-me aqui ao Curso Dança e Movimento da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo/SP, no qual todas atuamos como docentes em período mais ou menos concomitante (aproximadamente entre os anos 1999 e 2011).

próprios ou em colaboração mútua, que tinham na prática artística e na experiência do corpo os elementos centrais da metodologia. Assim, o diálogo entre nossos históricos de pesquisa e produção em dança não era só desejável, como inevitável. O reencontro na Unicamp possibilitou a formalização de um desejo comum, gestado por longos anos, que achou ali as condições propícias para a sua materialização.

Ao criar o grupo, nosso propósito foi o de compor um programa de pesquisas baseado em práticas performativas, assentado em pressupostos da Prática como Pesquisa enquanto epistemologia em construção, que fosse capaz de acolher as indagações de um coletivo variado de artistas, docentes e estudantes pesquisadoras/es das artes presenciais (dança, teatro, performance, circo, etc.), considerando a diversidade de realidades, experiências e culturas que estas/es trazem consigo, boa parte vinda de outras regiões do Brasil. Abordando múltiplas temáticas e interesses de pesquisa, os projetos das/os integrantes do grupo se assentam sobre processos artísticos e/ou pedagógicos próprios ou de outras/os artistas, tendo uma prática como resultado da investigação – obra cênica (dança/teatro/performance), experiência, evento, audiovisual, blog/site, prática cultural e/ou derivados – associada a uma reflexão escrita final (dissertação, tese).

Tecer fios e passar adiante... Retransmitir conexões que importam... Tomo livremente de empréstimo a proposição das figuras de barbante (*string figures*) de Haraway (2023) – ou cama de gato como é conhecida no Brasil – como comparativo ao papel que tenho atribuído ao grupo ao longo de seus dez anos de existência. A cama de gato é uma antiga brincadeira que consiste em entrelaçar um barbante às mãos, formando figuras, e passá-lo a um/a parceiro/a que deve receber sem desmanchar, mas mudando a forma. Não me estenderei aqui sobre os usos e objetivos das figuras de barbante nos estudos de Haraway⁸. Me centrarei na associação que a autora faz entre o jogo e as práticas de pensamento da antropóloga britânica Marilyn Strathern quando ensina que “[...] importa quais ideias usamos para pensar outras ideias (com)”

8. Esses estudos específicos da filósofa e zoóloga estadunidense Donna Haraway podem ser encontrados no livro recém-traduzido no Brasil *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*, em especial no capítulo I - *Brincar de figuras de barbante com espécies companheiras* (HARAWAY, 2023, p. 23-55).

(STRATHERN, 1990, p. 10 *apud* HARAWAY, 2023, p. 27). Há duas facetas interconectadas nessa formulação que me interessam. A primeira é a presença da operação iterativa, aquela que se repete sobre a matéria para projetá-la adiante, como outra, transformada. A segunda faceta – menos evidente – é a informação acessória, porém igualmente importante, trazida pela preposição (com), que se liga ao verbo de ação (no caso, *pensar-com*): ação que se faz junto, em companhia de. É do cruzamento das facetas que arrisco, então, minha tensão comparativa: o propósito do grupo é funcionar como um operador coletivo/colaborativo agindo sobre a matriz (sempre provisória e mutante) da Prática como Pesquisa, praticando o fazer e o pensar por processos de iteração, tecendo e passando adiante conexões que importam, às vezes falhando e soltando os fios, às vezes se deparando com algo inesperado, com potencial para produzir outros possíveis. Afinal, política e mundos se tecem juntos.

Prática [como] Pesquisa: habitando problemas coletivamente

O problema do conhecimento na PaR pode ser descrito sumariamente a partir da relação que se estabelece entre as noções de prática e pesquisa. Uma curiosidade que penso auxiliar no entendimento dessa relação é o fato de, na Inglaterra, ser comumente utilizada a forma condensada *Practice Research*, omitindo a conjunção *as* presente no termo original *Practice as Research*. O estudioso Robin Nelson (2022, p. 16) considera que o papel de *as* (como) é sublinhar a prática como pesquisa (acadêmica) – *practice as (academic) research* –, atribuindo uma distinção significativa para o conceito de prática. Ele argumenta que nem toda prática constitui pesquisa, exigindo-se, do ponto de vista acadêmico, a produção de conhecimentos substanciais e de novos *insights* através de investigação realizada sistematicamente, sendo a prática, no entanto, o principal meio e evidência da pesquisa. É preciso, em suma, considerar as condições que legitimamente definem pesquisa nesse contexto, a qual sempre envolve a formulação de problemas, a invenção de ferramentas, a sistematização do conhecimento produzido, a comunicação do trabalho e de sua documentação e a validação da pesquisa por pares (GERALDI, 2019).

Apesar de pouco usual no Brasil, o binômio *Practice Research* – ou Prática Pesquisa, ressalvada a infidelidade tradutória resultante da mera supressão do como – adiciona uma utopia⁹ interessante à discussão. Um binômio é um operador de igualdade, preserva o heterogêneo das partes ao mesmo tempo que fortalece sua reciprocidade. Colocadas lado a lado, em paridade de importância e poder, prática e pesquisa parecem resistir e questionar hierarquias profundamente arraigadas na universidade ocidental que têm colocado a prática em condição de submissão à pesquisa, do mesmo modo que acontece com outros binarismos derivados de concepções moderno-coloniais, como mente/corpo, teoria/prática, saber/fazer, razão/emoção. Isabelle Stengers (2018, p. 443) exorta-nos, praticantes, a nos posicionarmos indiferentes ao poder das teorias e dos teóricos generalizantes que tendem a definir-nos “[...] como executantes, encarregados de ‘aplicar’ uma teoria ou de capturar sua prática como ilustração de uma teoria”.

Parece óbvio mencionar que a prática a que tenho me referido nos dois últimos parágrafos centra-se no conhecimento criativo em artes da cena – dança, teatro, performance, circo e demais artes presenciais (Prática Artística como Pesquisa). No entanto, a PaR não é uma perspectiva epistemológica exclusiva do campo da arte e, por isso, as estratégias de pesquisa por meio da prática devem provir, predominantemente, de metodologias familiares à área de estudos das/os praticantes. Acredito, ainda, ser contraditório e insustentável abordar a Prática como Pesquisa como uma chave universal e neutra, isto é, desconsiderando a multiplicidade de abordagens, projetos e modos de fazer já elaborados e em elaboração por diferentes praticantes-pesquisadoras/es em diversos contextos socioculturais. Além disso, as teorias de perspectiva (*standpoint theories*)¹⁰ há muito reconhecem que todo conhecimento

9. Tenho predileção pela definição de utopia em Paulo Freire, considerada também como sinônimo de esperança, como conquista de uma outra realidade que possibilita a viabilização de uma práxis libertadora: “A verdadeira paciência, associada sempre à autêntica esperança, caracteriza a atitude dos que sabem que, *para fazer o impossível, é preciso torná-lo possível. E a melhor maneira de tornar o impossível possível é realizar o possível de hoje*” (FREIRE, 1981, p. 49, grifo meu).

10. Teoria de perspectiva (*standpoint theory*) é um termo cunhado pela teórica feminista estadunidense Sandra Harding para categorizar epistemologias que enfatizam o conhecimento das mulheres. Desenvolvidas pelo feminismo, essas teorias examinam a natureza e as origens do conhecimento, sublinhando que este está sempre socialmente situado, isto é, que a perspectiva de onde se vê determina nossa visão de mundo (HARAWAY, 1995).

é situado (HARAWAY, 1995) e, portanto, condicionado pelos sujeitos envolvidos e suas situações particulares. É a partir desse posicionamento que nosso grupo de pesquisa tem explorado coletivamente as noções de prática e pesquisa na metodologia da PaR, aliando referências diversas sobre seu fazer/pensar à criação de procedimentos próprios.

Assim, dentro dos laboratórios investigativos do grupo, o entendimento de prática foi sendo construído e sedimentado como parte de uma experiência eminentemente processual e colaborativa. Embora a centralidade dos procedimentos práticos esteja situada nos processos artísticos cênicos, no conhecimento corporalizado (somático) e na experiência pessoal das/os integrantes do grupo, temos experimentado e sintetizado modos autorais de pesquisar os fenômenos da prática. Baseados em dinâmicas dialógicas, esses modos empregam procedimentos, dispositivos e técnicas que funcionam performativamente, integrando diversas ações, tais quais jogos i(n)terativos, escritas criativas, entrevistas e enunciados performativos, práticas de pensamento, conversações e leituras guiadas pela prática, proposições utilizando diferentes mídias, modos de registro e documentação de processo, dentre outras. Essas podem ser vistas como *práticas para pesquisar a pesquisa*, na medida em que, além de investigar um problema ou indagação específica, também investigam e ampliam as ferramentas.

O investigador cênico Óscar Cornago (2015) afirma que o conhecimento, do ponto de vista de sua prática, se realiza enquanto ação. Nessa direção, uma prática de pensamento não se refere propriamente a pensar a prática, mas pensar *a partir* da prática, ou seja, afetadas/os por ela. Isso nos leva a reconhecer o conhecimento prático enquanto ação, atividade primariamente mediada pelo corpo e não exclusivamente por processos cognitivos (pensamento racional, intelecto) – observando aqui que, da perspectiva das epistemologias somáticas¹¹, uma ação nunca exclui o pensamento.

A prática, portanto, tem sido um conceito em constante questionamento dentro do núcleo. Trata-se de abordá-la fundamentalmente como elemento

11. As epistemologias somáticas referem-se ao campo de estudos da Somática, composto por uma constelação de sistemas, métodos e técnicas que, genericamente, priorizam um entendimento integral dos fenômenos corpo/mente e da experiência subjetiva através de um trabalho aprofundado sobre a percepção e o corpo vivo em movimento.

desestabilizador por meio do qual se identificam novos problemas frente ao que usualmente se estabelece como cena artística contemporânea, seus processos, produtos e contextos. Nessa acepção, praticar uma pesquisa é produzir e/ou habitar problemas, não formular respostas (embora isso possa ocasionalmente se dar). Dentro das atividades investigativas do grupo, a exigência principal é que toda e qualquer proposição, ao ser enunciada, produza um problema, isto é, seja marcada pela instabilidade, incerteza, incompletude e pelas ausências que convoca mais do que as presenças que expressa. O que se espera, em outras palavras, é que mobilize uma certa lógica obtusa (BARTHES, 2009), simultaneamente errática e insistente, óbvia e elusiva, não imediatamente reconhecível, mas com traços visíveis.

Em *Ficar com o problema*, Haraway (2023) nos estimula a desacelerar, a criar um espaço de hesitação, a tomar o problema como companhia. De acordo com a autora, permanecer com o problema requer uma presença legítima, ativa e coletivamente implicada, capaz de suscitar respostas potentes para acontecimentos desafiadores. Haraway (1995, p. 24) ainda recomenda: “Precisamos também buscar a perspectiva daqueles pontos de vista que nunca podem ser conhecidos de antemão [...], conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação”.

Entre as variadas dinâmicas que vêm sendo experimentadas pelo grupo, a gestão coletiva dos encontros emergiu, nos últimos anos, como mais uma tática, organizada por meio da alternância de grupos de pesquisadoras/es que definem colaborativamente temáticas, procedimentos e ações voltadas aos compartilhamentos e à produção da pesquisa, que também se coletiviza crescentemente. Cada vez mais, o grupo tem compreendido a prática da pesquisa como parte de um processo de aprendizagem – uma comunidade de aprendizagem – onde, independente da diferença de experiências e níveis de instrução entre as pessoas, o que se partilha é tanto um desejo de saber quanto a experiência de não saber frente a um âmbito comum de conhecimento (CORNAGO, 2015). Assim, organizada em torno de saberes práticos compartilhados e da coletivização dos modos de investigação, a prática da pesquisa deixa de ser unicamente individual e expande-se para processos conectivos em rede, nos quais a dimensão coletiva de produção

de conhecimento toma a centralidade, favorecendo uma fertilização cruzada (*cross-fertilization*) das pesquisas em andamento.

Essa dinâmica de afetações mútuas ressoa tanto no potencial de pesquisa do coletivo quanto no de cada integrante do grupo. Segundo Stengers (2018, p. 459), a arte de suscitar acontecimentos capazes de conferir a um problema, em torno do qual as pessoas se reúnem, o poder de gerar pensamento “[...] transforma as relações que cada protagonista entretém com os seus próprios saberes, esperanças, medos, memórias, e permite ao conjunto fazer emergir o que cada um, separadamente, não teria sido capaz de produzir”. É o que a autora define como empoderamento (*empowerment*): uma produção realizada graças ao coletivo – um coletivo formado por sujeitos capazes de realizar o que não teriam sido capazes se não fosse em conjunto.

Pensar-com a Somática

*Ouçó e esqueço.
Vejo e me lembro.
Faço e compreendo.
– Confúcio, Vida e movimento*

O conhecimento corporalizado (*embodied*) aqui mencionado compreende outro campo de saber seminal para os estudos do grupo: a Somática. Um de nossos traços característicos – Ana Terra, Marisa Lambert e eu – é o fato de situarmo-nos como representantes de uma geração nacional que, em fins da década de 1980, teve sua formação em dança atravessada por abordagens somáticas, o que, em nosso caso, resultou em certificações nas pedagogias de Eutonia, Laban/Bartenieff e Feldenkrais¹², respectivamente. As práticas somáticas, com seus modos intrinsecamente corporalizados e inventivos de conhecer, configuram-se, portanto, como dimensão decisiva do trabalho investigativo do grupo.

12. Os métodos citados e respectivas/os criadoras/es – Eutonia (Gerda Alexander), Laban/Bartenieff (Irmgard Bartenieff) e Feldenkrais (Moshé Feldenkrais) – fazem parte de uma primeira geração de pioneiros somáticos, além de F.M. Alexander, Mabel Todd, Charlotte Selver, Milton Trager e Ida Rolf (EDDY, 2018).

Não por acaso, destaco o pensamento como componente de diálogo com as práticas somáticas. Além da atividade colaborativa manifesta em *pensar-com* – já discutida –, o interesse aqui é justamente tensionar a relação entre prática e pensamento nos processos de pesquisa, considerando, mesmo que muito brevemente, as implicações dos saberes somáticos na intensificação dessa conexão. Afinal, ao abordar a prática como modelo de pesquisa, parece indispensável indagar qual trabalho a presença do corpo (*soma*) tem na prática do pensamento.

A declaração “faço e compreendo” (FELDENKRAIS, 1988, p. 24) – excerto do ditado atribuído a Confúcio (551-479 a.C.) e um dos lemas favoritos de Feldenkrais – pode ser usada aqui para sintetizar, de forma bastante ampla, um *modus operandi* imanente às práticas somáticas. Fazer para compreender ou ir entendendo enquanto se faz são atitudes que situam o ato de compreender como parte da dinâmica do próprio fazer, isto é, como inteligência localizada no corpo vivo em movimento. Qualquer praticante somático sabe que para colocar uma prática somática novamente em prática é necessário recriá-la, repensar no próprio corpo o pensamento que originalmente a animou, ressitua-la no novo contexto de aprendizagem¹³.

Os estudos somáticos há muito reconhecem a reciprocidade entre os processos de sentir, mover e pensar e o impacto que a percepção do próprio peso e da gravidade, informados pelo sentido cinestésico, tem sobre as trajetórias do pensamento no interior do corpo. Isso significa que para pensar você deve sentir o seu peso e perceber sua posição física relativamente à força gravidade. A neuroplasticidade – capacidade que o cérebro tem de reprogramar suas conexões neurais em resposta à experiência e ao aprendido – é um fenômeno reconhecido por diversos métodos somáticos: “[...] imaginar o movimento ou preparar-se para executá-lo produz efeitos comparáveis ao nível do sistema nervoso” (SUQUET, 2008, p. 539). A intensificação dos estados atencionais e perceptivos provocada pelas práticas somáticas tem, assim, o poder de mobilizar uma qualidade de experiência – incluindo a experiência do pensamento – maleável, dinâmica e relacional, induzindo as/os praticantes a investigações

13. Em seu modelo de PaR, Nelson (2013) denomina essa imbricação entre teoria e prática de práxis.

capazes de fazer emergir novos saberes na relação com diferentes contextos e territórios conceituais (GINOT, 2014).

Ao penetrarem as fontes de sabedoria existentes dentro do corpo, as epistemologias somáticas – ou a Somática como Pesquisa¹⁴ enquanto vertente da PaR (PIZARRO; FERNANDES; SCIALOM, 2022) – têm potencial para desestabilizar e expandir a própria práxis da investigação. No grupo, interpelamos a *consciência somática* em termos de suas políticas de conhecimento (GINOT, 2014), interessando-nos tanto os possíveis diálogos que possa tecer com o campo cênico e pedagógico da dança, em interpenetrações recíprocas e inesperadas, quanto as dinâmicas éticas e políticas mobilizadas por esse encontro, capazes de transformar hábitos, afetos, comportamentos e modos da vida.

Pensar-com a Somática é, assim, um convite para buscarmos novas ferramentas de compreensão de nossas práticas e de seus cenários de acontecimento na relação com a Prática como Pesquisa. Trata-se, uma vez mais, de abordá-las – as práticas – não como são, mas como podem vir a ser.

Ecologia de práticas

Dentro da perspectiva simpoiética de produção de conhecimento – isto é, de cultivo do saber e fazer coletivos, como ecologia de práticas (HARAWAY, 2023, p. 69) –, destaco duas experiências de partilha com praticantes-pesquisadoras/es externas/os ao grupo, que cumpriram papel de aprofundamento da versão de PaR que temos investigado.

A primeira se deu em setembro de 2019, com a visita das Profas. Vida Midgelow e Jane Bacon (respectivamente da Middlesex University e Chichester University, Reino Unido) ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, como parte do Projeto Institucional de Internacionalização CAPES-Print¹⁵. Por meio do workshop *Creative Articulations Process (CAP)*:

14. *Somática como Pesquisa* é a denominação dada por Ciane Fernandes (2019) a uma das tipologias da PaR.

15. O Projeto Institucional de Internacionalização CAPES-Print do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp está sob minha coordenação desde dezembro de 2018, resultando em diferentes ações, entre elas, a parceria com IES estrangeiras para o desenvolvimento de intercâmbios, pesquisa e projetos mútuos entre docentes e discentes.

diálogos sobre Prática como Pesquisa, docentes e discentes tiveram acesso à abordagem do CAP, criada por Midgelow e Bacon (2015, p. 55-56) para o “[...] desenvolvimento da prática como pesquisa e da pesquisa de doutorado em um contexto universitário [...]”, mas igualmente válida para outros ambientes de prática artística. Tendo a prática como principal parceira, esse modelo é somaticamente referenciado (ambas as professoras têm formação em abordagens somáticas – um ponto de encontro com nosso grupo) e organiza-se por meio de seis facetas iterativas e cíclicas, mobilizadas por verbos de ação, de forma a ressaltar a experiência vivida e a corporalização permanente. O confronto entre procedimentos vivenciados no CAP e aqueles utilizados pelo nosso grupo mostrou-se importante para aprofundar alguns de nossos interesses com a PaR, em especial, aqueles que se referem às práticas comunitárias (aspecto que se singularizou em nossa versão) e aos usos da Somática nos processos de pesquisa.

A segunda experiência refere-se ao *I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões*¹⁶, organizado pelo grupo *Prática como Pesquisa* da Unicamp e sob a coordenação de suas três líderes, ocorrido de 28 a 30 de setembro de 2022, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo/SP. O evento foi franqueado ao público interessado e contou também com a participação de estudiosas/os do assunto, que trouxeram provocações a partir de suas perspectivas e vivências com a PaR: o Prof. Diego Pizarro (Instituto Federal de Brasília/IFB) e a Profa. Alba Vieira (Universidade Federal de Viçosa/UFV). Não se tratou puramente de um evento de compartilhamento dos modos de fazer/saber do grupo. Nossa indagação principal se dirigiu a como o próprio encontro poderia ser gerador de pesquisa, mantendo-nos em estado latente de investigação sobre os processos elaborados coletivamente.

Essa particularidade pôde ser notada na proposição de uma mesa performativa de abertura, na qual a mesa – deliberadamente ausente – foi substituída

A documentação em vídeo do CAP na Unicamp pode ser encontrada pelo link: <https://www.choreographiclab.co.uk/cap-three-day-creative-articulations-process-intensive-video-documentation-unicamp-brazil/>.

16. O vídeo-documentário resultante do *I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões* pode ser apreciado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=nKhH7GAadww>.

por diversas estações, organizadas no entorno do espaço físico, as quais o público era livre para visitar e vivenciar o que ali se propunha. Ao mesmo tempo, o centro do espaço manteve-se disponível para ações individuais ou coletivas resultantes dos diálogos praticados no entorno, incluindo o próprio descanso. O *espaço de conhecimento* foi, nesse caso, reposicionado de maneira explícita a partir do próprio formato como este se produziu: comunitário, descentralizado, não hierárquico e contando com a participação (inter/perform)ativa do público, sem a qual a mesa não se realizaria.

Os dois exemplos buscam evidenciar o tipo de *ativismo* – expansivo, relacional, colaborativo e contextualmente situado – que tem interessado ao grupo em seus modos de habitar a pesquisa. A ênfase no saber sensível do corpo tem sido fundamental para a construção de *consenso* que, na acepção de Don Johnson (1990, p. 199-200), refere-se a sentir ou perceber juntos, co(n)sentir, recuperando o que o autor chama de *genialidade compartilhada* como consequência da reconexão proporcionada pelo trabalho conjunto. A amizade no problema é outro princípio que veio amadurecendo pouco a pouco no trabalho do grupo. Essa escolha demanda a aceitação de restrições, pois desfoca o compromisso com o desejo pessoal de investigação para dar lugar a uma política de conhecimento baseada na composição pela diferença, na qual todas as pesquisas se fortalecem mutuamente.

Haraway (2023, p. 253) destaca a vocação dos encontros reais para produzir um saber que somente se torna possível pela sintonia inventiva entre os seres: “O campo dos modos de ser e conhecer se dilata, expande-se, agregando possibilidades ontológicas e epistemológicas para propor e instaurar algo que não estava ali antes”. Não à toa, chamamos de *Encontro* o primeiro evento produzido pelo grupo. Pessoalmente, esse foi o lado mais belo do acontecimento: a inesperada e heterogênea comunidade de aprendizagem que temporariamente se formou para tecer conosco caminhos (im)possíveis, constituída por artistas, acadêmicas/os, pesquisadoras/es e praticantes de todos os níveis e formações, sem restrição de participação de nenhuma ordem.

Ao entrar em seu décimo ano de existência, o grupo *Prática como Pesquisa* acumula um legado relevante de experiências e modos de produzir pesquisa no campo das artes da cena na academia brasileira. São pesquisas autorais guiadas por quem as pratica e que, por isso mesmo, resultam muito

pouco modelares em seus modos de articular problema e percurso de investigação. Pesquisas que, ao se produzirem em singularidade, coproduzem igualmente praticantes-pesquisadoras/es singulares. Comove-nos, na mesma medida, os emaranhamentos heterogêneos experimentados em interação com uma diversidade de companheiras/os e contextos. Esses nos possibilitam, por meio da alteridade, ampliar redes de nutrição, inseminar a experiência com estrangeirismos, compostar simpoiéticamente modos renovados de enunciar e produzir pesquisa a partir da Prática Artística como Pesquisa.

Referências

- BACON, Jane; MIDGELOW, Vida L. Processo de Articulações Criativas (PAC). In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos** [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. p. 55-71.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.
- CORNAGO, Óscar. ¿Hay alguna teoría que no implique una práctica? Relaciones entre conocimiento teórico y conocimiento práctico. In: **Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia**. Madrid, Abada Editores, 2015. p. 99-130.
- EDDY, M. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática e suas relações com a dança. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 31, p. 25-61, 2018. DOI: 10.9771/r.v1i31.28997. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Vida e movimento**. Tradução: Celina Cavalcanti. São Paulo: Summus, 1988.
- FERNANDES, Ciane. Somática como Pesquisa: Autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 121-137.
- FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GERALDI, Sílvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 139-147.
- GINOT, Isabelle (Dir.). **Penser les somatiques avec Feldenkrais**. Politiques e esthétiques d'une pratique corporelle. Paris: Éditions L'Entretemps, 2014.

- HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentescos no Chthuluceno. Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 5, p. 7–41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos** [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. p. 41-53.
- I ENCONTRO Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões. Coordenação geral de Ana Terra, Marisa Lambert e Silvia Geraldi. São Paulo: Grupo Prática como Pesquisa/IA e Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (ProEC) - Unicamp, 2022. 1 vídeo (17 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKhH-7GAadww>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- JOHNSON, Don. **Corpo**. Tradução: Aduari Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LORENZINI, María José Contreras. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. **Revista Poiésis**, v. 14, n. 21-22, p. 71-86, 2013. DOI: 10.22409/poiesis.1421-22.71-86. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24869>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts**: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts (and Beyond)**: Principles, Processes, Contexts, Achievements. 2. ed. London: Palgrave Macmillan, 2022. DOI: 10.1007/978-3-030-90542-2.
- PIZARRO, Diego; FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 200–223, 2023. DOI: 10.58786/rbed.2022.v2.n2.55319. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55319>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012.
- SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais. **Revista de Ciências Humanas**, [S. l.], v. 2, n. 22, p. 1-23, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 69, p. 442-464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 3 mar. 2024.
- SUQUET, Annie. Cenas, O corpo dançante: um laboratório de percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do corpo**: as mutações do olhar. Século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3, p. 509-540.



A ETNOGRAFIA PERFORMATIVA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

*PERFORMANCE ETHNOGRAPHY AS A RESEARCH
METHODOLOGY IN PERFORMING ARTS*

*LA ETNOGRAFÍA PERFORMATIVA COMO METODOLOGÍA
DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS*

Luciana Hartmann
Ana Carolina de Sousa Castro

Luciana Hartmann

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Antropóloga, atua na interface entre a antropologia da performance e a pedagogia das artes cênicas. Coordena a Rede Internacional de Pesquisa Infâncias Protagonistas: migração, arte e educação. Pesquisadora PQ-Cnpq – nível 2.

E-mail: lucianahartmann@unb.br

Ana Carolina de Sousa Castro

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília (PPGCEN-UnB), com pesquisa sobre o Teatro do Oprimido no ensino do teatro para crianças e jovens migrantes. Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

E-mail: castro.carolina@aluno.unb.br

Resumo

Este artigo apresenta um delineamento histórico e conceitual da Etnografia Performativa como abordagem metodológica que propõe, no cruzamento da etnografia com a performance, formas de engajamento ético e estético específicos para a realização de pesquisa em artes cênicas. Partindo de um estado da arte das pesquisas sobre o tema, no Brasil e no exterior, o artigo perpassa abordagens como o “surrealismo etnográfico” e o “etnoteatro” para fundamentar essa proposta, que prevê uma radicalização da clássica observação participante, por meio da partilha de práticas artístico-pedagógicas (performativas) que são, concomitantemente, processo e produto, criação e reflexão.

Palavras-chave: Etnografia Performativa; Pesquisa em Artes; Metodologias.

Abstract

This article presents a historical and conceptual delineation of Performance Ethnography as a methodological approach that proposes, at the intersection of ethnography with performance, specific forms of ethical and aesthetic engagement for conducting research in performing arts. Drawing from a state of the art of research on the subject, in Brazil and abroad, the article explores approaches such as “ethnographic surrealism” and “ethnotheater” to support this proposal, which calls for a radicalization of the classical participant observation, through the sharing of artistic-pedagogical practices (performatives) that are simultaneously process and product, creation and reflection.

Keywords: Performance Ethnography; Arts-based Research; Methodologies.

Resumen

Este artículo presenta un delineamiento histórico y conceptual de la Etnografía Performativa como enfoque metodológico que propone, en la intersección de la etnografía con la performance, formas de compromiso ético y estético específicos para la realización de investigaciones en artes escénicas. Partiendo de un estado del arte de las investigaciones sobre el tema, en Brasil y en el extranjero, el artículo aborda enfoques como el “surrealismo etnográfico” y el “etnoteatro” para fundamentar esta propuesta, que prevé una radicalización de la clásica observación participante, mediante el intercambio de prácticas artístico-pedagógicas (performativas) que son, simultáneamente, proceso y producto, creación y reflexión.

Palabras-clave: Etnografía Performativa; Investigación en Artes; Metodologías.

As artes cênicas e a etnografia

Pesquisas baseadas na prática artística, ou “Prática como pesquisa” (*Practice as Research – PaR*), estão presentes no cenário acadêmico brasileiro das artes cênicas pelo menos desde a década de 80 do século XX (Scialom, Fernandes, 2022), muitas vezes sendo enquadradas e/ou nomeadas junto a outras metodologias qualitativas. Para Haseman (2015), no entanto, a “pesquisa performativa” está além da pesquisa qualitativa, pois não apenas utiliza a prática, mas é guiada por ela. De alguma forma, todas as abordagens que reconhecem que a prática artística é produtora de conhecimento *per se* preveem formas de observação e sistematização que se nutrem, dialogam ou, no mínimo, tangenciam a etnografia e, mais especificamente, a autoetnografia. Método clássico de produção de dados oriundo da antropologia, a etnografia se pauta na pesquisa de campo, com observação densa e registro detalhado das práticas culturais de um determinado grupo social em um diário de campo. Já na autoetnografia, o/a pesquisador/a parte da observação de experiências pessoais para conectá-las com aspectos culturais mais amplos: “A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (Fortin, 2010, p. 83).

Compreendendo os encontros profícuos gerados no cruzamento da etnografia com as linguagens artísticas, há alguns anos passamos a realizar nossas pesquisas sob uma perspectiva “etnográfico propositiva” (Hartmann, 2021) que previa, para além da observação participante, proposições diretas e o agenciamento coletivos das decisões de pesquisa com todos os interlocutores. Essa abordagem deu origem ao que atualmente temos chamado de “etnografia performativa”.

No intuito de compreender as especificidades dessa proposta, este artigo apresenta um delineamento de como o conceito de etnografia performativa vem sendo utilizado historicamente em outras pesquisas da área. Para tanto, realizamos um estado da arte (Vargas; Higueta; Muñoz, 2015) em dois repositórios: Portal de Periódicos CAPES e Google Scholar. Os descritores utilizados foram: “etnografia” e “artes cênicas”, “etnografia” e “teatro”, “etnografia

performativa” e “etnografia performativa.” Nessa busca foram encontradas algumas metodologias utilizadas no campo das artes cênicas e do teatro que se relacionam com a prática etnográfica, as quais abordaremos a seguir: **surrealismo etnográfico, etnoteatro e etnografia performativa** (etnografía performativa/performance ethnography).

Surrealismo etnográfico

O descritor “surrealismo etnográfico”, juntamente com “artes cênicas”, foi utilizado no Google Scholar, resultando em 37 artigos e 10 publicações encontradas no Portal de Periódicos CAPES. Destas, destacam-se os trabalhos de Vargas (2021) e Vargas e Bussoletti (2015), nos quais os autores propõem o surrealismo etnográfico como uma “proposta outra” de se fazer pesquisa, que tem em suas bases teóricas os princípios do movimento surrealista e a conceituação benjaminiana de “constelação”¹, “aura” e “verdade”, na qual são valorizados os fragmentos, as justaposições, as subjetividades e os inconscientes (Vargas, 2021).

A proposta é comentada também no livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX”, do antropólogo James Clifford (2002, p. 169): “A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição”. Nessa obra, Clifford faz uma contextualização histórica em que mostra a proximidade entre o surrealismo e a etnografia (artistas e antropólogos) nas décadas de 1920 e 1930. De acordo com o autor, o surrealismo é uma forma estética “expandida” que valoriza justaposições inesperadas e o surrealismo etnográfico seria uma possibilidade para análises culturais que questionem as normas e convenções ocidentais. Vargas (2018), inspirado no trabalho de Clifford, propõe uma adaptação dessa metodologia no âmbito das artes cênicas, em pesquisas que não se identifiquem com as normatizações acadêmicas existentes. O autor defende que:

[...] esta metodologia também nos possibilita a investigação de aspectos presentes nos silêncios, nos não-ditos, no inconsciente e, ainda,

1. A ideia de “Constelação” (Benjamin, 1984) faz uma relação entre as estrelas e seu conjunto (constelação), que ao agrupar fragmentos aparentemente desconectados (como as estrelas), podemos atribuir diferentes significados (como as constelações).

nas possibilidades de diálogos reflexivos entre diferentes tipos de linguagens literais e estéticas que nos permitam expandir as reflexões e/ou questionamentos a patamares até então não contemplados por outras perspectivas investigativas. (Vargas, 2018, p. 52)

Embora originado na antropologia, o surrealismo etnográfico vem sendo utilizado nos campos das artes e da educação, como é o caso do trabalho de Denise Bussoletti (2007), das dissertações de mestrado de Costa (2014) e Martino (2015), e mais recentemente na tese de doutorado de Vargas (2018). Este último, ao analisar um experimento cênico, propõe que essa abordagem

[...] se abra a quaisquer áreas do conhecimento em que pesquisa, campo de pesquisa e pesquisador estejam mútua e ativamente fazendo parte deste processo, sendo o próprio processo, vivenciando-o, sem objetivos de afastar-se para descrevê-lo de maneira distanciada. Mas, estando inserido nele, experienciando-se para experienciá-lo, para vivenciá-lo, compreendê-lo, compreender-se nesse processo e, assim, desenvolver a pesquisa sob um ponto de vista outro, liberto das amarras tradicionalmente estabelecidas pelo meio acadêmico e, inclusive, abrindo possibilidade para o corpo vir a se tornar o campo de estudo a partir de uma ótica diferenciada das que são efetuadas em outras metodologias investigativas. (Vargas, 2018, p. 59)

O pesquisador ainda destaca que, atualmente, muitas pesquisas nas artes cênicas/performativas partem de metodologias que valorizam a prática e a experiência, como a cartografia e a etnocenologia². O surrealismo etnográfico se distinguiria da primeira porque abandona “quaisquer tipos de mapeamentos, ordenações lineares, valorizando o fragmento estésico a ponto de hibridizar a escrita de pesquisa” (Vargas, 2021, p. 19) e da segunda porque não considera a questão étnico-cultural central na investigação. Voltaremos a essas relações e diferenciações adiante.

Etnoteatro

O descritor “etnoteatro” aparece em quatro publicações do Repositório CAPES. Dessas, se destaca o artigo “Etnoteatro como performance da

2. Em função dos limites deste artigo, não nos aprofundaremos nessas.

etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português” (2013), do pesquisador português Ricardo Seiya Salgado.

O termo “etnoteatro” é definido por Salgado como a “performance da etnografia” (2013, p. 32). Para ele, o etnoteatro se trata de um “subgênero do teatro documental”, por representar dramas sociais e políticos. O autor aponta Erwin Piscator como precursor do teatro documental, por formalizar o uso de fontes da realidade cultural para construir formas de “etnodramas”³. Para Salgado, as principais características do etnoteatro seriam:

1) utiliza métodos etnográficos como a observação participante, a realização de entrevistas, a pesquisa e interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento; 2) faz uso de conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual, o drama social, o drama estético, a performatividade, a participação dialógica, a escrita performativa; 3) utiliza metodologias teatrais que advêm das diferentes formas de escrita dramática, das várias escolas de construção da personagem, mas também dos diversos estilos de encenação. (Salgado, 2013, p. 33)

Já o pesquisador estadunidense Johnny Saldaña considera que o etnoteatro tem como objetivo “investigar um aspecto específico da condição humana com a finalidade de adaptar essas observações e *insights* em uma performance” (2011, p. 12, tradução nossa). O autor aponta que em sua pesquisa encontrou aproximadamente 80 termos diferentes para se referir ao etnoteatro, entre esses: *docudrama*, *documentar theatre* (teatro documentário), *metatheater* (metateatro), *performance anthropology* (performance antropológica), *performance ethnography* (etnografia performativa), *performed ethnography* (etnografia performada).

Como vemos, há uma aproximação do etnoteatro com a etnografia performativa. Nessa linha, o também estadunidense Bryant Keith Alexander define “*etnografía* performativa” como “a representação dramatizada de anotações derivadas da etnografia” (2013, p. 94, tradução nossa). Precursores nessa proposta, os antropólogos Edith Turner e Victor Turner consideravam que performatizar pesquisas etnográficas poderia

3. O autor segue Saldaña (2011) na diferenciação de etnoteatro para etnodrama, sendo etnoteatro a performance mais ampla, relacionada ao conceito teatral da etnografia e etnodrama em que se refere à forma dramática de representação da etnografia.

auxiliar na compreensão dos estudantes sobre como pessoas em outras culturas vivenciam a riqueza de sua existência social, quais são as pressões morais sobre elas, que tipos de prazeres esperam receber como recompensa por seguir determinados padrões de ação, e como expressam alegria, tristeza, respeito e afeto, de acordo com as expectativas culturais. (Turner & Turner, 1988, p. 140, tradução nossa)

O artigo de Alexander, "*Etnografía Performativa: La representación y la incitación de la cultura*" (2013, p. 94), tem como referência a versão inglesa publicada no "*The Sage Handbook of Qualitative Research – 3º edition*" (2005, p. 411) com o título "*Performance Ethnography: the reenacting and inciting of Culture*". A *Performance Ethnography/Etnografía performativa* é compreendida pelo pesquisador como:

uma série de práticas materiais interpretativas que fazem que a cultura seja visível; assim, evidenciam não apenas as condições culturais de viver, mas também as preocupações comuns do humanismo que podem se distribuir de formas iguais. Estas práticas funcionam para iluminar o mundo, assim como para transformar o mundo. (Alexander, 2013, p. 105 – tradução nossa)

O autor dá o exemplo de uma turma de estudantes que acompanhou vendedores imigrantes, fazendo um processo etnográfico de entrevistas e práticas com os participantes. Posteriormente, apresentaram as impressões em uma performance em que cada um vendia um produto ao público em um círculo coreografado ao redor da sala. Tal exemplo é parecido com o experimento cênico feito por Salgado (2013), o qual ele e Saldaña (2011) denominam de etnoteatro. Como dito anteriormente, são termos que geralmente aparecem de formas análogas ou conectadas. Entretanto, poderíamos assumir que exista alguma diferença entre "*ethnotheatre*" e "*performance ethnography*"?

O termo "etnografia performativa" também foi encontrado no livro "O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens" (2006), dos pesquisadores Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, que também organizaram o "*The Sage Handbook of Qualitative Research*" (2005). Podemos inferir, portanto, que "Etnografia Performativa" e "*Etnografía Perfomativa*", neste contexto, relacionam-se com a ideia de "Performance Ethnography".

A partir da análise dos autores supracitados, compreendemos que, embora haja algumas similaridades, há também especificidades nas diferentes propostas. O etnoteatro/*ethnotheatre* envolve tanto a realização de um experimento teatral a partir de dados etnográficos, em conexão com o teatro documentário (Salgado, 2013), podendo se configurar, assim, como gênero teatral, como também pode ser um objeto de investigação ou uma metodologia. Já a “*performance ethnography*” pode incluir outras questões, como veremos a seguir.

Etnografia Performativa

O descritor “Etnografia Performativa” aparece no repositório Capes Periódicos em 12 publicações, e em 24 publicações no Google Scholar. O descritor aparece com mais frequência em espanhol (*etnografía performativa*) e inglês (*performance ethnography*). Para compreender melhor a metodologia, foram analisados alguns Manuais de Pesquisa Qualitativa da SAGE publicações (2003, 2006, 2011, 2013, 2018) publicados em português, espanhol e inglês.

A etnografia performativa traz a ideia do arcabouço metodológico da etnografia juntamente com os estudos da performance⁴, considerando que o conhecimento e a cultura também estão nas histórias e práticas corporais. A partir da obra de Dwight Conquergood (1985), um dos precursores dos *Performance Studies*, Alexander (2013) entende a etnografia performativa como uma epistemologia encarnada, como ato moral⁵, e a atuação (o estar em performance) como um método de pesquisa, conhecimento e publicação.

Denzin e Lincoln, na edição brasileira de seu livro sobre metodologia qualitativa, do ano de 2006⁶, trazem questionamentos acerca do futuro da pesquisa qualitativa. Entre suas apostas, está “a virada da performance”

4. Para um maior aprofundamento sobre a relação dos estudos da performance com a antropologia, ver Carlson (2010), Dawsey et al (2013), Ligiéro (2012), Raposo et al. (2013), entre outros.

5. Conquergood (2013) entende a etnografia como “ato moral”, ou seja, uma forma de dialogar com culturas e sensibilidades que reconheça suas diferenças e não caia em estereótipos e apropriações.

6. O livro é a edição traduzida da obra “The landscape of Qualitative Research: Theories and issues, 2ed”, de 2003, da editora SAGE.

(*performance turn* - 2006, p. 390) na pesquisa qualitativa, percebendo a necessidade de transformação dos espaços. Os autores apontam que imaginam uma investigação “existencial, vulnerável, performativa e crítica, eliminando as distinções tradicionais entre epistemologia, ética e estética” (2006, p. 391). Entendem que a etnografia não é neutra, é sempre política e que o lugar do pesquisador é um lugar de poder. No Brasil, a “virada performativa” já estava ocorrendo desde os anos 1990, fomentada pela realização de encontros interdisciplinares entre as áreas das artes e das ciências sociais e pela publicação de teses e dissertações na área (Hartmann, Langdon, 2020). De todo modo, importa perceber não apenas o crescimento dos estudos da performance, mas seus desdobramentos nas últimas décadas.

Denzin (2003) e Alexander (2013) apoiam-se nas teorias críticas, embasados em autores como Henry Giroux e Elyse Pineau, entendendo os aspectos pedagógicos da etnografia em diálogo com a pedagogia performativa. Também apontam para o caráter transformador e político da etnografia, dialogando com as obras de Paulo Freire e Augusto Boal, mencionando as práticas do teatro do oprimido como exemplos de transformação a partir da estética, com a promoção da expressão dos oprimidos por eles mesmos.

A pesquisadora Judith Hamera, na quinta edição do livro “*The SAGE Handbook of Qualitative Research*” (2018), entende que a *performance ethnography* é um conceito “elástico”, de caráter inter e multidisciplinar, com raízes nas áreas da antropologia, comunicação, teatro, entre outras:

Em alguns casos, a etnografia da performance toma a performance *per se* como objeto de estudo. Em outros, usa a ideia de performance para desvendar fenômenos normalmente não pensados nestes termos. Alguns etnógrafos performers encenam sua pesquisa como uma forma de interpretação e/ou publicação [...]. Alguns usam técnicas de escrita performativa para reproduzir as dinâmicas das pesquisas no texto. (Hamera, 2018, p. 596, tradução nossa)

Independentemente da forma de abordagem da performance como pesquisa, a autora aponta que nós, pesquisadoras/es, devemos nos situar histórica, política e esteticamente, e que é preciso abordar tanto questões dos pesquisadores quanto dos participantes da pesquisa, que são também cocriadores. Para Hamera, a etnografia performativa se assemelha à

observação participante pela expressividade; entretanto, a diferença é que a performance lembra à etnografia a importância do corpo e da forma, e que esse corpo tem etnia, cor, gênero e posicionamento político, além de ser inseparável da estética, que pode ser pensada como um “conjunto de estratégias expressivas e interpretativas para serem questionadas, utilizadas ou resistidas”. (2018, p. 746, tradução nossa)

Percebe-se, a partir da análise da presença do termo “etnografia performativa” nos manuais de pesquisa qualitativa SAGE (2003/2006, 2005/2013, 2011, 2018), que, desde o início dos anos 2000, já havia um entendimento da potência da performance nas pesquisas qualitativas, tanto no sentido de aprofundar a interação, o envolvimento e a partilha com os interlocutores da pesquisa, quanto no sentido de dialogar com o público não acadêmico e provocar transformações sociais. Na edição brasileira de 2006 (traduzida do original publicado em 2003), entretanto, não havia um capítulo específico para “etnografia performativa/performance ethnography” e o termo foi utilizado timidamente.

Na edição em espanhol do manual, publicada em 2013 (traduzida do original publicado em 2005), percebemos a relevância dos estudos da performance na etnografia com a especificação de um capítulo para a metodologia. O capítulo escrito por Alexander (2013) dá um grande enfoque na etnografia performativa como sendo uma performance da pesquisa etnográfica. Já na edição de 2011, o capítulo sobre etnografia performativa escrito por Judith Hamera (2018) amplia um pouco mais o conceito de etnografia performativa como metodologia, reforçando a coparticipação das pessoas participantes da pesquisa, trazendo para o debate questões mais contemporâneas. Na edição de 2018, o capítulo escrito por Hamera (2018) continua no manual e adiciona-se um novo capítulo sobre etnoteatro (que não existia nos manuais anteriores), escrito por Saldaña (2018).

A linha do tempo que devemos observar é: em 2003, na segunda edição do manual, mencionava-se a “virada performativa”, mas não havia um capítulo sistematizado sobre a etnografia performativa. No mesmo ano, entretanto, um dos organizadores do manual, Norman K. Denzin, publica também pela SAGE o livro “Performance ethnography”, o que já indicava um maior interesse sobre o tema. Em 2005, na terceira edição do manual, Bryant Keith Alexander

escreve um capítulo nomeado “Performance Ethnography” (traduzido para o espanhol em 2013 por “Etnografía performativa”), em que foca basicamente na performance das etnografias. Em 2011, na quarta edição do manual, Judith Hamera escreve “Performance Ethnography”; e, ao falar das suas pesquisas na área da dança, afirma que além de escrever e ouvir seus interlocutores, dança com eles, aproximando-se da ideia da performance partilhada com os interlocutores como a própria metodologia de investigação. Em 2018, na quinta edição do Manual, ainda consta o capítulo de Judith Hamera e é incluído o capítulo “Ethnodrama and Ethnotheatre: Research as Performance”, escrito por Johnny Saldaña⁷, no qual podemos perceber um processo de sistematização das diferentes propostas metodológicas.

Observa-se que essa breve linha do tempo foi feita a partir das publicações originais, já que só dispomos de uma edição brasileira e uma edição espanhola, ambas desatualizadas em relação ao período da escrita. Por exemplo, quando a segunda edição foi trazida para o Brasil, em 2006, no ano anterior (2005) já havia sido publicada a terceira edição na língua inglesa, que incluía um capítulo sobre a “Performance Ethnography”. É interessante considerar que esse manual trata a “Performance Ethnography” como uma forma de investigação qualitativa e que, em 2006, o australiano Brad Haseman publica “A manifesto for a performative research” na revista “Media International Australia, Incorporating Culture and Policy”, no qual defende que a pesquisa performativa seria uma espécie de terceira via, para além da divisão binária entre pesquisa qualitativa e quantitativa. O manifesto é publicado em português em 2015 (Haseman, 2015).

Hartmann e Langdon fazem um histórico da antropologia da performance no Brasil a partir do entendimento de que há uma “encruzilhada” (Martins, 1997) entre antropologia e performance⁸. As pesquisadoras percebem que há basicamente dois caminhos seguidos pelos estudiosos brasileiros:

7. Uma análise mais precisa desses dados necessitaria a comparação de todos os manuais, o que não foi possível devido a indisponibilidade do material.

8. As autoras adotam a perspectiva de Martins, que defende a potência semântica do conceito, considerando que a encruzilhada carrega “a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos” (Martins, 1997, p. 28).

um mercado pela influência do antropólogo Victor Turner e do encenador teatral Richard Schechner, que ganha força a partir de 1995 com a realização do “I Seminário Nacional Performáticos, Performance e Sociedade”, marcado pelo diálogo entre fazer e estudar performance; e outro caminho ligado a uma abordagem etnolinguística, baseada sobretudo nas obras dos antropólogos Richard Bauman e Charles Briggs, que prevê uma abordagem performática da linguagem. Desde então houve um crescimento nos estudos entre performance e antropologia no país, incluindo o uso da etnografia:

A antropologia da performance tem explorado, inovado e avançado em relação aos métodos e às técnicas de pesquisa utilizados. Se, a princípio, o desenvolvimento teórico do campo parece não seguir o mesmo ritmo, talvez devamos fazer um exercício de abertura epistemológica que permitiria perceber que, aqui, o método também se transforma em teoria – ou mais ainda: ele é a teoria. Nesse sentido, podemos pensar que a própria etnografia, “enquanto forma de imersão e partilha, enquanto método de transformação e de vivência liminar, que permite quer a assimilação de novos pontos de vista, quer a experimentação de novos modelos e padrões estéticos” (Campos; Zoettl, 2012, p. 7), provocaria essa ênfase e expansão do campo em termos metodológicos. Na esteira dessa expansão, a etnografia passa a ser experimentada por artistas e a arte experimentada por antropólogos. (Hartmann; Langdon, 2020)

Nesta encruzilhada entre a etnografia e as artes da cena, portanto, podemos também incluir os trabalhos de Vargas (2021) com o surrealismo etnográfico, de Salgado (2013) com o etnoteatro, e de Hartmann, Sousa e Castro (2020), Vieira (2023), Sousa (2023) e Aviz e Hartmann (2024), com a etnografia performativa.

Desenvolvendo uma Etnografia Performativa a partir das artes cênicas

Como vimos acima, a etnografia performativa é inter, multi e polidisciplinar (Hamera, 2018), agregando estudos da antropologia e performance que vêm crescendo e se desenvolvendo cada vez mais. No âmbito específico das artes cênicas no Brasil, o descritor “etnografia performativa” foi encontrado

em 24 publicações no Google Scholar. A maior parte dessas se alinha à perspectiva já citada de Conquergood, de uma etnografia da performance conjugada à uma performance da etnografia, partilhada com os interlocutores, na qual a experiência do corpo situado espaço-temporalmente é fundamental. Entre essas publicações, destacamos um artigo de Maria Falkembach (2019), professora da UFPel, que aborda a presença da dança no currículo da Educação Básica pela perspectiva da educação somática e da etnografia performativa, esta última embasada na obra da pesquisadora estadunidense Elise Pineau (2013) que, por sua vez, ao argumentar em favor de uma pedagogia performativa crítica, também se inspira em Conquergood.

Outras produções encontradas dizem respeito a trabalhos que vêm sendo desenvolvidos no âmbito do Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena (UnB), do qual fazemos parte⁹. A etnografia performativa, nesse caso, é um aprimoramento da ideia de “etnografia-propositiva”, que foi defendida em alguns trabalhos anteriores de Hartmann (2017, 2018), nos quais a etnografia não se restringia à observação e participação, mas envolvia a partilha de atividades artísticas e dos processos reflexivos com os sujeitos da pesquisa.

Entre as pesquisas do Imagens e(m) Cena que defendem a etnografia performativa estão a tese de doutorado “Corpos e gritos de desencurrallamento: Performances como expressão das territorialidades geraizeirinhas” de Jonielson Ribeiro de Souza (2023), que entende que essa metodologia tem como base o etnoteatro, de Salgado (2013), a pesquisa performativa, de Haseman (2015), e a etnografia propositiva, de Hartmann (2021). Em sua pesquisa, Souza (2023) compartilhou oficinas teatrais, caminhadas, marchas reivindicatórias e vivências cotidianas com crianças e adolescentes de comunidades geraizeiras. Segundo o autor, esses processos guiados pela perspectiva etnográfica performativa “tanto revelaram dados etnográficos, como estimularam o surgimento de processos ressignificadores de seus territórios” (2023, p. 197).

Outra pesquisa vinculada ao grupo Imagens e(m) Cena é a tese de doutorado de Débora Vieira, “Mundos de vida em performances narrativas de

9. Descrições detalhadas de pesquisas realizadas por membros do grupo utilizando a etnografia performativa podem ser encontradas no site: <https://www.infanciasprotagonistasunb.com.br/>

crianças pequenas de escolas da infância do Distrito Federal”, que propõe o uso da etnografia performativa em diálogo com a pesquisa performativa, de Haseman (2015), e com a prática como pesquisa, de Ciane Fernandes (2014), para análise de práticas artístico pedagógicas com crianças pequenas. Na tese, Vieira (2023, p. 40) afirma que a etnografia performativa “preconiza a ampliação das ações de observação e participação da etnografia tradicional, engendrando a dimensão artística (performativa) na produção dos sujeitos colaboradores da pesquisa”.

Como se pode depreender, a construção da etnografia performativa desses pesquisadores passa pelo entendimento central de ações partilhadas e de cocriação ao longo de toda a pesquisa, não necessariamente levando os dados etnográficos para cena, mas como método de produção de dados, ou ainda, de conhecimento do outro e de análise/criação da realidade.

Embora a etnografia performativa possa ter diferentes acepções, observamos que alguns princípios perpassam as teorizações de Alexander (2013), Hamera (2018) e Hartmann, Souza e Castro (2020). Um desses é a observação do local de poder. De acordo com Denzin e Lincoln, nós, como pesquisadores, ainda que estivermos pesquisando a partir do nosso local social, sempre estaremos numa relação de poder em relação a pessoas que estão participando da pesquisa. Somos nós que escrevemos, nós que selecionamos o que será analisado, nós que partimos do lugar acadêmico. (Denzin; Lincoln, 2006)

Com a etnografia performativa não será diferente. Entretanto, buscamos balizar essa relação a partir de uma atitude metodológica que prevê a radicalização da participação das pessoas que colaboram com a pesquisa, incluídos os processos decisórios e de autoria, como demonstra Vieira em seu trabalho com crianças pequenas:

A participação das crianças pequenas esteve presente em diferentes etapas do processo investigativo, como: a) na elaboração da metodologia participativa utilizada nas oficinas; b) nas propostas para a escolha de livros literários, jogos teatrais e elaboração de registros através de votação; c) na participação das narrativas colaborativas durante a mediação de leitura; d) na produção dos registros fotográficos da pesquisa empírica;

e) na produção do livro Crianças Narradoras com suas narrativas orais e registros pictóricos; e f) na escolha de serem nomeadas com seus próprios nomes na pesquisa. (Vieira, 2023, p. 152)

Em uma oficina teatral não basta chegarmos com propostas e “conhecimentos”, é preciso ter uma postura dialógica, aprender a partir da escuta, como propunha Paulo Freire (2003, 2009). Além de considerar as relações de poder inerentes ao binômio “pesquisador-pesquisado”, é essencial que se faça uma análise interseccional (Collins; Bilge, 2020) contextualizando as relações étnico-raciais, de gênero, classe, entre outras opressões estruturais, inclusive para que não se reproduza o colonialismo interno, algo que está no histórico da antropologia brasileira (Cesarino, 2017) e de todas as outras áreas do conhecimento. Outro ponto em comum é o entendimento de práxis, de que a metodologia não deve se encerrar na pesquisa. A etnografia performativa surge, então, com a visualização da potencialidade artística de intervir no mundo (Alexander, 2013).

Considerações Finais

Ao longo deste artigo propomos elucidar o que seria a etnografia performativa a partir de sua relação com metodologias irmãs, como o surrealismo etnográfico, o etnoteatro e a prática como pesquisa. Essas se tangenciam em vários aspectos, tais como: a pesquisa guiada pela prática artística, a valorização do fazer artístico e dos saberes que compreendem as artes cênicas, o questionamento das normatizações metodológicas e convenções culturais. Para facilitar ao leitor a visualização ampla dessas metodologias que estão sendo utilizadas nas artes cênicas, foi feita uma tabela comparativa, que não pretende estabelecer limites absolutos, pois isso seria contraditório com as próprias metodologias, mas compreender melhor as linhas borradas entre elas:

Tabela 1 - metodologias (autoria própria)

Metodologia	Pesquisadores	Bases teóricas	Características Gerais	Artes cênicas
Surrealismo Etnográfico	Clifford (2002) Vargas (2021) Bussoletti (2015)	Movimento surrealista (Breton) Conceitos de W.Benjamin (Constelação, aura, verdade)	Valoriza os fragmentos, justaposições, inconscientes, subjetividades.	Vargas atribui diferença a Etnocologia por não ter necessariamente o foco nas questões étnicas. E diferentemente da cartografia abandona mapeamentos.
Etnoteatro	Salgado (2013) Saldaña (2011)	Teatro documental (Piscator) Antropologia da Performance (Victor e Edith Turner)	Adapta as observações etnográficas em performances dramatizadas	Pode ser compreendida como um gênero teatral dentro do teatro documental, pode ser método e objeto etnográfico
Etnografia performativa	Hartmann (2021) Vieira(2023) Souza (2023) Alexander (2013) Denzin e Lincoln (2006)	Estudos da performance, antropologia, teorias críticas, pesquisa performativa, Pedagogia performativa	É um método de pesquisa, conhecimento, publicação. Pode utilizar a noção de performance para análise etnográfica e/ou utilizar a performance para publicação da pesquisa que houve etnografia e/ou compreender a etnografia na realização de performances	Caracteriza-se pela valorização do corpo e estética como meio de conhecimento.Propõe participação ativa dos sujeitos co-criadores de conhecimentoBusca intervir no mundo política e esteticamente

Das metodologias pesquisadas compreendemos, em relação ao surrealismo etnográfico, que Vargas (2021) discorda de Clifford (2002) e afasta a metodologia da prática etnográfica, diferenciando-a da etnocologia, pois necessitaria abordar elementos “étnicos.” Entretanto, ainda que não se esteja desenvolvendo um trabalho voltado para os marcadores étnico-raciais, toda e qualquer análise terá atravessamentos nesse sentido, sobretudo em se tratando do campo das artes da cena, no qual as corporeidades são essenciais, como observa Martins (2021, p. 16):

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade.

Esses “conhecimentos culturais incorporados” também são investigados – e performatizados (em cena ou fora dela) - nas perspectivas metodológicas do etnoteatro e da etnografia performativa.

Como pudemos perceber, as propostas metodológicas aqui analisadas estão em franco processo de desenvolvimento e têm em comum, além dos diversos aspectos já apontados, a busca por estratégias que permitam abordar de forma menos autoritária, mais coletiva e contra-hegemônica, os temas e problemas que se apresentam contemporaneamente no campo das artes cênicas (ou ainda, olhar para temas antigos sob novos prismas). Para finalizar, a partir do levantamento teórico feito, podemos elencar como princípios da etnografia performativa: a realização, observação e registro da pesquisa em processos de coparticipação/cocriação com os interlocutores; a produção de conhecimentos por meio de partilhas performativas que são, concomitantemente, processo e produto, criação e reflexão; a práxis; a inter e multidisciplinaridade; e a valorização da estética como ética e política. Assumindo a instabilidade de suas bordas, a etnografia performativa busca desierarquizar as relações de pesquisa, desafiando os colonialismos externos e internos que perpassam inegavelmente nossos processos de construção de conhecimento.

Referências

- ALEXANDER, Bryant Keith. Etnografía performativa: La representación y la incitación de la cultura. *In*: DENZIN, K. Norman; LINCOLN, Yvonna S. (Coord.) **Manual SAGE de investigación cualitativa**. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, v. III, 2013.
- AVIZ, Roselete Fagundes de; HARTMANN, Luciana. Pedagogia Quilombola: um estudo sobre a produção partilhada de narrativas entre crianças e idosos em um quilombo no Sul do Brasil. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, Ano 24, n. 60, p. 1-21, 2024.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CESARINO, Letícia. Colonialidade Interna, Cultura e Mestiçagem: repensando o conceito de colonialismo interno na antropologia contemporânea. **ILHA Revista de Antropologia**, Florianópolis, 19, n. 2, p. 73-105, 2017.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- CONQUERGOOD, Dwight. **Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.

- DAWSEY, John; MULLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana (orgs.). **Antropologia e performance – ensaios NAPEPDR**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- DENZIN, Norman K. **Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2003.
- DENZIN, Norman K. Lincoln, Yvonna S. **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 3a ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2005.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 4a. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2011.
- DENZIN, Norman. K; LICOLN, Yvona. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- FALKEMBACH, Maria. Perspectiva da educação somática no currículo do Ensino Básico: dança e relações de poder no corpo. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.34, p. 129-143, 2019.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 37^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HAMERA, Judith. Performance Ethnography. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (editors) **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 5a ed. Los Angeles, Lindin, New Delhi, Singapore, Washigton DC, Melbourne: SAGE Publications, 2018.
- HARTMANN, Luciana. Eles brincam de guerra mundial: protagonismo infantil em narrativas de crianças imigrantes. **Educação em Foco**, Juiz de Fora, v. 23, n. 3, p. 923-942, 2018.
- HARTMANN, Luciana. Onça, veado, Maria: literatura infantil e performance em uma pesquisa sobre diversidade cultural em sala de aula. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 34, n. 67, p. 71-86, 2018.
- HARTMANN, Luciana. **Crianças contadoras de histórias**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.
- HARTMANN, Luciana ; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. **BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 91, p. 1-312020.
- HARTMANN, Luciana; SOUSA, Jonielson Ribeiro de; CASTRO, Ana Carolina de Sousa. Luta pela terra, performance e protagonismo infantil no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (Brasília – 2018). **Tomo**, Aracajú, v. 37, p. 253–286, 2020.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, 3, n. 1, 2015.
- LIGIERO, Zéca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

- MARTINS, L. M. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. PINEAU, Elyse Lamm. Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance e Educação: (des) territorializações pedagógicas**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 37-58.
- RAPOSO, P. *et al.* (orgs.). **A Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: EDUFSC, 2013.
- SALDAÑA, Johnny. **Ethnotheatre: research from page to stage**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2011.
- SALGADO, Ricardo Seça. Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v.2, n. 1, p. 31-52, 2013,.
- SOUZA, Jonielson Ribeiro. **Corpos e Gritos de Desencurrallamento: Performances como expressão das territorialidades geraizeiras**. Tese (doutorado), Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2023.
- TURNER, Victor ; TURNER, Edie. Performing Ethnography. In: TURNER, Victor **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.
- VARGAS, Maricelly Gómez; HIGUITA, Catalina Galeano; MUÑOZ, Dumar Andrey Jaramillo. El estado del arte: una metodología de investigación. **Revista Colombiana de Ciencias Sociales**, v. 6, n. 2, p. 423-442, 2015.
- VARGAS, Vagner de Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Surrealismo Etnográfico: Base epistemológica para a pesquisa em artes cênicas. **Boitatá**, v. 10, n. 20, p. 301-316, 2015.
- VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade: a pedagogia do evento teatral**. 2018. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2018.
- VARGAS, Vagner de Souza. Surrealismo etnográfico, etnocenologia e cartografia em artes performativas: aproximações e distinções metodológicas. **Visualidades**, v. 19, p. 1-27, 2021
- VIEIRA, Débora Cristina Sales da Cruz. **Mundos de vida em performances narrativas de crianças pequenas de escolas da infância do Distrito Federal**. Tese (doutorado) Universidade de Brasília. Brasília, 2023.



A NÃO-BINARIEDADE COMO PRINCÍPIO DO PROGRAMA PERFORMATIVO: A PERCEPÇÃO DA POTÊNCIA CÊNICA DO MUNDO PELA TRANSIÇÃO DE GÊNERO

***NON-BINARITY AS A PRINCIPLE OF THE PERFORMATIVE
PROGRAM: THE PERCEPTION OF THE WORLD'S SCENIC
POWER THROUGH GENDER TRANSITION***

***LA NO BINARIDAD COMO PRINCIPIO DEL PROGRAMA
PERFORMATIVO: LA PERCEPCIÓN DEL PODER ESCÉNICO
DEL MUNDO A TRAVÉS DE LA TRANSICIÓN DE GÉNERO***

Oliver Olívia Laguna de Oliveira Bellas Fernandes

Oliver Olívia Laguna de Oliveira Bellas Fernandes
Ator, diretor, performer e pesquisador trans não binário. Realiza pesquisa acadêmica no PPGAC-ECA-USP na qual pesquisa biodrama, programa performativo, e seu Tríptico autobiográfico, nas chaves da episteme teatral, sociocultural, de estratégias de aprendizado e criação.
E-mail: laguaolivia@gmail.com

Resumo

Em uma abordagem autoetnográfica, exploro minha transição de gênero como um ponto de virada perceptiva e epistemológica, cujas elaborações provenientes caminham em consonância com os fundamentos do que Eleonora Fabião descreve como programa performativo. Intenta-se explorar uma via de contato com essa noção que seja transcetrada, empírica e a priori do que se convencionou pelo espaço propriamente dito do fazer artístico. Além disso, é trabalhada a maneira como o paradigma, não só trans, mas especificamente não binário, é crucial para tal discussão.

Palavras-chave: Teoria *cuír/queer*; Programa de ação; Não binariedade; Experiência e prática.

Abstract

In an auto-ethnographic approach, I explore my gender transition as a perceptual and epistemological turning point, and the way its outcomes relate to the foundations of what Eleonora Fabião describes as a performative program. The aim is to explore a form of contact with such notion that is transcended, empirical, and a priori of what is conventionally called a space of artistic creation. Furthermore, it's also discussed the way in which this paradigm, not only trans, but specifically non-binary, is crucial to such analysis.

Keywords: *Cuír/queer* theory; Action program; Non-binarity; Experience and practice.

Resumen

En un enfoque autoetnográfico, exploro mi transición de género como un punto de inflexión perceptivo y epistemológico, cuyas elaboraciones resultantes están en línea con los fundamentos de lo que Eleonora Fabião describe como un programa performativo. El objetivo es explorar una forma de contacto con esta noción transcéntrica, empírica y a priori de lo convencionalizado por el propio espacio de creación artística. Además, se trabaja la forma en que el paradigma, no sólo trans, sino específicamente no binario, es crucial para dicha discusión.

Palabras clave: Teoría *cuír/queer*; Programa de acción; No binaridad; Experiencia y práctica.

A narrativa medicalista versus uma transição não binária

O interesse em trazer minha própria experiência como trans não binário se dá em um jogo autoetnográfico (ADAMS, ELLIS, JONES, 2011) para que a transição de gênero seja pensada em seu potencial de alteração paradigmática da relação do ser com seu entorno. Entretanto, não por meio de um exercício mental lógico, idealístico e/ou ideológico – como muitas vezes é pensada a não-binariedade pelo escopo binarista de gênero, como uma *ideia* que faz mais ou menos sentido de se concordar para algumas pessoas –, mas mediante o *carnal* de um corpo que *experimenta* e *testa* o mundo ao investigar suas possibilidades plásticas, simbólicas, afetivas e fenomenológicas. Injeção de testosterona, *binders*, mudanças de humor, clitóris aumentado, mudanças de pronomes, alteração no timbre da voz, retirada plástica das glândulas mamárias: tudo isso em um mundo cuja norma é o binômio invariável homem-pênis-calça-pelos-no-rostos e mulher-vagina-saia-sem-pelos. O ponto crucial sobre o potencial disruptivo da transição de gênero é o fato de que transicionar envolve em seu âmago uma proposição desafiadora de expansões cognitivas e epistêmicas – tanto para quem vive a transição quanto para quem convive com a pessoa que vive a transição: ao viver uma transição ou conviver com uma pessoa que o faz, é inevitável se deparar com algum nível de desmonte da promessa do paradigma homem=pênis/mulher=vagina como início e fundamento universal da experiência humana. Assim, esse aspecto transformador desse processo advém de uma potência em apontar para a *insuficiência* do sistema sexo-gênero enquanto *natureza a priori* que organiza a vida, a percepção, os corpos e as relações humanas: a natureza é revelada em seu caráter artificial e arbitrário. A transição de gênero, portanto, tem a potência de ressignificar o paradigma da experiência em *outros* arranjos epistêmicos mais múltiplos que transcendem os dois únicos e limitados esquemas biológicos homem/pênis e mulher/vagina.

Entretanto, *apesar dessa potência existir*, não é possível assumir que uma transição de gênero *em si* invariavelmente signifique essa ruptura epistemológica transgressora com o mito de criação divino-científico. Ela pode – ironicamente – acontecer deixando *intacto* o sistema sexo-gênero, respeitando a ordem da universalidade incontestável e primordial dos esquemas homem/pênis

e mulher/vagina, ou pênis = homem e vagina = mulher. Nathaniel Dickson aponta para o que vai chamar de *narrativa medicalista* (DICKSON, 2021) da transição de gênero em seu texto *Seize the means: towards a trans epistemology*. Nessa perspectiva *biologizante*, a transgeneridade é uma *questão clínica*, cujo diagnóstico é o da incongruência do corpo-sexo com o gênero-mente: o mau da pessoa consiste em nascer no corpo do “sexo oposto”. Entretanto, graças a uma intervenção médica, ela pode ser devidamente reinserida com tranquilidade no escopo coletivo cis binário “sem romper a ordem das coisas, mas meramente como um ajuste necessário à definição de realidade” (DICKSON, 2021, p. 209, tradução nossa).¹

Nesse exemplo, a radicalidade antibiologia e antinatureza de uma transição de gênero *não é capaz* de revelar o caráter arbitrário dos próprios constructos de “natureza”, “sexo” e “biologia”, revelá-los como *ficções culturais* (BUTLER, 2003). Na verdade, a narrativa medicalista *comprova* a perspectiva biologizante do sistema sexo-gênero ao tratar a transgeneridade como uma *defasagem médica*: uma biologia anômala a qual a ciência tem a capacidade de *consertar*. Desse modo, a modulação plástica do gênero, capaz de embaralhar a coerência cisnormativa e, assim, revelar sua artificialidade, nesse caso serve para *reafirmar a ordem*: criar plasticamente uma vagina em um corpo com pênis, para que nunca possa existir uma mulher com pênis, uma vez que foi *postulado pela natureza* que mulher = vagina e vagina = mulher.

Em contrapartida, ao passo que pessoas trans *binárias* – que se reconhecem dentro dos espectros “homem” e “mulher” – estão expostas a serem seduzidas pela lógica medicalista, por conta de suas promessas de *inclusão* e remuneração mediante um estatuto de uma *humanidade normal passável*, pessoas trans que se aproximam do escopo *não binário* tendem a ter uma expressão de gênero impossível de ser contemplada pela proposta da medicina de transformar a pessoa em “homem com pênis” ou “mulher com vagina”. No meu caso, por exemplo, meu entendimento de que *algo* – ou *algumas coisas* – em mim pareciam não caber no jeito como fui ensinado que “as coisas são” se deu justamente pelo enunciado enfático da impossibilidade de *poder ser às vezes homem, às vezes mulher, às vezes os dois ao mesmo tempo*,

1. No original: “(...) not disrupting the order of things, but merely as a necessary adjustment to the definition of reality”.

às vezes nenhum dos dois etc. A isso coleí um termo descritivo de jeitos de viver conhecido como “gênero fluido” e, aos poucos, atestei meu lugar como *traidor de gênero* (LEAL, 2021), ou “trans”.

Desse modo, em razão do meu desvio crucial em relação ao que se oferece como descrição de mundo o binarismo normativo – cis ou trans –, pude escapar da promessa de uma vida normal e aceita que a narrativa medicalista oferece, pois me entendi igualmente disfórico “só sendo homem” ou “só sendo mulher”. Compreendi a vivência como um gênero não-inteligível (BUTLER, 2003), ou o título contemporâneo de “não binário”, como meu único destino possível se eu me interessasse por cuidar da minha saúde mental² e sanar a disforia. Conseqüentemente, ao escapar da binariedade compulsória, passei a habitar um mundo absolutamente apartado das costumeiras “coisas como elas são” que o senso comum tanto reverera.

Do homogêneo da hegemonia para a percepção de figura e fundo

O momento em que tive uma certa coragem requerida para renegar os privilégios de uma performatividade de gênero *normal* foi o estopim para uma dissociação total que fragmentou minhas concepções de natureza, normalidade e realidade. Apesar da narrativa medicalista tentar insistentemente se apropriar da trajetória do meu entendimento como pessoa trans, minha inclinação identitária ao escopo não binário mais e mais me cuspiu para fora de qualquer possibilidade de neutralização corretiva e inclusão da minha vivência em justificativas hegemônicas responsáveis pela manutenção da normalidade-placebo do sistema sexo-gênero. Sua última tentativa desesperada de me enfiar em algum tipo de discurso hegemônico foi me apontar como *anormal*, ao qual eu respondi com uma interna revolução paradigmática; logicamente, há dois caminhos: ou sou anormal, ou a natureza cis-binária-genitalista como ontoepistemologia dotada de um universalismo incontestável e fundamental

2. “Estima-se que 42% da população Trans já tentou suicídio. Recentemente, um relatório chamado ‘Transexualidades e Saúde Pública no Brasil’, do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT e do Departamento de Antropologia e Arqueologia, revelou que 85,7% dos homens trans já pensaram em suicídio ou tentaram cometer o ato.” Fonte: <https://antrabrazil.org/2018/06/29/precisamos-falar-sobre-o-suicidio-das-pessoas-trans/>

é uma falácia. Como mecanismo de defesa e desejo pessoal, escolhi seguir o segundo caminho, que invariavelmente se sucedeu por algo similar à virada filosófica de Butler e Preciado: *não existe natureza* em gênero, ou em sexo, mas sim *performatividade e construção próstética biotecnológica*.

Não há nada a descobrir no sexo ou na identidade sexual; não há segredos escondidos; não há interior. A verdade sobre o sexo não é uma revelação; é *sexdesign*. O biocapitalismo farmacopornográfico não produz coisas, e sim ideias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e condições de alma. Em biotecnologia e pornocomunicação não há objeto a ser produzido. O negócio farmacopornográfico é a invenção de um sujeito e, em seguida, sua reprodução global (PRECIADO, 2018, p. 38).

A noção de que sexo aparece na linguagem hegemônica como substância, ou, falando metafisicamente, como ser idêntico a si mesmo, é central para cada uma dessas concepções. Essa aparência se realiza mediante um truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de que “ser” um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível (BUTLER, 2003, p. 46).

Meu êxito em ser definitivamente expulso – ou em conseguir escapar – do reino biológico pênis = homem/vagina = mulher se deu justamente por conta do reconhecimento da minha identidade corporificada não binária como evidência material incontestável do caráter ficcional da natureza das coisas. Meu corpo, meus desejos, minhas identificações e inclinações de construção de mim mesmo se tornaram a prova empírica de que é impossível descrever a totalidade das experiências humanas apenas por meio dos constructos binários do sistema sexo-gênero. Como seria possível o postulado de que pessoas trans – principalmente as do espectro não binário – são apenas um caso anômalo de incongruência de gênero³ se a unidade do meu eu se manifesta

3. “A Organização Mundial de Saúde (OMS) oficializou nesta terça-feira (21) durante a 72ª Assembleia Mundial da Saúde, em Genebra, a retirada da classificação da transexualidade como transtorno mental da 11ª versão da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas de Saúde (CID). (...) Pela nova edição da CID 11, a transexualidade sai, após 28 anos, da categoria de transtornos mentais para integrar o de ‘condições relacionadas à saúde sexual’ e é classificada como ‘incongruência de gênero.’” Maio de 2019. Fonte: <https://site.cfp.org.br/transexualidade-nao-e-transtorno-mental-oficializa-oms/#:~:text=A%20informa%C3%A7%C3%A3o%20j%C3%A1%20havia%20sido,como%20%E2%80%9Cincongru%C3%AAncia%20de%20g%C3%AAnero%E2%80%9D>.

como a própria conjunção viva da coexistência de performatividades ditas “masculinas” e “femininas” simultaneamente? Às recorrentes tentativas da violenta cognição hegemônica generalizada de processar minha vivência como “homem”, “mulher” ou “patologia”, através de perguntas como “por que você tirou seus peitos se você gosta de usar saia?”, passei a responder com a auto-proclamação vingativa e sincera da unidade fluida da minha não binariedade: “porque *eu gosto de não ter peitos e usar saia, faz sentido para mim*”.

Merleau-Ponty, em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, tece uma reflexão sobre as possibilidades de percepção de uma coisa, através da análise do paradigma figura-fundo, em chave *relacional*. O fundo não seria um mero suporte para a primazia da figura, nem tampouco a figura é perceptível por uma *qualidade em si* de fazer-se visível, mas é mediante o *contraste* que ambos acontecem: a discrepância entre figura e fundo é o que faz a figura emergir, pois, caso fossem o mesmo, seria impossível o destaque, e só poderia se perceber uma grande extensão uniforme.

O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. (...) Um dado perceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 24-25).

Em paralelo com a nossa discussão, *trans não existe em si*, mas apenas por conta de sua *divergência performativa* – e, portanto, *perceptiva* – em relação ao homogêneo do sistema sexo-gênero, que então se destaca e se faz *aparecer* como *algo*. Do mesmo modo, sem a performatividade divergente da norma, é *inconcebível* a percepção do *fundo* – que aqui se trata da cisnormatividade como episteme hegemônica basilar. Assim, o sistema sexo-gênero só pode se expandir ilimitadamente como um unímido campo infinito imperceptível – ou, em seus próprios termos, “natureza” – na ausência de uma manifestação *impossível de se misturar com a norma* e, portanto, *impossível de sumir nela* – o espectro não binário. Em seu caráter de “mescla de elementos” e incoerência com o binário, desse modo, se repercute

um efeito de interrupção dessa normalidade contínua cujo projeto é ocultar a si mesma. Assim, quando me entendo trans e passo a *performar* uma identidade de gênero que é *percebida* como trans⁴, me torno figura que se revela para o entorno.

Não obstante, o delicioso efeito colateral é que *o entorno se revela para mim*: nos tornamos dois elementos distintos, em uma relação retroalimentada de significação mútua. “Dizer que esse ou aquele é o modo ‘certo’ de lidar com a diferença é, de fato, dar à diferença uma condição de agência?” (FAVERO, 2022, p. 45). Pois bem: a condição de diferença muitas vezes observada na transgeneridade não binária ganha, desse modo, uma condição de *agência*. Não estou mais, portanto, ao devir indiferente de um ser à mercê da supremacia da biologia originária, mas *a enxergo*: ela se materializa para mim em toda sua concretude, e, frente a essa materialidade, posso dar nome, tocar, *testar*.

A emergência do fundo como abertura de campos de criação cênica

Estando nesse espaço agora figura-fundo, cindido pela minha própria vivência “nem homem nem mulher” – ou “homem e mulher”, dentre suas variações, etc. –, passo a reconhecer os mecanismos e efeitos próprios das artes cênicas na minha percepção das coisas: “gênero” é *um ato*, um efeito estético semiótico e público, manifestado no espaço cênico do convívio coletivo mediante atores e atrizes criadores, cuja autoria das imagens que criam *de fato existe* – não é de interesse pensar as pessoas que materializam o escopo cisnormativo ou o escopo binário como meros fantoches de uma ordem de poder –, mas é circunscrita a uma gama de combinações limitadas que foram arbitrariamente eleitas como *coerentes* (BUTLER, 2003) e que constituem seu repertório de criação.

O corpo não é passivamente roteirizado por códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de todo um conjunto de relações culturais anteriores. O “eu” corporificado, no entanto, tampouco pré-existe às convenções culturais que dão fundamentalmente significado aos corpos.

4. Trazendo uma frase que a atriz, dramaturga e transpóloga Renata Carvalho costuma dizer em suas falas, “o problema [para a cisnormatividade] não é *ser trans*, mas *parecer trans*”.

Os atores estão desde sempre no palco, dentro dos termos da performance. Assim como um roteiro pode ser encenado de diferentes maneiras, e assim como uma peça requer tanto texto quanto interpretação, também o corpo generificado atua em seu papel dentro de um espaço corporal culturalmente restrito, encenando interpretações dentro dos limites diretivos pré-existentes (BUTLER, 2018, p. 11).

A virada trazida pela percepção de “gênero” como ato é a percepção do mundo tal qual a análise da percepção do ator em cena, na chave de uma estética do performativo (FICHER-LITCHE, 2019): ao invés do que pressupunham as teorias teatrais de que o ator deve *encarnar a personagem*, a fim de fazer *desaparecer* seu próprio *eu real* para instaurar no palco a continuidade homogênea da ficção, na perspectiva de uma estética do performativo descrita por Fischer-Litche, o público percebe *ora a personagem, ora o ator*, numa relação oscilante e mutualística em que as experiências “teatro” e “não teatro” convivem, sem que nunca uma sucumba completamente em relação à outra. O que o público vê, assim, é tanto a personagem manifesta da trama quanto a *pessoa-ator-real* que a manifesta em seu ofício. Dessa maneira, não existe uma *ilusão absoluta*, imutável e infundável de que aquela pessoa no palco é de fato a personagem. Do mesmo modo, mediante a evidência inegável de “gênero” como ato e de sua *emergente verdade como uma ficção cultural* (BUTLER, 2003), não se enxerga mais “o mundo como ele *naturalmente é*”, mas pessoas em um jogo de articulações e escolhas estéticas mais ou menos *conscientes* de manifestações de gêneros mais ou menos coerentes com o espectro cis-binário-normativo. Assim, ao me entender trans e, portanto, ver a lógica de fabricação do universo generificado *se materializar frente a mim*, tornou-se impossível ver “uma mulher de verdade” – para provocativamente usar termos reiterados pela cisnormatividade transfóbica – sem *também* ver todo o engajamento estético-motor-plástico-linguístico por parte daquela pessoa para *produzir* a “mulher de verdade” que ela é, independentemente do seu grau de consciência desse ato de criação.

Isso nos leva a uma segunda consequência dessa percepção cindida que constata tanto a narrativa hegemônica em operação quanto a materialidade engajada para instaurá-la: ao revelar seu maquinário, também se faz emergir

todas as possibilidades *infinitas* de composição a que “gênero” como experiência humana está sujeita – principalmente aquelas que transcendem os limites de repertório da norma, aquelas cujas concatenações composicionais *parecem* não caber no mesmo lugar, como uma mastectomia masculinizadora⁵ e uma saia. Assim, mediante a impossibilidade de regresso pleno a um estado em que a correlação entre uma genitália e um gênero é a própria natureza total do mundo, a experiência trans, ao *conscientemente e ativamente criar a si e se experimentar*, gesta uma potência de *especialização* nos códigos visuais, sonoros e linguísticos que produzem “gênero”, bem como seus efeitos.

Entre estas características fixas e imutáveis, muita atenção e energia podem ser despendidas na ponderação das expectativas de encontrar o mundo exterior como se desejaria. (...) Assumindo essa perspectiva, muitas pessoas trans tornaram-se quase obsessivamente astutas em perceber e discriminar as características de gênero da apresentação cotidiana. Poucas das associações sexizadas arbitrárias das expectativas de gênero da sociedade hoje escapam ao olhar perspicaz de transexuais ansiosos (GLEESON, 2021, p. 75, tradução nossa).⁶

Desse modo, não mais desejando “ser normal” – como em minhas disforias pré-transição – ao invés de utilizar as tecnologias de gênero (PRECIADO, 2017) para *me camuflar como mulher* – a fim de que ninguém pudesse perceber que eu sentia um *devir-ser-andrógino* inadequado e indevido – após assumir uma transição não binária, passei a *conscientemente e de maneira intencional* combinar signos supostamente opostos “masculinos” e “femininos” para ver o *efeito* dessas *proposições* no entorno. Por essa razão, ao invés de universo coercitivo que me perturbava com a ameaça da exclusão, da suspensão da minha humanidade – ou mesmo do meu estatuto de realidade – o mundo passou a ser um *laboratório de experimentação performativo*, em que o ato

5. Mastectomia masculinizadora se refere ao termo médico atualmente usado para designar a cirurgia de retirada plástica dos seios de pessoas trans não retificadas como “homem” nos documentos. Às pessoas retificadas, é endereçado o mesmo termo utilizado para a cirurgia realizada em homens cis, mamoplastia.

6. No original: “Between these fixed and immutable features, much attention and energy can be expended on weighing up one’s prospects of encountering the outside world as one would desire. (...) Taking up this outlook, many trans people have grown near obsessively astute in noticing, and itemising, gendered features of everyday presentation. Few of society’s arbitrary sexed associations of gender expectations today escape the discerning eye of anxious transsexuals.”

de sair de casa e ir para o espaço do convívio social estava sempre acompanhado da premissa de investigação relacional: “o que acontece se eu sair de saia, rímel e sem blusa, com minhas cicatrizes da mastectomia aparecendo?”

Assim, se “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4), minha mudança de chave de aberração expulsa da norma para *pesquisador prático do funcionamento da norma* me levou para o programa de ação como ferramenta de investigação do funcionamento cênico do paradigma sociocultural compartilhado hegemônico. As circunstâncias da minha vida, anteriormente sufocadas pelo homogêneo neutro-normativo e banal do cotidiano binarista, passaram a ser o *teatro sin muros* (GÓMEZ-PEÑA, 2005) para eu *experimentar composições* de comportamento, vestimenta, linguagem, e *observar os efeitos* causados por elas.

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos (FABIÃO, 2013, p. 5).

Na experiência do “mundo como ele é”, em que não há um palco explícito, *perceber* uma *ficção cultural* de onde as relações emergem é perceber seu caráter cênico, e, portanto, seu potencial como simultaneamente matéria prima e espaço de criação. Em suma, o que a cisão figura-fundo curiosamente trouxe foi a *fusão* fundamental entre minha experiência como pessoa no mundo e o meu fazer prático como artista cênico. Se o comportamento do sistema sexo-gênero é essencialmente cênico, manifestar uma vivência impossível de – e profundamente desinteressada em – se misturar e sumir na

norma me obrigou então a viver continuamente em um estado de proposição e investigação performativo. O fazer cênico “propriamente dito” – o ensaio, o palco, o teatro, a *performance art*, etc. –, portanto, se tornou apenas uma extensão coletivamente oficializada da maneira como anteriormente meu corpo não binário já vinha entendendo que queria se manifestar no mundo – tanto por uma questão de sobrevivência quanto por fascínio e curiosidade em dissecar essa linguagem de gênero esquiva e histórica: esse paradigma estético, ontológico e epistêmico que um dia me disse que eu não existia, ou que eu era uma anomalia psicofísica e que, por ironia, posteriormente se tornou minha própria plataforma de criação de mim mesmo, meu ateliê de pesquisa em artes cênicas, meu laboratório de experimentação favorito.

Referências

- ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur; ELLIS, Carolyn. **Autoethnography: an overview**. *Historical Social Research*, v. 36, 2011.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 20 mai. 2020.
- DICKSON, Nathaniel. **Seize the means: Towards a trans epistemology**. In: GLEESON, Jules Joanne; O'ROURKE, Elle. (Eds.). *Transgender Marxism*. London: Pluto Press, 2021.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. *ILINX – Revista do LUME*, n. 4, dez. p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- FAVERO, Sofia. **Psicologia suja**. Salvador: Devires, 2022.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu negro, 2019.
- GLEESON, Jules Joanne. **How do gender transitions happen?** In: GLEESON, Jules Joanne; O'ROURKE, Elle. (Eds.). *Transgender Marxism*. London: Pluto Press, 2021.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **En defensa del arte del performance**. *Horizontes Antropológicos* [online]. 2005, v. 11, n. 24 [Accedido 12 Enero 2023], pp. 199-226. Disponible en: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>>. Epub 15 Dic 2005. ISSN 1806-9983.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Fabulações travestis sobre o fim.** Conceição/Conception, [S. l.], v. 10, n. 00, p.e021002, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664035. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035>. Acesso em: 21 ago. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.** São Paulo: N-1 Edições, 2017.



PRÁTICA COMO PESQUISA: PROVOCAÇÕES DE UM LUGAR ESCURO E AFROMATIZADO

*PRACTICE AS RESEARCH: PROVOCATIONS FROM
A DARK AND AFROMATIZED PLACE*

*LA PRÁCTICA COMO INVESTIGACIÓN: PROVOCACIONES
DESDE UN LUGAR OSCURO Y AFROMATIZADO*

Victor Hugo Neves de Oliveira
Kenny Severa

Victor Hugo Neves de Oliveira

Artista e pesquisador das Artes da Cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (UFPB/CNPq).

E-mail: dolive.victor@gmail.com

Kenny Severa

Artista. Filho de Ana Freitas e neto de Dona Dedé dá continuidade à herança da encantaria e do benzimento por meio de suas práticas de vida e conjurações realizadas taticamente em espaços artísticos. Tem formação em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco e, atualmente, realiza Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Integra o Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (UFPB/CNPq).

E-mail: kennyosevera@outlook.com.br

Resumo

Este artigo busca compartilhar apontamentos sobre o contexto da prática artística como pesquisa. Parte-se do pressuposto de que o corpo de ascendência africana e indígena expressa um campo de resistência poética por meio da produção de gestualidades combativas às violências históricas. Destaca-se o interesse na prática como pesquisa em dança, orientada por uma perspectiva afromatizada, como um fenômeno que desafia heranças coloniais. Para tanto, discute-se o descanso como estratégia de criação e a desaceleração como proposição estética da pesquisa. Além disso, apresenta-se a prática artística Refluxo como um projeto vinculado à reimaginação do mundo.

Palavras-chave: Prática como pesquisa; Descanso; Desaceleração; Dança; Perspectiva afromatizada.

Abstract

This article seeks to share notes on the context of artistic practice as research. It is based on the assumption that the body of african and indigenous descent expresses a field of poetic resistance through the production of gestures that combat historical violence. It highlights the interest in practice as dance research, guided by an afromatized perspective, as a phenomenon that challenges colonial heritages. To this end, the discussion revolves around rest as a strategy for creation and deceleration as an aesthetic proposition for research. In addition, the artistic practice Refluxo is presented as a project linked to the reimagining of the world.

Keywords: Practice as research; Rest; Deceleration; Dance; Afromatized perspective.

Resumen

Este artículo busca compartir notas sobre el contexto de la práctica artística como investigación. Parte del supuesto de que el cuerpo afrodescendiente e indígena expresa un campo de resistencia poética a través de la producción de gestos que combaten la violencia histórica. Destaca el interés de la práctica como investigación en danza, guiada por una perspectiva afromatizada, como un fenómeno que desafía las herencias coloniales. Para ello, se discute el reposo como estrategia creativa y la desaceleración como propuesta estética de investigación. Además, se presenta la práctica artística Refluxo como proyecto vinculado a la reimaginación del mundo.

Palabras clave: Práctica como investigación; Reposo; Desaceleración; Danza; Perspectiva afromatizada.

Introdução

Este artigo tem o objetivo de compartilhar determinados apontamentos sobre o contexto da prática artística como pesquisa. Nosso campo de interesse se situa, especificamente, nas corporeidades pretas e indígenas, partindo do pressuposto de que o corpo de ascendência africana e indígena expressa, potencialmente, um campo de resistência poética, por meio de gestualidades inconformadas com a naturalização das violências históricas realizadas desde o período colonial. Desta maneira, tal qual Oliveira & Cunha (2022), acreditamos que as práticas artísticas produzidas por subjetividades racialmente minorizadas sejam sínteses de uma experiência histórica e de uma qualidade de saber que não são abstratas, mas se encontram vinculadas às formas coletivas de lutas em favor da vida.

Por isso, reconhecemos a necessidade de observarmos a perspectiva da prática artística como pesquisa, a partir de uma abordagem discursiva que se alinhe com as estratégias de valorização dos saberes corporais africanos e indígenas. De modo geral, identificamos que referências teóricas e paradigmas construídos sobre a prática como pesquisa têm revelado um diálogo com narrativas históricas, fortemente marcadas por heranças discursivas coloniais que configuram, no campo dos Estudos em Dança, posições hegemônicas e consensos artísticos que se pretendem universais. Assim, nós nos perguntamos “como pessoas pesquisadoras, pretas e indígenas, integrantes do Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (CNPq/UPPB), têm configurado um campo de experimentação da prática como pesquisa em seus processos de investigação artística nas universidades?”

A partir deste contexto, buscamos elaborar um processo de reconhecimento das estéticas de ascendência africana e indígena, as quais têm configurado um campo de luta antirracista no contexto da prática como pesquisa em dança. Especificamente, no âmbito do Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (CNPq/UFPB), identificamos diversas pessoas pesquisadoras, cujo enfoque tem sido produzir conhecimento por meio da prática e dos sentidos da experiência em dança em suas investigações, a saber: Dendê Ma’at (Universidade Federal da Paraíba - UFPB), Judson Bezerra de Andrade (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN), Kenno

Severa (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN), Liana da Silva Cunha (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC), Rafael Sabino da Silva (Universidade Federal da Paraíba - UFPB), Whander Allípia Sulurico Silva (Universidade Federal de Uberlândia - UFU).

Neste texto, optamos, especificamente, por observar as operações críticas da prática como pesquisa no trabalho investigativo do pesquisador Kenny Severa. Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o pesquisador nasceu em Recife/PE, no dia 23 de setembro de 1994. Filho de Dona Ana Freitas e neto de Dona Dedé, o artista mora atualmente entre as cidades de Natal (RN) e Moreno (PE), e garante continuidade à herança familiar da encantaria e do benzimento, por meio de suas práticas de vida e conjurações praticadas taticamente em espaços artísticos. Aqui elaboramos um estudo sobre seus processos investigativos, buscando compartilhar protocolos de pensamento e criação que fundamentem a prática da pesquisa em Artes.

Reflexões sobre corpo como pensamento e insurgência

De imediato, declaramos que a percepção de corpo adotada neste texto se estabelece a partir de noções afromatizadas¹ e originárias dos sentidos do corpo (Martins, 2021), o que envolve impulsos, memórias, imaginações, reflexões, movimentos e gestualidades para além da conformação física ocidentalizada. Essa percepção relaciona a anatomia corporal a uma complexidade de invisibilidades, as quais não correspondem à ordem da separabilidade estruturada pelo pensamento iluminista moderno (Silva, 2019).

Conforme Bernardino-Costa et al. (2020) e Grosfoguel (2006), a ordem da separabilidade entre corpo-mente, emoção-razão e humano-natureza expõe princípios organizadores de uma geopolítica do conhecimento, cuja base histórica mais acirrada se encontra na formulação de Descartes elaborada em 1637: “penso, logo existo”. Para os autores, a expressão representa a base da tradição

1. Conceito elaborado pela pensadora Leda Maria Martins, em sua obra *Performance do tempo espiralar: poética do corpo-tela* (2021), para se referir às formas performáticas de ascendência africana e ao conjunto de manifestações expressivas que evocam valores, percepções de mundo e sentidos culturais negros.

de pensamento que se imagina produzindo um conhecimento universal, através da ideia do homem europeu e branco como pessoa desracializada.

Por sua vez, Silva (2019) busca transtornar a continuação do pensamento moderno sobre corpo, mobilizando o potencial radical abrigado nas corporeidades de ascendência africana-indígena e propondo a ativação da força interruptiva da negrura. Dessa maneira, por meio de um experimento de pensamento, isto é, através da imaginação redirecionada, nomeada pela autora como equação do valor, a filósofa desenha proposições que visam “ajudar a imaginação a fugir dos cercos do pensamento moderno” (Silva, 2019, p. 122), levando-nos a compreender que se faz possível combater as sentenças, ou seja, as premissas que se pretendem universais, através do corpo.

Imaginar o sentenciamento da sentença da universalidade representa furá-la numa dimensão radical, transformando esse furo, ainda que brevemente ligeiro, em algo incicatrizável. Essa proposição estimula um golpe de força, uma redefinição de atitudes e um risco cravado às estruturas normativas e reguladoras da realidade que se pretende indiscutível, com um material de pensamento que, além de perfurar essa imaginação limitante, é abandonado nesse rasgo ou ferimento sistêmico. Dessa maneira, entendemos que mobilizar esse procedimento ferreiriano seja de importância imensurável para a fratura que se pretende efetivar nos pilares do mundo moderno. O furo na universalidade que sentencia a naturalização dos abusos, violências e desigualdades é uma atitude do corpo que representa não apenas uma elaboração discursiva, mas uma mobilização política e tática (Silva, 2019).

Nesse contexto, podemos considerar o corpo como espaço sensível de geração de pensamento africano e indígena, por conseguinte, situando o ato de dançar não apenas como um objeto de estudo, mas como um procedimento de pesquisa e um modo de produção de conhecimento inovador. Essa maneira de produzir conhecimento estabelece um combate ao textocentrismo como fenômeno preponderante do próprio conhecimento, levando-nos a romper com os sentenciamentos, com os sentidos dicotômicos modernos e com a ideia mecânica que opera as bases das epistemologias ocidentais. Afinal, a produção do conhecimento inovador passa a se relacionar com propostas diversificadas de criação e com provocações políticas que operam transformações no panorama da vida.

A prática africana-indígena como pesquisa se estabelece, portanto, como enfrentamento de toda política colonial, racial e patriarcal, cujo ponto axial é a impossibilidade da mudança e o estímulo à permanente subjugação do corpo. O combate a essa sentença da impossibilidade pressuposta expressa uma insurgência não apenas de ordem epistemológica, como também moral, ética, política, estética, estrutural, social e ontológica, consolidando a pesquisa como manifestação do vivido.

Estas investigações apresentam um desejo de reorientação da vida sentenciada pelos ditames coloniais, além de elaborar possibilidades de expandir o entendimento sobre corpo e, com isso, estabelecer procedimentos de criação autônomos, baseados em técnicas afromatizadas que não apenas “recuperam traços estilístico-culturais, ressignificam o ambiente,” como também “reinvestem de poder a pessoa” que se movimenta (Martins, 2021, p. 47). O interesse é sentenciar a sentença colonial, isto é, transtornar e marcar transformações nas premissas que se pretendem universais, como um projeto artístico-criativo, e revelar a urgência de pensarmos a respeito de pesquisas em dança que fracturem lógicas de organização do corpo, pautadas em expressões normativas que impossibilitam um contato radical com o próprio corpo.

O sentenciamento da sentença como processo artístico e criativo requer uma experimentação livre consigo, um experimento da pessoa com o seu próprio corpo em um nível que aquilo que é considerado vão ou inútil seja reencenado, recuperado, valorizado e estimulado. Essa atitude constrange uma das imaginações mais eficazes fabricada e materializada pela herança colonial em nossos corpos: o apego violento àquilo que é útil, eficaz, relevante, importante e necessário. Configuram-se, portanto, experimentos de pesquisas que se pretendem insignificantes, por meio de propostas desimportantes para o contexto genocida da sociedade brasileira, mas profundamente marcadas por políticas de vida urgentes e necessárias para as existências pretas e indígenas.

Desejamos, então, que essas propostas insignificantes possam contribuir com o panorama contemporâneo da prática como pesquisa, com o anúncio de uma gestualidade inútil, ineficaz e irrelevante à produtividade colonial-capitalista. Imaginar a possibilidade de pesquisar o descanso e a desaceleração como componentes metodológicos afinados com a construção artística

pode colaborar com formulações críticas sobre a celeridade das produções artísticas e, simultaneamente, promover práticas de reconexão radical com fundamentos afromatizados e originários.

Pesquisas insignificantes: notas sobre uma proposta desimportante

Diante do exposto, o artista e pesquisador Kennyo Severa revela o ato de descansar como um dos princípios fundamentais desenvolvidos em sua investigação, definindo-o como um modo de organização do corpo que combate às lógicas de produtividade estabelecidas pela exploração colonial-capitalista. Re-pousar expressa um ato de insignificância que localiza a pesquisa como miudeza (Barros, 2013). Por isso, inspirado em Martins (2021) e Mombaça (2021), o artista busca combater a linearidade do tempo e, igualmente, descontinuar a reencenação do mundo colonial.

Um dos movimentos que mais executei nos últimos anos nas minhas salas de ensaio foi a atitude de descansar. Chegar, preparar o espaço, trocar de roupa, dispor os utensílios que iria utilizar e começar a descansar meu corpo. No processo de descanso eu sempre percebia que essa era a sentença germinal que eu precisava acionar. Afinal, a sentença colonial/racial/capital/generificante nos faz perseguir um movimento de aceleração e produtividade que desgasta o corpo e calcifica, nesse mesmo corpo, um funcionamento linear; funcionamento que é uma herança do tempo-linear colonial. Não acredito que manejar esse sentenciamento à sentença seja algo fácil, ao contrário, a sentença colonial é arbitrária e violenta, mas agir nessa contra-frequência me reconecta com a possibilidade de não continuar reencenando esse mundo como o conhecemos (Severa, 2024).

A repetição do descanso é uma estratégia de reorientação de movimentos e gestos que passam a estetizar e materializar, em campos de maior densidade, imaginações e pensamentos gestados durante o re-pouso. Desse modo, o descanso como processo de redefinição criativa é uma atitude que prevê reconfigurações no corpo. Ele expressa um potencial furo na estrutura social colonial-capitalista, o que possibilita um contato radical com o corpo afromatizado, provocando fluxos que alteram a relação pessoa-mundo e mundo-pessoa.

Comecei a perceber, com a repetição dos descansos, que algo acontecia. Era como se eu me desvinculasse de forma radical da sentença colonial vinculada à produção, porque estava ativamente buscando o descanso. Posso dizer que o descanso é uma atitude e uma ação, porque ao invés de recorrer a uma ativação abrupta do corpo e continuar obsessivamente na busca pelo esgotamento físico, além dos supostos momentos de gestos involuntários que o esgotamento pode fornecer, meu corpo acionava primeiro uma imersão no relaxamento. E não é que o esgotamento não participe dos meus processos na dança, mas não é o único mecanismo, nem supre a potencial força política que acredito ter na desaceleração (Severa, 2024).

A desaceleração é, portanto, uma premissa importante na configuração do descanso como proposição estética de pesquisa, o que estrutura uma plataforma de sensibilidades políticas bem como mecanismos combativos às dominações coloniais e capitalistas. Nesse sentido, é urgente reconhecer que os corpos pretos e indígenas produzem experiências e conhecimentos específicos que configuram criações artísticas como modos de crítica, autor-reflexão e proposição a partir de diferentes maneiras de se conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade (Maldonado-Torres, 2020). Por isso, consideramos que a prática preta e indígena como pesquisa instaura a emergência de um compromisso com o corpo enquanto um fenômeno vinculado com um modo de operacionalizar estratégias de enfrentamento das subalternizações, marginalizações e invisibilidades dos corpos de ascendência africana e indígena.

Acreditamos, assim como McNamara (2012), que a vinculação da prática como pesquisa a uma comunidade de investigação, evitando fazer da própria prática criativa o único foco da pesquisa, mas, ao invés disso, estabelecendo uma revisão de literatura rigorosa, examinando práticas e contextos criativos ou culturais plurais, precedentes históricos ou temas partilhados explorados em outros trabalhos, pode permitir certo grau de distanciamento crítico em relação à prática. Mas, igualmente, compreendemos que nos encontramos imersos em um contexto político e, por isso, muitas de nossas práticas como pesquisa se configuram como plataformas étnicas e éticas, as quais buscam desestabilizar hegemonias no campo das Artes e transformar socialmente o mundo em uma complexa intimidade em

relação à pesquisa. Como insinua Fernandes (2013; 2014a), a prática como pesquisa consiste em um processo que expressa condições de estudo para além do “artístico” ou “em artes”; uma condição na qual o tema é o próprio método e a própria política de investigação.

Neste caminho, observamos que a prática como pesquisa pode tensionar os entendimentos de corpo e a radicalidade política das investigações em danças produzidas por corpos pretos e indígenas. Atinge-se, com isso, não o “fim do fim”, mas a sentença do fim para que o que seja axial na manobra de imaginar seja a continuação indeterminada da possibilidade, destruindo-se aquilo que limita a imaginação, ou seja, a determinabilidade da própria imaginação em formato de sentença colonial. Este seria o gesto em si de sentenciar a sentença com a possibilidade de transformação, descontinuidade e mudança.

Refluxo: prática artística como pesquisa

O trabalho *Refluxo*, uma das mais recentes investigações realizadas por Kenny Severa, é uma pesquisa que se inicia a partir do interesse de confrontar sentenças coloniais que agem para que o mundo se estruture de acordo com o tempo-linha, estabelecido por sequencialidades de herança moderna (Ferreira da Silva, 2019). *Refluxo* é uma conjuração artística que deseja integrar produção de dança e pesquisa. De forma mais pragmática, as imagens e as configurações de *Refluxo* surgem como uma possibilidade de deslocar o pensamento. São folhas e chás de espinheira santa, vísceras bovinas, plásticos, linhas, agulhas, alfazemas e um corpo nu que se move de modo livre.

As imagens surgem de um desejo de conjurar, invocar ou criar um complexo de corpo afromatizado que rompa com a lógica do cotidiano. As ações se configuram em formato de sequências que organizam programas de movimentos: (I) fazer o chá de espinheira santa; (II) oferecer o chá na entrada para as pessoas que participariam da conjuração; (III) perguntar se elas aceitariam junto com o chá um abraço, e se poderiam em um momento específico participar da conjuração lendo em voz alta o texto que estava disposto em cena.

O apelo pelo re-pouso se estrutura como dança. Em conjuração, Kenny Severa não cumpre a exigência colonial de explicação e comunicação por

meio da narrativa historicamente determinada. Em busca da descontinuação da sentença colonial, o artista experimenta radicalmente o próprio corpo. Após essas sequências iniciais, o artista se direciona para o interior de um círculo demarcado com folhas de espinheira santa e inicia o procedimento de enxerto das folhas nas vísceras. Utilizando-se de tesoura, linha e agulha, amassa as folhas com a mão e constrói um processo de redirecionamento daquelas vísceras, para que depois, já enxertadas com as folhas de espinheira santa, sejam acopladas em seu corpo.

O chá de espinheira santa colabora para melhorar a digestão, gastrite, dor epigástrica, azia e refluxos, agindo no muco protetor onde há a produção de enzimas. Ao aumentar a quantidade desse muco e retardar a ação do ácido clorídrico, o efeito do chá é um alívio para as paredes do estômago, órgão que sofre diretamente com ansiedades e violências geradas pelo racismo. Por isso, em *Refluxo* o artista cria zonas de conjurações com esses materiais (espinheira santa e vísceras bovinas), reconectando-se com as sabenças oriundas das suas heranças ancestrais e metaforizando os saberes sobre a ação do chá de espinheira santa no retardamento e descanso do estômago irritado.

Figura 1



Fonte: Acervo pessoal, 2023 (Imagem de Ton de Souza).

A prática de *Refluxo*² reivindica a instalação de um corpo conjurado em estreita simbiose com a terra e o universo. O interesse na execução de movimentos se encontra vinculado à possibilidade de comunicar a potência do re-pouso; os instantes de conexão fabricados entre a ação e a inércia; o gesto de desvinculação e revinculação do descanso; a conexão com o saber ancestral do artista.

De certa maneira, os registros evidenciam um gradiente de invisibilidade que confronta a sentença do corpo colonial-capitalista. Alteramos o tempo de exposição da câmera para capturar em formato de imagens uma qualidade de tempo em re-pouso pois ralentar o tempo é um exercício metafórico no sentido de transtornar os modos de organização da visibilidade e da própria vida. A intenção de *Refluxo* consiste em radicalizar a noção de sentença e elaborar danças como pensamentos, operando-se uma reinvenção dos sentidos de corpo e se estabelecendo conjurações de gestos vinculados ao mundo.

Figura 2



Fonte: Acervo pessoal, 2023 (Imagem de Júlia Cunha).

2. As imagens de *Refluxo* que integram esse texto se referem à realização da pesquisa na sede do grupo pernambucano O Posto Soluções Luminosas, no dia 04/08/2023, às 19h30 em Recife/PE. Os registros foram realizados pela artista e escritora alagoana Júlia Cunha e pelo ator pernambucano Ton de Souza, ambos amigos pessoais do artista.

Dessa forma, acredito complexificar o meu eu singular ao convidar que as demais pessoas participem dessa feitura. Isso se dá quando o traquejo desse corpo outro, corpo-feito, que começa a se movimentar no espaço, ativa a execução desse fluxo redirecionado, contraposto à sentença que implica que os corpos fluam de acordo com o tempo-linear ocidental. Ademais, todas as pessoas presentes irão perceber, no decorrer da obra, que aquele corpo é uma conjuração conjunta. Aquele corpo é uma matéria feita por muitas pessoas e que também está dentro das pessoas, porque elas tomaram o chá e receberam o meu abraço no início. Ou seja, elas aceitaram o convite para participar, fluir e construir comigo aquele corpo redirecionado. Aceitaram o convite para sentenciar a sentença colonial que não tem espaço para que esse contato radical com o corpo possa ocorrer. Essa é uma tentativa minha de experimentar a implicância e sentenciar a separabilidade. Não sei se é uma tentativa interessante para outras concepções de excelência, mas para mim é fundacional (Severa, 2024).

O ato de elaborar danças como pensamento estabelece um diálogo com um conjunto de princípios que Fernandes (2014b) aponta como fundamentais para a convergência entre prática e pesquisa: I) a criatividade relacionada à produção de novos conhecimentos e experiências; II) a mutabilidade vinculada ao contexto, à linguagem e à perspectiva da pessoa pesquisadora; III) a corporeidade e ambiente como estruturas basilares da execução, tanto das práticas artísticas quanto das pesquisas acadêmicas.

Por isso, a experimentação de *Refluxo* como arena de investigação artística expõe corporeidades criativas em mudança no espaço, revelando intrigas, dissensos, modos de organizar experiências, circunstâncias, frequências, perspectivas, memórias e inquietações. Uma provocação artística que parte de um campo de vivências, de ações de contra-violências, de gestualidades inconformadas com a naturalização da violência racial e da guerra perpetuada pelo sistema colonial-capitalista. Um conjunto de ecodanças, ou seja, danças em defesa das vidas pretas e indígenas (Oliveira; Cunha, 2022, p. 12). Danças de cura, danças sobre cura.

Nesse sentido, a sequencialidade e linearidade das sentenças modernas é sentenciada pelo próprio corpo, todas as vezes em que gestos, pensamentos e movimentos são criados em contraposição às heranças coloniais, as quais proclamam violentamente um contato superficial das pessoas com

os próprios corpos e uma impossibilidade de imaginar de forma reorientada as configurações do mundo e do conhecimento. Por isso, depreendemos que o sentenciamento da sentença colonial seja uma revolução, antes de tudo, corporal. Igualmente, acreditamos na dança como um espaço de produção de pensamento e conhecimento, uma tática de sentenciamento da sentença colonial capaz de transtornar, a partir de uma perspectiva africana-indígena, o limite do contato com o próprio corpo, além de descontinuar a morte de ontem no hoje.

Considerações Finais

Este texto buscou compartilhar entendimentos sobre a prática artística como pesquisa. Diante da complexidade das narrativas históricas vinculadas às experiências das pessoas de ascendência africana e indígena, concluiu-se que as produções artísticas constituem poderosas tecnologias de resistência e organização do conhecimento. Destacou-se o interesse na prática como pesquisa em dança, orientada por uma perspectiva afromatizada, como um fenômeno que desafia os sentenciamentos modernos e o estabelecimento da captura da imaginação pela sequencialidade linear e progressiva do mundo.

Nesse contexto, introduziu-se a noção de descanso como uma estratégia de desaceleração que subverte a lógica de produtividade imposta pelo sistema colonial-capitalista, permitindo um contato radical com o próprio corpo e uma reconfiguração dos modos de existir. Além disso, apresentou-se o descanso como uma estratégia de reorientação de movimentos e gestos, uma prática de redefinição criativa cuja atitude prevê reconfigurações no corpo em re-pouso e alterações da relação pessoa-mundo e mundo-pessoa.

A partir da análise da prática de *Refluxo*, do artista e pesquisador Kenny Severa, buscou-se confrontar a desvalorização do corpo como um espaço sensível de geração de pensamento e de insurgência. Desta maneira, organizou-se reflexões sobre o corpo como um lugar de revolução e sobre a dança como um espaço de produção de pensamento e conhecimento capaz de transtornar o mundo. Indicou-se a prática artística africana-indígena como um ato de pesquisa capaz de desafiar as estruturas da opressão e de colaborar em processos de reimaginação do mundo para além do que se configura como possibilidade.

Compreendeu-se que, ao investigar a possibilidade da desaceleração e do descanso como métodos adotados para a construção cênica *Refluxo*, Kenny Severa aproximou em seus processos poéticos o interesse pela recuperação de sabenças ancestrais e pela criação de estéticas críticas. Além disso, ao investigar o re-pouso e tentar desacelerar o fluxo moderno, o artista passou a reinventar temporalidades na conjuração de outros corpos. Essa constrição no tempo, a negação da prosperidade colonial ou mesmo a desaceleração inútil do fluxo determinado e sequencial organizaram movimentos, a priori, desinteressantes, desimportantes, faltosos e erráticos, mas livres.

Por fim, concluímos que a investigação contribuiu, de modo significativo, conquanto limitado, para o campo da prática como pesquisa por estruturar reflexões, gestos, pensamentos e movimentos combativos às heranças coloniais. Possibilitou também a abordagem de um conjunto de vivências corporais que colaboram com o fortalecimento da Dança como uma área do conhecimento, tanto qual com a preservação, a valorização e o cuidado dos modos de produção de pesquisa pretos e indígenas.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Livro sobre o nada**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afro-diaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- FERNANDES, Ciane. **Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 76-95, 1 maio 2014a. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- FERNANDES, Ciane. **A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa**. In.: Anais do VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014b. Disponível em: <https://www.publition-line.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4626>. Acesso em 14 abr. 2024.
- FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. Dança: Revista do Programa

- de Pós-Graduação em Dança, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Living Commons, 2019.
- GROSGOUEL, Ramón. **La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global**. In: Tabula Rasa, n. 4, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600402>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In.: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. (Orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MCNAMARA, Andrew. **Six rules for practice-led research**. In.: Journal of Writing and Writing Programs, 2012(S14), pp. 1-15. Disponível em: <https://eprints.qut.edu.au/54808/>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de; CUNHA, Liana da Silva. **Ecodaças: reflexões sobre práticas artísticas afro-indígenas como pesquisa**. ARJ – Art Research Journal. Natal. v. 9, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28917>. Acesso em 14 abr. 2024.
- SEVERA, Kenno. **Entrevista sobre Prática como Pesquisa** concedida a Victor Hugo Neves de Oliveira. Natal, 20 de março de 2024.



“DOS PLÂNCTONS AOS CORPOS HUMANOS”: PLURALIDADE DE SISTEMAS EM INTERAÇÃO

**“FROM PLANKTON TO HUMAN BODIES”:
PLURALITY OF INTERACTING SYSTEMS**

**“DE PLANKTON A CUERPOS HUMANOS”:
PLURALIDAD DE SISTEMAS EN INTERACCIÓN**

Marcilene Lopes de Moura (Marcela Moura)

Marcilene Lopes de Moura (Marcela Moura)

Doutorado em teatro e performance pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob a direção de Josette Féral, cotutela com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, sob a direção de Ana Maria Bulhões-Carvalho. Título da tese: O processo de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos (flous). Tese financiada pela CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Mestrado em Artes Cênicas pela UNIRIO - Mestrado financiado pela CAPES. Graduação em Teoria Teatral pela UNIRIO. Graduação em Ciência da Computação pela Universidade Federal de Goiás (UFG-GO).

E-mail: marcelamouramm@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe um estudo do processo colaborativo de criação da performance *From plankton to human bodies: the dance of interacting types*, apresentada na Bienal ARTEX 2023, um evento cultural e científico que promove o diálogo entre artes e ciências. O objetivo dessa colaboração foi representar no palco as principais fases dos ecossistemas marinhos. O quadro teórico deste artigo está inserido no contexto da ciência dos sistemas complexos. A partir de um estudo de caso, busca-se descrever o contexto e investigar as condições que possibilitaram essa colaboração entre artistas e cientistas.

Palavras-chave: Teatro; Ciência; Sistemas complexos; Pesquisa-criação.

Abstract

This article proposes a study of the collaborative creation process of the performance *From plankton to human bodies: the dance of interacting types*, presented at the ARTEX Biennial 2023, a cultural and scientific event that promotes dialogue between arts and sciences. The objective of this collaboration was to represent on stage the main phases of marine ecosystems. The theoretical framework of this article is embedded in the context of complex systems science. Through a case study, we seek to describe the context and investigate the conditions that enabled this collaboration between artists and scientists.

Keywords: Theater; Science; Complex systems; Research-creation.

Resumen

Este artículo propone un estudio del proceso colaborativo de creación de la performance *From plankton to human bodies: the dance of interacting types*, presentada en la Bienal ARTEX 2023, un evento cultural y científico que promueve el diálogo entre artes y ciencias. El objetivo de esta colaboración era representar en el escenario las principales fases de los ecosistemas marinos. El marco teórico de este artículo está enmarcado en el contexto de la ciencia de los sistemas complejos. A través de un estudio de caso, se busca describir el contexto e investigar las condiciones que posibilitaron esta colaboración entre artistas y científicos.

Palabras clave: Teatro; Ciencia; Sistemas complejos; Investigación-creación.

Pesquisa-criação: uma teia de experiências diversas

Ao longo do século XX, surgem os encenadores modernos e seus laboratórios de pesquisa, que reivindicaram espaço e tempo para a experimentação e o desenvolvimento de novas linguagens. Essas experiências estavam inseridas num momento de intensa interferência das descobertas tecnológicas e científicas nas artes. Diante dos desafios trazidos pelas novas descobertas, o teatro procurou se reconfigurar, seguindo a tendência da apropriação tecnocientífica, exemplificada por Piscator, Brecht e Meyerhold, ou a tendência da negação, representada por Grotowski, Barba e Peter Brook. De qualquer modo, todos estavam dialogando com as pesquisas e os avanços tecnocientíficos de sua época de certa forma. Mesmo negando o uso de artefatos e buscando um teatro pobre, focado no desenvolvimento dos recursos psicofísicos dos atores, Grotowski, por exemplo, realizava longos laboratórios de pesquisa. O próprio termo “laboratório” remete às ciências, à pesquisa e à experimentação, distanciando-se das exigências de produtividade do mercado teatral.

As pesquisas realizadas no contexto científico moderno, a partir do século XIX, são marcadas por ideais positivistas e pela separação das dicotomias fatos e valores, sujeito e objeto. De certa forma, as pesquisas desenvolvidas nos laboratórios teatrais não coincidem plenamente com os critérios positivistas, nem com as metodologias utilizadas pelas comunidades científicas. Elas não partem de uma hipótese inicial a ser validada, sobrepõem sujeito e objeto e seguem dinâmicas coletivas mais abertas a hesitações e a desordens, acolhendo a diversidade e a imprevisibilidade do fazer teatral.

Segundo Josette Féral (2011), no século XX, percebe-se um afastamento progressivo entre os estudos teóricos e a prática artística, tendo de um lado a poética dos artistas como Craig, Meyerhold, Brecht, Artaud, Brook, Kantor, e do outro a teoria dos pesquisadores que se distanciam dos processos de criação e se posicionam como críticos, interessados principalmente na obra acabada, como Souriau, Villiers, Szondi e Frye. A representação teatral passa a ser vista como um objeto de arte a ser observado do ponto de vista semiológico, antropológico, histórico ou psicanalítico. Nesse sentido, pode-se salientar a importância dos estudos dos processos de criação, como a genética teatral, inspirada pela crítica genética literária (Genette, 1989) que, nos anos noventa,

começou a se interessar pelas etapas do processo de criação, pelos rascunhos, documentos e esboços de pesquisas. Vários pesquisadores têm se interessado pela gênese das obras teatrais, como Gay McAuley (1998), Irène Roy (1993) et Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2010). Os estudos sobre a genética teatral propiciam uma aproximação entre os saberes acadêmicos e o fazer teatral, permitindo também a abordagem de questões estéticas, administrativas, políticas e econômicas. Para Pavis (2014), uma das consequências positivas da aplicação da genética às análises teatrais, incluindo o interesse pelo processo de criação, é ressuscitar os debates metodológicos e rever as teorias existentes. Embora essas pesquisas tragam contribuições importantes, a conexão entre prática e estudos teóricos ainda não é muito significativa.

Os avanços tecnológicos do final do século XX e início do século XXI, como o aprimoramento dos computadores, a internet, a robótica e a inteligência artificial, impulsionaram a transdisciplinaridade nos processos de criação artística, alterando a percepção sobre dicotomias como sujeito e objeto, corpo e mente, pesquisa e criação, arte e ciência.

A ciência contemporânea está marcada pelo criticismo e revisionismo dos fundamentos da atividade científica e seus desdobramentos sociais, buscando visões mais abrangentes (Stengers, 2023). No campo teatral, novos caminhos são traçados para aproximar a pesquisa e a prática, por exemplo, a defesa da prática artística como uma forma de pesquisa (Nelson, 1988), a inserção dos estudos da cena no âmbito da etnocenologia (Pradier, 1997) e as reconfigurações da relação corpo-mente-ambiente, influenciadas pela teoria enativa (Varela, 1989). Percebe-se que a fronteira entre o artista que é pesquisador e o pesquisador que é artista torna-se bastante nebulosa. Chamamos de artistas-pesquisadores aquelas e aqueles artistas que estão inseridos na academia ou que têm suas criações fortemente marcadas por pesquisas e encontros transdisciplinares, como as artistas Diana Domingues, Suzete Venturelli, Cibele Forjaz e os artistas Antônio Araujo, Matteo Bonfitto e Renato Ferracini. Esses artistas-pesquisadores engendram novas demandas e novas conexões entre a excelência metodológica e estabilizante da academia e as singularidades, incongruências e subjetividades dos multifacetados ateliês de criação artística. Aventamos o termo pesquisadores-artistas para falarmos dos pesquisadores que estão inseridos em laboratórios científicos,

mas que, de alguma forma, abrem possibilidades de cooperação com coletivos que divergem de sua área, promovendo uma aprendizagem situada, na qual nenhum saber possui uma validade geral. De acordo com Isabelle Stengers (2023), o pesquisador-artista busca resistir às palavras de ordem e à hierarquização dos pontos de vista, promovendo horizontalizações.

Mesmo com as novas abordagens, a pesquisa-criação realizada dentro das instituições acadêmicas ainda tem que encontrar formas para lidar com os desafios dos protocolos científicos. Nesse sentido, acreditamos que o contexto sistêmico, por suas características transdisciplinares intrínsecas, favorece as pesquisas em arte e seu diálogo com a ciência. Oriunda da ciência dos sistemas complexos (Le Moigne, 1977), a abordagem sistêmica nos parece oferecer um campo fértil para que a pesquisa-criação possa florescer, mantendo o rigor acadêmico, ao mesmo tempo em que abarca a imprevisibilidade e a complexidade inerentes ao fazer teatral.

Artes e Ciências: pluralidade de sistemas comunicantes

Para o artista Jack Burnham (2015), as práticas artísticas não devem ser vistas como objetos, mas como sistemas. Ele utiliza o conceito de sistema, desenvolvido pelo biólogo Ludwig von Bertalanffy (1973), como uma ferramenta teórica para abordar os movimentos de contracultura de sua época, como a Performance Art, os Happenings, as obras cinéticas e luminosas. Segundo Duran (2013), um sistema é um conjunto organizado de entidades em interação entre elas e em interação com o sistema que as engloba. Por sua vez, um sistema tende a ser aberto a interações com seu ambiente. A abertura do sistema ao ambiente, a quantidade e simultaneidade das interações entre suas entidades, bem como o tipo de organização do sistema, fazem variar o seu grau de complexidade.

Segundo Emanuele Quinz (2015), a contribuição de Burnham não se limita ao projeto de convergência entre arte e tecnologia, mas propõe uma visão mais ampla que relaciona as práticas artísticas a seus contextos. Burnham preconizava o aparecimento de uma arte ciborgue, que ultrapassaria a imitação mecânica do movimento dos autômatos para atingir a imprevisibilidade das interações de um organismo complexo. Talvez a fragilidade

da estética dos sistemas proposta por Burnham tenha sido o fato de dialogar principalmente com os estudos sistêmicos da primeira geração. De acordo com Durand (2013), a primeira geração do pensamento sistêmico surge a partir da década de 1950, com o Estruturalismo, a Cibernética, a Teoria da informação e a Teoria Geral do sistema. Essas teorias trouxeram noções que influenciaram o campo das ciências sociais e foram gradualmente sendo chamadas de sistêmicas. Mas estes estudos, ao pretenderem estudar os sistemas como realidades observáveis, foram vistos como uma expressão da utopia modernista, centrada no progresso e no conhecimento tecnológico. Em contrapartida, os estudos sistêmicos de segunda geração seguiram um caminho diferente.

A sistêmica de segunda geração, que serve de contexto metodológico para este artigo, emerge a partir da década de 70. Ela utiliza conceitos como: globalidade, interação, organização e complexidade. Essas noções se sobrepõem e são complementares. De acordo com o princípio de globalidade, um sistema não é redutível às suas entidades, mas o tipo de interações dessas entidades dá uma organização interna ao sistema. Dependendo do tipo de interação, o sistema pode apresentar comportamentos emergentes que lhe dão diferentes graus de complexidade. A noção de complexidade afetou significativamente o pensamento cartesiano ao contribuir com uma visão fenomenológica. A segunda geração da sistêmica tem como foco a inteligibilidade do comportamento do sistema.

Atualmente, a teoria sistêmica reúne um vasto conjunto de conhecimentos em áreas diferentes. Dentre os campos de pesquisa e pesquisadores que recorreram a esse conhecimento, destaco: em Biologia, Henri Atlan (2006) e Francisco Varela (1989); em Ciências Sociais, Edgar Morin (1999); em Química, Ilya Prigogine (2001); e em Engenharia, Jean-Louis Le Moigne (1977). Também encontramos as ressonâncias do pensamento sistêmico nos estudos sobre a comunicação nas empresas, grupos e organizações, como os trabalhos dos pesquisadores da *École de Palo Alto* e do *Centre de Recherche en Information et en Communication* (CERIC).

No campo do teatro, os estudos ainda não são extensos: as reflexões de Chantal Hebert e Perelli-Contos (2001), sobre o teatro Robert Lepage, foram inspiradas pelas pesquisas de Edgar Morin sobre a complexidade; o pesquisador Roger Chamberland (1997) se inspirou na teoria do caos para propor um estudo do corpo no teatro; o artista fractalista Jean Claude

Chirollet (2001) estudou o tempo caótico e a complexidade fractal na obra *Arcadia*, de Tom Stoppard.

Em minha tese – O processo de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos – propus uma abordagem sistêmica da prática teatral colaborativa do encenador, utilizando como referência metodológica transdisciplinar os sistemas informáticos inteligentes, conhecidos como sistemas nebulosos. Um sistema nebuloso é uma forma de modelagem sistêmica projetada para compreender os principais comportamentos de um sistema complexo, de forma a prever ou reproduzir a imprevisibilidade constitutiva desses sistemas. Segundo Le Moigne (1977), um sistema não tem existência material, mas é uma forma de construção humana que parte de um projeto de modelagem da realidade.

A modelagem de um sistema e a sua simulação são a base de uma abordagem sistêmica contemporânea e a principal ferramenta de que dispomos para compreender os sistemas muito complexos. Um sistema complicado pode ser decomposto para tornar-se inteligível, já um sistema complexo deve ser modelado para tornar-se inteligível. A simulação utiliza o modelo do sistema para validá-lo através do estudo de um caso específico.

Baseando-me em etapas de uma modelização sistêmica, segundo os engenheiros Jean-Louis Le Moigne (1977), Francis Le Gallou e Bernadette Bouchon-Meunier (1992) e o analista de sistemas Daniel Duran (2013), propus em minha tese uma forma de modelagem teatral que objetivou o estudo das etapas de construção de um novo espetáculo – das improvisações iniciais à apresentação da peça ao público –, levando em conta os objetivos iniciais do projeto, os tipos de decisões tomadas, os procedimentos empregados para atingir os objetivos estipulados e a recepção do público.

Todos esses meus estudos prévios sobre a dinâmica dos sistemas complexos serviram de substrato inicial para a pesquisa-criação realizada para o evento ARTEX 2023, promovido pelo Instituto de Sistemas Complexos (ISIC-PIF), ligado ao Centro Nacional de Pesquisas Científicas (CNRS). Para a criação da performance *From Plankton to human bodies: the dance of interacting types*, que é o estudo de caso realizado neste artigo, verificou-se a necessidade de conhecimentos prévios e específicos sobre a ciência dos sistemas complexos.

O projeto ARTEX

A ARTEX, bienal de arte e ciência, é um projeto que visa fomentar projetos de pesquisa e criação artísticas que dialoguem com a ciência dos sistemas complexos. Em 2023, os organizadores lançaram uma chamada para artistas interessados em colaborar com cientistas do Instituto ISIC-PIF e do CNRS. Quatro artistas apresentaram projetos que visavam uma parceria com a cientista Silvia De Monte e foram convidados a trabalhar juntos em um mesmo projeto.

As pesquisas de Silvia De Monte se concentram na dinâmica ecológica e evolutiva dos comportamentos coletivos, com aplicações nas populações microbianas. Física de formação, ela trabalha na interface da microbiologia, ecologia e evolução no Instituto de Biologia da ENS de Paris e no Instituto Max Planck de Biologia Evolutiva. As pesquisas de Silvia De Monte se interessam especialmente pelos agregados heterogêneos. Nesses agregados, existe uma tensão entre a manutenção de uma diversidade celular, que sustenta funções complexas, e uma competição entre diferentes tipos de células, que tende a reduzir a diversidade. Os fitoplânctons marinhos ocupam um lugar crucial nos ecossistemas marinhos e a reação desses organismos às mudanças ambientais constitui um eixo de pesquisa central para a cientista. Ela está interessada nos estados que emergem dos possíveis cenários de coexistência das comunidades planctônicas.

Segundo as pesquisas da equipe dirigida por Silvia De Monte, a mudança das condições ambientais pode ser uma resposta para alterações no cenário de coexistência das comunidades microbianas. Porém, alterações também foram observadas quando as condições ambientais não variam significativamente, como em experimentos de laboratório, então quais elementos poderiam revelar como a vida microbiana se organiza nas vastas extensões oceânicas? A hipótese é que as interações entre espécies são a chave das mudanças na composição observada nas comunidades planctônicas. Para responder a essa pergunta, Silvia De Monte, em colaboração com os pesquisadores Emil Mallmin e Arne Traulsen, desenvolveu um modelo matemático, o sistema de Lotka-Volterra, para simular e verificar como a intensidade média das interações interespecíficas e sua heterogeneidade influenciam a dinâmica ecológica.

Os quatro artistas selecionados para dialogarem com a equipe de Silvia De Monte, foram convidados a se inspirarem no modelo matemático Lotka-Volterra para a concepção da performance a ser apresentada no evento ARTEX 2023. A artista plástica Adrienne Nowak ficou responsável pela realização das animações a serem projetadas durante o espetáculo, Florestan Labourdette e Pierre Carré foram responsáveis pelo desenho sonoro e eu fiquei responsável pelo aspecto teatral e performático. Concebemos um ateliê artístico aberto à participação de qualquer pessoa interessada em integrar a performance que seria apresentada no evento. Foram selecionados onze participantes, entre artistas profissionais e amadores.

O ateliê de dois dias foi realizado uma semana antes do evento ARTEX 2023. Cada um dos quatro artistas idealizadores da performance trabalhou no ateliê com suas ferramentas e perspectivas. Adrienne Nowak apresentou os princípios de criação de suas imagens e propôs exercícios de interação entre corpos e imagens. Os músicos Florestan Labourdette e Pierre Carré sugeriram exercícios de improvisação instrumental e vocal. Eu, por minha vez, propus exercícios de improvisação baseados nos estudos sobre sistemas complexos realizados em minha tese, com o objetivo de orientar o grupo de participantes a improvisar a partir de regras simples, focadas nas interações e nos comportamentos de auto-organização.

Interação entre os sistemas artísticos e científicos

Os quatro artistas idealizadores da performance estudaram artigos científicos, gráficos e dados referentes à pesquisa da equipe de Silvia De Monte. Vários encontros transdisciplinares foram realizados. No início, as reuniões se davam em forma de seminários, nos quais Silvia De Monte apresentava os aspectos de sua pesquisa aos artistas. Francesca Barbieri, a mediadora científica do Instituto de Sistemas Complexos (ISIC-PIF), que estava na organização do evento, participava das reuniões e fazia a mediação quando a cientista não podia estar presente. Os quatro artistas fizeram algumas reuniões entre eles a fim de estabelecer os protocolos artísticos que pudessem interagir com os protocolos científicos. Na medida em que tivemos um projeto artístico mais estruturado, a dinâmica das reuniões mudou e os artistas

passaram a explicar suas escolhas estéticas de forma que Silvia De Monte pudesse acompanhar a criação e dar sugestões.

Foi acordado entre artistas e cientistas que a performance iria apresentar três fases dos ecossistemas: Equilíbrio individualista, Dinâmica caótica e Exclusão competitiva, sendo a intensidade das interações, a diversidade das interações e a amplitude dos nichos os principais parâmetros para distinguir as fases. O objetivo principal era representar as fases dos ecossistemas marinhos sem recorrer ao mimetismo e sugerir outras modalidades sensoriais de conhecimento. Utilizando conceitos como interação, retroalimentação e cinestesia como ponto de partida, os corpos humanos, preservando sua singularidade física, deveriam reproduzir alguns comportamentos observáveis nos plânctons marinhos.

Dada a especificidade de cada meio e as ferramentas de cada artista, foi estabelecido uma analogia entre os 3 sistemas (artes visuais, música e teatro-dança) como sendo os principais táxons, compostos por diferentes subespécies (figuras visuais, instrumentos musicais, voz, corpos e gestos). Cada artista ficou responsável por seu táxon, ao mesmo tempo em que dialogava com os outros táxons e o ambiente artístico geral.

Trabalhamos com o seguinte protocolo para a fase chamada de “Equilíbrio individualista” na qual as espécies coexistem em equilíbrio: interações fracas, coexistência de espécies semelhantes, mesma abundância para cada espécie ao longo do tempo e autonomia das espécies. A abundância de cada espécie é limitada pelas interações intraespecíficas, ou seja, os indivíduos de uma espécie devem interagir somente com os indivíduos da mesma espécie. Na fase denominada como “Dinâmica caótica”, as interações de força e a diversidade são intermediárias, mais competitivas e diversificadas. Essa fase caótica possui as seguintes tipologias de comportamento: caos em torno de um equilíbrio – as pequenas variações permanecem no valor de equilíbrio da fase anterior. As interações ainda são pouco diversificadas, menos competitivas, portanto, as dominâncias de abundância são menos marcadas. A terceira e última fase que chamamos de “Exclusão competitiva” é caracterizada por uma forte competitividade e baixa diversidade. Nesse caso, apenas um pequeno número de espécies deveria sobreviver, e sua abundância deveria permanecer constante ao longo do tempo. Este é um comportamento clássico em

ecologia e economia: a sobrevivência dos mais adaptados. Um número reduzido de espécies suplanta as outras. Na performance, um estado de monotonia sonora e progressiva imobilidade deveria se estabelecer.

Para produzir interações que evocassem um equilíbrio entre as espécies, flutuações caóticas e intermitência, bem como exclusão competitiva, decidi focar na criação de diferentes tipos de loops de retroalimentação a partir das flutuações espaço-temporais nos movimentos dos performers. Essa opção viabilizou a geração de diferentes formas de estabilização (equilíbrio e exclusão), bem como a geração de dinâmicas instáveis e imprevisíveis.

A performance *From Plankton to human bodies: the dance of interacting types*¹ foi apresentada no evento ARTEX 2023, no dia 13 de outubro e foi escolhida como a obra que melhor representou a fusão entre arte e a ciência dos sistemas complexos. O prêmio foi oferecido pela *Pépinières Européennes de Création*, uma estrutura que apoia projetos transdisciplinares que utilizam práticas criativas híbridas.

Conclusão

O projeto transdisciplinar de pesquisa-criação, realizado no contexto da bienal ARTEX 2023, permitiu que os artistas se envolvessem com a alteridade dos protocolos científicos e com questões ecológicas e sociais. A apropriação dos protocolos ocorreu através da seleção de parâmetros comuns aos seres vivos, como interações, emergências de comportamentos inesperados e formas de auto-organização. Não se tratou de uma representação formal e didática do funcionamento dos ecossistemas marinhos.

A cientista foi convidada a vivenciar uma experiência artística coletiva, enfrentando o desafio de se abrir para novas questões oriundas de observações sensíveis, distintas das abordagens de seus colegas cientistas. Arriscou-se a experimentar o papel de pesquisadora-artista, colocando suas perguntas à prova diante de diferentes perspectivas e formas de valorizar fatos, valores e relações. Tanto os artistas quanto os cientistas envolvidos tiveram que se abrir para a pluralidade de dinâmicas de uma criação colaborativa,

1. Vídeo completo: <https://vimeo.com/890315363>

compartilhando seus protocolos e abrindo espaço para perguntas e processos que seu campo disciplinar normalmente não fomenta.

A colaboração entre os artistas representou um grande desafio, dado o tempo limitado para estabelecer uma linguagem comum. Esta pesquisa-criação colaborativa e transdisciplinar envolveu a inserção dos artistas em um contexto científico externo ao seu campo, o estudo de documentação e textos de alta complexidade, a submissão da criação a objetivos específicos e resultados esperados, e a necessidade de conciliar diferentes linguagens artísticas e suas possíveis formas de transposição de protocolos. Os participantes dos ateliês desempenharam um papel crucial para o sucesso do projeto. Adotamos uma abordagem cuidadosa ao compartilhar os protocolos, com o objetivo de fomentar interações menos hierárquicas e mais colaborativas e observamos a necessidade de promover um diálogo contínuo para estabelecer problemáticas e compartilhar resultados.

Essa vivência permitiu-me ocupar uma zona limítrofe entre a artista-pesquisadora e a pesquisadora-artista. Como artista-pesquisadora, concentrei-me no estudo dos protocolos, na organização estética do material produzido nas improvisações e na validação dos parâmetros utilizados, visando minimizar riscos e conferir organização ao espetáculo. Como pesquisadora-artista, tive a oportunidade de aplicar alguns dos estudos teóricos sobre sistemas complexos realizados durante minha tese, além de me abrir a novas abordagens, configurações e agenciamentos. Essa experiência encorajou-me a adotar novas ferramentas, possibilitando o desenvolvimento de novas formas de teorização fundamentadas na minha prática. Os conhecimentos teóricos adquiridos inspiram a criação de novas práticas artísticas.

A ciência dos sistemas complexos mostrou ser um campo transdisciplinar por excelência, abrindo possibilidades para a digressão e a ultrapassagem de fronteiras disciplinares. Em vez de trabalharmos com categorias fixas, objetos e disciplinas, foi possível estabelecer aproximações entre processos, entidades e comportamentos. O conceito de sistema atuou como um agente transdisciplinar, facilitando o diálogo entre artistas e cientistas, promovendo a emergência de configurações complexas e estimulando a criatividade em ambos os domínios.

Referências

- ATLAN, Henri. **L'organisation biologique et la théorie de l'information**. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- BERTALANFFY, Von L. **Théorie générale des systèmes**. Paris: Dunod, 1973.
- BURHNHAM, Jack, HAACKE, Hans. **Esthétiques des systèmes**. Sous la direction d'Emanuele Quinz. Dijon: Les presses du réel, 2015.
- CHAMBERLAND, Roger (1997). **L'expérience du chaos et la pragmatique du corps**. Dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec: Nuit blanche, 1997.
- CHIROLLET, Jean-Claude. **Photo-archaïsme du XXe siècle**. Nice: Cy éd, 2001.
- DE MONTE, Silvia; MALLMIN, Emil, TRAUlsen Arne. **Chaotic turnover of rare and abundant species in a strongly interacting model Community**. Washington: Proceedings of the National Academy of Sciences, 2024.
- DE MOURA, Marcilene. **Le processus de création c'Enrique Diaz ou la construction de systèmes flous**. Paris: L'Harmatan, 2018.
- DONNADIEU, Gérard et KARSKY, Michel. **La systémique, penser et agir dans la complexité**. Paris: Éd. Liaisons, 2002.
- DURAND, Daniel. **La Systémique**. Paris: Presses universitaires de France, 2013.
- FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre – Au-delà des limites**. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2011.
- GENETTE, Gérard. **Ce que nous Disent les Manuscrits**. Le Monde, Paris, 17 nov. 1989.
- GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, M.M.; BUDOR, D. (dir.) **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, 2010.
- GRÉSILLON, Almuth. **Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes**. Paris: Presses universitaires de France, 1994.
- GRÉSILLON, Almuth. **La mise en œuvre. Itinéraires génétiques**. Paris: CNRS éd., 2008.
- HÉBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène. **La Face cachée du théâtre de l'image**. Paris: l'Harmattan, 2001.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, sous la dir. 2004. (dir.) **Multidisciplinarité et multiculturalisme**. Québec: Nuit blanche, 1997.
- LE GALLOU, Francis & BOUCHON-MEUNIER, Bernadette. **Systémique: théorie et applications**. New York: Lavoisier-Tec & Doc, 1992.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. **La théorie du système général: théorie de la modélisation**. Paris: Presses universitaires de France, 1977.
- MCAULEY, Gay. **Towards an Ethnography of Rehearsal**. New Theatre Quarterly, Cambridge University Press, n. 53, p. 75-85, 1998.
- MATURANA, H. And VARELA, F. **Autopoiesis and cognition: the realisation of the living**. Trad. Dordrecht; Boston. Lancaster: D. Reidel, 1980.
- MORIN, Edgard. **Introduction à la pensée complexe**. Paris: Éd. Points, 2014.

- MORIN, Edgard & LE MOIGNE, J-L. **L'intelligence de la complexité**. Paris; Montréal (Québec): l'Harmattan, 1999.
- NARBONNE, Yves. **Complexité et systémique**. Paris: Hermès Lavoisier, 2005.
- NELSON, Robin. **Practice as Research in Arts: Principes, Protocols, Pedagogies, Resistances**. England: palgrave Macmillan, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène**. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps: ethnocénologie du spectacle vivant en Occident**. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya. **La fin des certitudes: temps, chaos et les lois de la nature**. Paris: O. Jacob, 2001.
- ROY, Irène. **Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche**. Quebec: Nuit blanche éditeur, 1993.
- SCHECHNER, Richard. Performance: **Expérimentation et théorie du théâtre aux USA**, coll. Sur le théâtre. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2008.
- VARELA, Francisco. **Autonomie et connaissance: essai sur le vivant**. Trad. de l'américain par Paul Bourguine et Paul Dumouchel. Paris: Éd. du Seuil, 1989.



NOTAS SOBRE NOTAS: DIÁLOGOS ENTRE DOIS DIÁRIOS DE BORDO COMO CAMINHO DE PESQUISA SOBRE PROCESSOS CRIATIVOS

*NOTES ON NOTES: DIALOGUES BETWEEN TWO LOGBOOKS
AS A PATH TO RESEARCH ON CREATIVE PROCESSES*

*NOTAS SOBRE NOTAS: DIÁLOGOS ENTRE DOS
CUADERNOS DE TRABAJO COMO CAMINO DE
INVESTIGACIÓN SOBRE PROCESOS CREATIVOS*

Marcos Coletta

Marcos Coletta

Ator, dramaturgo e pesquisador em teatro.
Doutor em Artes da Cena pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
(PPG-Artes/EBA/UFG). Cofundador do Grupo
Quatroloscinco – Teatro do Comum (BH/MG).

E-mail: marcoscoletta@gmail.com

Resumo

O autor reflete sobre a potencial relevância dos cadernos de anotações ou diários de bordo tanto em processos criativos quanto em pesquisas acadêmicas sobre tais processos, considerando-os como materiais dialógicos e complementares, e como recurso metodológico para um estudo analítico e comparativo de diferentes fases de uma mesma pesquisa. Para investigar o conteúdo de um diário de bordo escrito em 2016, no contexto de um processo criativo teatral, o autor cria um novo diário para estabelecer diálogos com aquele e desenvolve “notas sobre notas”. Tal prática metodológica evidencia que, em pesquisas sobre processos criativos, os diários de bordo podem ser, além de um suporte metodológico, um material criativo que alimenta a pesquisa acadêmica tratada também como obra em processo.

Palavras-chave: Processos criativos; Diário de pesquisa; Desmontagem; Prática como pesquisa.

Abstract

The author reflects on the potential relevance of notebooks or logbooks both in creative processes and in academic research on such processes, considering them as dialogical and complementary materials, and as a methodological resource for an analytical and comparative study of different phases of the same search. To investigate the content of a logbook written in 2016, in the context of a theatrical creative process, the author creates a new diary to establish dialogues with the previous one and develops “notes on notes”. This methodological practice shows that, in research on creative processes, logbooks can be, in addition to methodological support, creative material that feeds academic research also treated as a work in process.

Keywords: Creative processes; Research diary; Disassembly; Practice as research.

Resumen

El autor reflexiona sobre la potencial relevancia de los cuadernos de trabajo (o diarios de investigación) tanto en los procesos creativos como en la investigación académica sobre dichos procesos, considerándolos como materiales dialógicos y complementarios, y como un recurso metodológico para un estudio analítico y comparativo de diferentes fases de una misma búsqueda. Para investigar el contenido de un cuaderno de trabajo escrito en 2016, en el contexto de un proceso creativo teatral, el autor crea un nuevo diario para establecer diálogos con el anterior y desarrolla “notas sobre notas”. Esta práctica metodológica muestra que, en la investigación sobre procesos creativos, los cuadernos de trabajo pueden ser, además de soporte metodológico, material creativo que alimente la investigación académica tratada también como una obra en proceso.

Palabras-clave: Procesos creativos; Diario de investigación; Desmontaje; La práctica como investigación.

Este artigo reflete sobre a potencial relevância dos cadernos de anotações ou diários de bordo tanto em processos criativos quanto em pesquisas acadêmicas sobre tais processos, considerando-os como materiais dialógicos e complementares, e como recurso metodológico para um estudo analítico e comparativo de diferentes fases de uma mesma pesquisa. Compartilho aqui um agrupamento de 12 notas registradas em dois cadernos de pesquisa com 6 anos de distância entre eles. O primeiro caderno foi escrito entre março e setembro de 2016, durante o processo criativo do espetáculo *Fauna*, sexto trabalho do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, coletivo teatral fundado em 2007 e sediado em Belo Horizonte. A principal proposta poética do espetáculo está na criação de um ambiente sem distinção de palco e plateia, onde atores e espectadores se misturam e interagem durante a encenação. O espetáculo *Fauna* é nomeado pelo Quatroloscinco como uma “peça-conversa”, evidenciando uma dramaturgia elaborada a partir de dispositivos que produzem momentos de convívio e interação direta entre atores e público. Tal encontro determina a forma e a temática da peça, que assunta a reunião dos corpos presentes a cada apresentação. O segundo caderno foi escrito entre 2020 e 2024 como parte da minha pesquisa de doutorado denominada

Peça-conversa: convívio e cocriação entre atores e espectadores, defendida em fevereiro de 2024, na Escola de Belas Artes da UFMG (EBA/UFMG). A tese tem como abordagem central o espetáculo *Fauna*, a partir de suas características conviviais e participativas que engajam o espectador a contribuir criativamente na encenação e na dramaturgia.

Durante a pesquisa, pude perceber como a observação dos cadernos de anotações e diários de bordo se torna parte importante no estudo de percursos criativos e processos artísticos. Segundo Marina Marcondes Machado (2002), o diário de bordo “refere-se a uma das etapas do trabalho do pesquisador acadêmico em Artes Cênicas que realiza sua pesquisa processualmente (metodologia *work in process*)” (Machado, 2002, p. 260). Nele, o artista-pesquisador registra de maneira livre, intuitiva e muitas vezes desordenada aquilo que julga mais importante, inquietante, promissor em seu percurso de pesquisa e criação, não carecendo de um olhar organizador *a priori*, que pode, inclusive, limitar a experiência de anotações. Como instrumento fenomenológico¹, cadernos e diários podem auxiliar o pesquisador, posteriormente, a encontrar novas e reveladoras abordagens para experiências já vividas, sob as lentes da crítica genética², campo de estudo que se debruça justamente sobre os registros e documentos de um processo criativo. “Compostos por diferentes linguagens, estes registros [...] revelam a riqueza e a complexidade da atividade criativa, [...] indícios acerca dos procedimentos de configuração do processo artístico” (Larcher, 2019, p. 102).

Como importante contribuição para esse debate, Gilberto Icle (2019) organizou o livro *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia* (2019), que reúne artigos de diferentes autores sobre registros de processos criativos. Icle aponta que os cadernos de anotação demonstram que um processo criativo vai muito além do tempo gasto em sala de ensaio.

1. Entendo o instrumento fenomenológico como um material capaz de abrir caminho para uma volta às coisas mesmas, aos fenômenos que compreendem o eu e o mundo “a partir de sua ‘facticidade’” (Merleau-Ponty, 2006, p. 1).

2. A crítica genética em artes se refere à pesquisa a partir de registros e processos para investigar os procedimentos e contextos de uma criação. “Trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, cópiões, etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo” (Salles; Cardoso, 2007, p. 44).

Registros, descrições e anotações são feitos a todo momento pelo artista-pesquisador, em um estado constante de investigação e busca. O autor faz interessante pergunta: “o que não é possível descrever quando se descreve o processo criativo?” (Icle, 2019, p. 38), e a partir dessa questão, reflete sobre como uma descrição/anotação pode adquirir caráter performativo quando é capaz de reinventar o processo descrito. “Quando a descrição é performativa? Quando ela é um ato criativo por si própria” (Icle, 2019, p. 52). Em concordância, entendo a prática de retornar às anotações como uma forma de dialogar com elas e reinterpretá-las não como um objeto fixo, mas como um material vivo posto em ação na medida em que é retomado na pesquisa.

Tomar diários de bordo como documentos vivos do vivido também permite mapear a experiência com pistas e informações que podem confirmar ou contradizer a memória pessoal. Diversas vezes, ao ler o caderno do processo criativo de *Fauna*, de 2016, me surpreendi com anotações que, em minha memória atual, ficaram registrados de outra maneira. Há um real e estimulante confronto interpretativo que complexifica e critica a relação com as anotações e com a própria recriação do processo, mas como observa Marina Marcondes Machado, “não é necessário dar ao diário uma utilização pragmática ou direta; trata-se de um metatexto, de um escrito, misto de realidade e ficção, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional” (Machado, 2002, p. 261). Nessa ótica, um diário de bordo guarda um material latente e potente, mesmo após anos de sua escrita, revelando pistas e fragmentos de uma experiência que pode ser estudada e interpretada por diferentes aspectos.

Se as anotações feitas em 2016 já foram uma maneira de organizar o processo de criação do espetáculo *Fauna* de forma mais analítica e distanciada, revisitá-las, seis anos depois, configura um duplo afastamento, diálogo entre duas versões do mesmo sujeito em diferentes momentos de vida e maturidade artística. Tal prática metodológica intensifica a consciência de que um processo criativo nunca é inteiramente apreendido e não pode ser registrado em sua totalidade. Por sua natureza fugidia, processual, assumido como acontecimento, o caminho da criação artística nem sempre é bem capturado pela linguagem falada ou escrita. O caráter seletivo e fragmentário da memória é um aspecto bastante presente nos cadernos.

Durante a pesquisa, entendi que uma maneira processual de compartilhar a criação do espetáculo *Fauna* seria através de uma desmontagem descritiva da peça, que difere de uma desmontagem cênica. Desmontagem cênica (Diéguez; Leal, 2018) é um termo utilizado para se referir ao compartilhamento de processos criativos em formato espetacular ou performático. Diferente de relatar objetivamente como se deu a criação de uma peça, o artista-pesquisador apresenta um testemunho cênico que refaz os caminhos da criação como uma apresentação artística de caráter pedagógico. O conceito de desmontagem surge nas práticas de grupos latino-americanos, como o La Candelaria (Colômbia) e Yuyachkani (Peru), durante a década de 1990. Miguel Rubio Zapata, diretor do Yuyachkani, descreveu a desmontagem como “as tentativas que fazemos para saber como chegamos aonde chegamos, e falar disso se converteu em uma saudável tradição pedagógica [...] para conhecer os processos internos dos nossos trabalhos” (Zapata, 2009, p. 27). Ileana Diéguez desenvolveu e ampliou a discussão do conceito desde que esteve na coordenação da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, resultando em diversos estudos sobre práticas de desmontagem como a obra *Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena* (2018), organizada por ela e pela professora Mara Leal, da Universidade Federal de Uberlândia.

Uma desmontagem cênica pode ser construída de incontáveis maneiras e se apresentar sob as mais variadas poéticas. Segundo Diéguez (2014), o que as aproxima é o fato de que “não se restringem a relatos ou anedotas a serem contadas, [pois buscam] revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, [e instalam uma] dimensão performativa, [...] na intenção de tornar visíveis os percursos e a tessitura da cena” (Diéguez, 2014, p. 8). Muitos coletivos e artistas continuam a desenvolver formas de praticar a desmontagem de suas obras e pesquisas cênicas, como a atriz Tânia de Farias, do grupo Oi Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS), que criou a desmontagem *Evocando os mortos – Poéticas da experiência* (2017), onde desvela os processos de criação de diferentes personagens interpretados por ela entre 1991 e 2011, sua proposta busca provocar experiências que dissolvam os limites entre arte e vida e, ao mesmo tempo, potencializem a reflexão e o autoconhecimento. De maneira parecida, Ana Cristina Colla, atriz do Lume (Campinas/SP), desenvolveu a desmontagem *SerEstando Mulheres* (2013)

como forma de abordar figuras femininas criadas por ela em vinte anos de trabalho com o seu grupo. “Um outro foco era construir algo que possibilitasse a visualização do processo de construção de uma técnica pessoal de representação” (Colla, 2014, p. 2). Ao refletir sobre a desmontagem, a atriz revela que o que mais pulsou no material e tomou o primeiro plano foi “a diluição de fronteiras. Entre a técnica e a vida, entre a atriz e a mulher, entre o pessoal e o privado, entre o real e o ficcional, entre a atriz e o espectador (Colla, 2014, p. 3). Ambas destacam a desmontagem como um espaço de diluição entre arte e vida e como um processo privilegiado de autoconhecimento realizado publicamente diante de espectadores. Assim, a desmontagem, como obra autônoma e por seu aspecto expositivo, guarda grande valor investigativo e pedagógico.

Em minha pesquisa, trabalho a desmontagem do espetáculo *Fauna* como um processo descritivo, não cênico, porém criativo. Em forma de texto, a desmontagem descritiva busca conjugar a objetividade da escrita com a processualidade da obra em andamento. Para Gabriela Pérez Cubas (2019), a descrição de projetos criativos cênicos trabalham essencialmente a metáfora e a liminaridade³, esta última entendida como a identificação dos pontos de intersecção e entrelaçamento de saberes, técnicas, epistemologias e metodologias variadas que surgem durante os processos criativos e que serão reorganizadas criativamente na prática descritiva. “Quem descreve também está realizando um processo criativo, está participando com todo o seu ser em seu próprio processo de descrição” (Cubas, 2019, p. 11).

Ao praticar a desmontagem descritiva, tendo como materiais principais os diários de bordo, busquei apoio no conceito de *thick description* (descrição densa), proposto por Clifford Geertz (2008) e retomado por Matteo Bonfitto (2019) ao refletir sobre como a descrição de processos criativos pode ir além de um procedimento objetivante. Bonfitto argumenta que a descrição densa⁴ não “envolve

3. À luz de Victor Turner, utilizo o conceito de liminaridade como espaço de margem entre diferentes contextos. “Condição transitória, [...] um entre-lugar indefinido” (Noletto, 2015, s.p.) que possibilita variadas interações.

4. Bonfitto usa a expressão “descrição espessa”, que, neste artigo, prefiro manter na tradução mais difundida nas obras de Clifford Geertz, como “descrição densa”, que consiste em um método de observação e análise interpretativa de uma experiência vivida em campo, no contexto deste artigo, o processo criativo de obra teatral. Em Geertz (2008), para produzir uma descrição densa é preciso trabalhar a ideia do “estar lá”, ou seja, o pesquisador deve estar fisicamente presente no ambiente investigado, em experiência de imersão.

apenas o que se decodifica, o que se decifra do já conhecido, como também uma projeção de todos os fatores e processos perceptivos, sensoriais, subjetivos” (Bonfitto, 2019, p. 67). Assim, expõe também as tensões, incertezas, abstrações e sensações não racionais típicas das criações artísticas. Ao não buscar uma normativa homogeneizante, de ordem cartesiana, a desmontagem descritiva cresce em sua qualidade lacunar e abre espaços para novas descobertas, surpresas e dúvidas, que ativam a postura criativa do “desmontador”.

Parte da minha tese se apoia na desmontagem do espetáculo *Fauna*, criado em 2016 pelo Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, desde o processo criativo até as experiências com o público durante as diversas temporadas em mais de 100 apresentações até 2024 (a peça continua em cartaz). *Fauna* é resultado de um mergulho rápido e intenso: foram seis meses de criação, tempo curto se comparado aos processos anteriores do Grupo Quatroloscinco. Porém, mesmo após estreada, continua em aberta experimentação. Por ser composta por dispositivos cênicos e dramatúrgicos que ativam a interação do público, cada sessão da peça proporciona novos acontecimentos e alterações em sua estrutura. Cabe aos atores manterem o fio teso que conecta a parte fixa e repetível da obra e a parte variável que é determinada pelo convívio com o espectador, em um jogo de forças que mantém a vivacidade e o caráter performativo do espetáculo.

Na tese, enquanto faço a desmontagem descritiva de *Fauna* e revisito os diários de bordo, teço diálogos com conceitos como teatro convivial⁵, teatro performativo⁶ e circuito de afetos⁷. Nos retornos ao diário de bordo de *Fauna*,

5. O aspecto convivial do teatro é definido por Jorge Dubatti (2016) como “a zona de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e expectatoriais em relação de companhia” (Dubatti, 2016, p.37). Para o teórico argentino, o convivial se realiza na relação entre a auto-observação e a observação do outro, gerando poéticas de convivência entre o subjetivo e o coletivo.

6. O caráter performativo do teatro é estudado por diversas óticas desde as primeiras contribuições de Richard Schechner nas década de 1970 até as abordagens atuais. Em linhas gerais, o teatro performativo pode ser entendido como um conjunto variado de práticas cênicas que colocam em questão paradigmas como representação, personagem, drama, *mimesis* e ação, privilegiando o jogo entre atuantes e espectadores em situações que borram fronteiras entre arte e vida.

7. Estudo o termo “circuito de afetos” em dois autores: Vladimir Safatle (2015) e Ana Pais (2014). Safatle desenvolve o conceito a partir da filosofia e da psicanálise para discutir a emergência de refundar os circuitos afetivos que orientam nossa vida social e política, defendendo o desamparo como afeto emancipatório central. Ana Pais discute o termo direcionado aos estudos da cena e o apresenta como fenômeno central na relação entre atores e espectadores para superar a ideia de catarse.

refiz as etapas da criação e rememorei mental e fisicamente algumas sensações vividas. Ao trazer para o presente um caderno escrito em 2016, defrontei-me com questões que eu, erroneamente, já considerava superadas, mas que se renovaram e se recontextualizaram para a pesquisa atual. Um exemplo foi a frase anotada na margem do caderno: “Começamos a falar de uma coisa, agora estamos indo para outra. Estamos nos perdendo ou avançando?” A pergunta feita há sete anos se autoatualiza. As incertezas do percurso são recorrentes e geram movimentos não-lineares que alimentam a pesquisa como criação em processo.

Durante a pesquisa de doutorado, iniciei um novo diário de bordo para escrever “notas sobre notas”, onde registrei reflexões e comentários sobre a leitura do caderno de 2016, como uma conversa intertemporal que sobrepõe duas fases diferentes do mesmo artista-pesquisador em processos de pesquisa distintos. O embaralhamento de espaços e tempos diversos, onde o passado se presentifica e o presente habita o já vivido produz um espaço de liminaridade, onde reside o trabalho com os cadernos de anotações.

Minha prática descritiva, tanto a de 2016 quanto a atual, não seguiu uma rotina nem um procedimento padrão. Em geral, as notas são esparsas, irregulares, muitas vezes sem datação. Algumas são escritas em forma de pequenos parágrafos, outras são comentários curtos em estrutura de lista. Há também citações entre aspas, palavras soltas, lembretes, tarefas, desenhos e gráficos. Nos dois cadernos, há momento de escritas mais frequentes e extensas e outros de anotações breves, com muitos hiatos temporais. Em geral, há o tom subjetivo típico dos diários que não são escritos para serem compartilhados em público. Desta forma, expô-los é um ato tenaz que confronta sua própria natureza privada.

Ao inserir trechos dos diários no corpo da tese, busco compartilhar com o leitor os meandros e as lacunas da pesquisa, publicizando um material que poderia permanecer apenas como arquivo privado, mas que ganha relevância coletiva ao ser incorporado a uma nova pesquisa de cunho acadêmico e pedagógico. Identifico no trabalho com os diários de bordo aquilo que Matteo Bonfitto (2019) menciona como momentos em que a práxis se torna *poiesis*, ou seja, deixa de ser apenas uma ferramenta técnica atrelada a objetivos pré-estabelecidos e se torna uma obra em movimento orientada pela “lógica

flutuante do próprio processo criativo [e que] implica em uma atitude real de cultivo da pesquisa em uma busca pelo não saber” (Bonfitto, 2019, p. 66).

Para este artigo, selecionei 12 notas organizadas em seis duplas. Cada par numerado contém a reprodução de uma nota do diário de bordo de 2016 seguida de uma nota-comentário produzida durante pesquisa de doutorado (2020-2024). Vamos a elas:

1.

Ainda não decidimos como vamos fazer pra trazer o público para dentro [da cena]. Temos ideias diversas, mas nenhum consenso. Gosto dos sapatos⁸, é arriscado e ao mesmo tempo lúdico, sensorial, abre muitas possibilidades de jogo.

(Maio, 2016)

Percebo que ainda não havia uma ideia clara para todos sobre como acionar o espectador para uma experiência interativa que não fosse uma exposição agressiva. Estávamos tateando formas de interagir, mas, ainda com poucos ensaios abertos, não era possível ter certeza de que era mais interessante. Quando os sapatos surgiram em uma improvisação foi uma espécie de “eureka!” para todos. Vimos neles grande potencial dramático, interativo e visual.

(Abril, 2022)

2.

Lemos dois textos sobre a extinção na Piseagrama⁹. Somos seres finitos e precários – por um fio. Muitos povos e etnias já se extinguiram. Fim do mundo não é o fim do planeta, é o fim da espécie, do nosso mundo. Mergulhar nisso. Nós mais o público somos a fauna.

(Março, 2016)

8. Tínhamos a ideia de pedir ao público para tirar os sapatos na entrada. Nós utilizaríamos os sapatos como cenário e objetos de cena. Essa ideia foi aprofundada e se manteve no espetáculo como o principal dispositivo de interação com o espectador.

9. A Piseagrama é uma plataforma editorial sem fins lucrativos que publica uma revista temática de mesmo nome e periodicidade anual desde 2011. A edição n. 8 (2015) tematizou as várias formas de extinção. Fonte: Piseagrama. Disponível em: <https://piseagrama.org/produto/08-extincao-2/>. Acessado em: 10 dez. 2023.

Nesse momento estávamos buscando um tema unificador, um pano de fundo que pudesse conectar atores e espectadores como uma microcomunidade, uma “fauna”. A ideia da extinção nos pareceu a melhor e foi desenvolvida. “E se nós fôssemos os últimos representantes da humanidade?”, essa é uma das primeiras falas da peça, que já propõe ao público um imaginário comum. O “E se” é importante. Não dizemos “nós somos”, que força um pacto ficcional. O “E se” traz uma brincadeira de imaginar coletiva.

(Agosto, 2022)

3.

Cena em que converso com alguém que eu nunca vi. Criar um texto guia/âncora. A conversa não é solta. Eu guio e chego a algum lugar. Dramaturgo ao vivo (vivo!).

(Maio, 2016)

Percebo nessa nota meu interesse no risco de uma cena em que eu não tivesse total controle de sua execução. Discutimos bastante sobre as possibilidades de transformar a cena em acontecimento, envolvendo ativamente o espectador na sua condução. Ao mesmo tempo, tinha a preocupação por uma estrutura que nos desse alguma segurança. Risco controlado? Com a experiência das apresentações, a estrutura ficou cada vez mais flexível, abrindo espaço maior para o imprevisível.

(Outubro, 2022)

4.

Primeiro ensaio aberto: equipe e amigos. Ainda pouco seguros com momentos de conversa. Seguramos muito na estrutura. Usar os sapatos do público é o melhor caminho pra criar intimidade. Dosar violência (?). Cena final – muito texto? Ou rever a maneira de dizer. Coloquial.

(Junho, 2016)

O primeiro ensaio aberto foi feito com pessoas mais próximas. Apresentamos o material que já tínhamos e testamos dispositivos de interação, como a utilização dos sapatos do público. A primeira experiência com plateia revelou que ainda não tínhamos muita noção de como cada espectador iria reagir aos momentos interativos. Havia muito receio. Mesmo em nós, artistas propositores.

Foi só quando começamos a trazer pessoas desconhecidas que as interações ficaram mais “naturais”. As pessoas desconhecidas vinham com outra qualidade de presença e mistério. Pareciam mais curiosas e espontâneas.
(Outubro, 2022)

5.

Ensaio difícil. Os textos não se conectam na segunda parte. A primeira ainda parece teatro. Reescrever ou descartar? Talvez pelo movimento (com música?). Nem tudo precisa estar na palavra ou já foi dito de outra maneira. Verborrágico sem intenção.
(Sem data)

Nota em página avulsa. Acredito ter sido em algum ensaio de julho quando estávamos retrabalhando os textos fixos após alguns ensaios abertos. “Parecer teatro” era a expressão que usávamos quando queríamos nos referir pejorativamente a falas que soavam de maneira empostada ou artificial. Queríamos que as falas decoradas tivessem a mesma qualidade sonora das conversas improvisadas.
(Janeiro, 2023)

6.

Seguimos sem final. Ideias para acabar: telefonema (Assis conversa com minha voz em off); chamar o público para encontrar seus sapatos; atores vão embora, público decide como terminar; público acende fósforos (vaga-lumes). Gosto dos fósforos.
(Julho, 2016)

Testamos vários finais e o que se provou mais interessante foi o telefonema sobre a extinção, retomando o tema lançado no início da peça. Eu saio do teatro, toca o telefone do Assis, ele atende e entra um telefonema gravado com a minha voz. Assis conversa com a minha voz, mas é uma voz gravada não se sabe quando. Presença da ausência. Os fósforos e a imagem dos vaga-lumes foram aproveitados em outra cena e também na arte gráfica do espetáculo. As ideias vão circulando e encontram lugares muito diferentes de onde surgiram.
(Janeiro, 2023)

Concluo este breve artigo com a reflexão de que, durante a pesquisa de doutorado, ao propor um diário sobre outro diário, construí uma estratégia metodológica para acessar os registros do longínquo processo criativo de 2016 e travar conversas, fazer perguntas e buscar respostas, gerando novos apontamentos e questões centrais para a tese, a partir do cruzamento dos dois materiais. Como método, as notas sobre notas evidenciaram que, em pesquisas sobre processos criativos, os diários de bordo podem ser, além de um suporte metodológico, um material criativo que alimenta a pesquisa acadêmica tratada também como obra em processo. As notas sobre notas geram atravessamentos que suspendem a lógica linear e cronológica dos acontecimentos e entrelaça diferentes tempos, lugares e contextos em prol de um entendimento interconectado de distintas fases da trajetória de um mesmo artista-pesquisador interessado em produzir conhecimento teórico sobre suas práticas criativas.

Referências

- BONFITTO, Matteo. Descartes e a espessura do impalpável. In: ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COLLA, Ana Cristina. SerEstando Mulheres. In: VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014, Belo Horizonte. **Anais VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2014. v. 1. p. 1.
- DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- LARCHER, Lucas. O diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 100–111, 2019. DOI: 10.14393/OUV24-v15n1a2019-7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42646>. Acesso em: 18 jan. 2024.
- MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 260-263, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p260-263. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminaridade e communitas - Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- PAIS, Ana. **Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral**. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12095/1/ulsd068940_td_tese.pdf. Acesso em: 6 nov. 2023.
- PÉREZ CUBAS, Gabriela. A liminaridade e a metáfora na descrição de projetos criativos cênicos. In: ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SALLES, Cecilia Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, Mar. 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 Abr. 2024.
- ZAPATA, Miguel Rubio. La demonstración pendiente. In: DIÉGUEZ, Ileana (Comp.) **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009. Disponível em: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/698>. Acesso em: 19 nov. 2023.



A SENSACÃO INDISSOLÚVEL: A TRANSDUÇÃO ENTRE CORPO E SOM COMO PAR

*THE INDISSOLUBLE SENSATION: THE TRANSDUCTION
BETWEEN BODY AND SOUND AS PAR*

*LA INDISOLUBLE SENSACIÓN: LA TRANSDUCCIÓN
ENTRE CUERPO Y SONIDO COMO PAR*

Andrés Grumann Sölter
Camila R. Cannobbio

Andrés Grumann Sölter

Andrés Grumann Sölter é PhD em Estudos de Teatro e Dança pela Freie Universität Berlin (Institut für Theater u. Tanzwissenschaft sob a tutela de Erika Fischer-Lichte); ele também é formado em Filosofia pela Pontificia Universidad Católica de Chile e concluiu o Treinamento de Artista Sonoro em Tsonami (2021). Ele leciona e pesquisa na Faculdade de Artes da Pontificia Universidad Católica do Chile (Escola de Teatro e Pós-Graduação em Artes).

E-mail: agrumann@uc.cl

Camila R. Cannobbio

Camila R. Cannobbio é bacharel em Atuação pela Universidad Católica do Chile (UC). Mestre em Performance Practice as Research e Movement: Directing and Teaching, ambos pela Royal Central School of Speech and Drama, Londres. Diploma em Dança e Mediação Tecnológica pela UNAM. Desde 2017 trabalha como professora na área do movimento na Escola de Teatro da UC.

E-mail: crrojas1@uc.cl

Resumo

Este ensaio explora a ligação indissolúvel entre o corpo e o som por meio de um laboratório em formato PaR (Prática como Pesquisa) com foco em como o tratamento auditivo de som ativa a percepção de uma experiência corporal interna. Para isso, utilizamos o sistema “Gordura” de *Body-Mind Centering* como meio de exploração somática para buscar formas de transduzir a experiência corporal em som e vice-versa. O conceito de transdução foi um elemento-chave para abordar a ligação entre ambos, enfatizando a natureza vibracional das sensações corporais, através de técnicas de foley, microfonia e síntese modular. A concepção interdisciplinar do laboratório, abordada em conjunto com uma metodologia PaR, permitiu desenvolver novas perspectivas e ligações entre som, sensação e experiência corporal.

Palavras-chaves: PaR; Sensação; Somática; Som; Transdução.

Abstract

The essay explores the indissoluble connection between the body and sound through a laboratory in PaR format, (Practice as Research) focusing on how aural treatment of sound activates the perception of an internal bodily experience. For this, we use the “Fat” system of *Body-Mind Centering* as a means of somatic exploration to look for ways to transduce bodily experience to sound and vice versa. In this, the concept of transduction was a key element to address the connection between the two, emphasizing the vibrational nature of bodily sensations, through foley, microphone and modular synthesis techniques. The interdisciplinary conception of the laboratory, approached together with a PaR methodology, allowed us to develop new perspectives and links between sound, sensation and bodily experience.

Keywords: PaR; Sensation; Somatics; Sound; Transduction.

Resumen

El ensayo explora la conexión indisoluble entre el cuerpo y el sonido a través de un laboratorio en formato PaR, (Práctica como Investigación) centrándose en cómo el tratamiento aural del sonido activa la percepción de una experiencia corporal interna. Para esto, utilizamos el sistema “Grasa” del *Body-Mind Centering* como medio de exploración somática para buscar modos de transducir la experiencia corporal al sonido y viceversa. En ello, el concepto de transducción fue un elemento clave para abordar la conexión entre ambos, enfatizando la naturaleza vibracional de las sensaciones corporales, a través de técnicas del foley, microfonia y síntesis modular. La concepción interdisciplinaria del laboratorio, abordada junto a una metodología PaR, nos permitió desarrollar nuevas perspectivas y vínculos entre sonido, sensación y experiencia corporal.

Palabras claves: PaR; Sensación; Somática; Sonido; Transducción.

A relação entre criação e pesquisa nos estudos especializados em formação artística é um tema que interessa, atualmente, à prática artística como pesquisa (“Prática como pesquisa”, em inglês *Practice as Research – PaR*). Robin Nelson, especialista nesse tema, aborda em *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances* que essa metodologia considera o fazer como forma de conhecimento, definindo-a como um modelo em que uma ampla gama de questões pode ser formulada e desenvolvida por meio da prática artística (Nelson, 2013, p.6). Para Nelson, há uma mudança no conceito de criação artística quanto à noção de **práticas**, que embasa um dos fundamentos que o sistema universitário em Artes utiliza para discutir a pesquisa em PaR. José Antonio Sánchez, em seu ensaio *Investigación y experiencia: metodologías de la investigación en artes escénicas*, argumenta que “falar de práticas não é o mesmo que falar de técnicas. A prática artística abrange um processo de fronteiras indistintas no qual aspectos de personalidade, contexto geográfico, cultural e histórico interagem com as próprias habilidades e com os envolvidos no processo criativo” (Sánchez, 2009, p.330). O autor destaca que a tarefa das práticas artísticas envolve uma consciência da relação com a experiência, tema que apresenta uma reviravolta fundamental. A arte, segundo o autor espanhol, citando John Dewey, “é antes de tudo experiência” (Sánchez, 2009, p. 328), mas não um resultado ou uma obra de arte. A concepção da prática artística como experiência evidencia a necessidade das instituições universitárias valorizarem a formulação de questões aos processos de criação que desencadeiam explorações nas quais as etapas, decisões e transformações surgidas de cada prática exploratória são investigadas, registradas e criticadas para que tal experiência reformule o modo, a forma e a substância da pesquisa no âmbito das Artes (para além das divisões disciplinares). Nas Artes Cênicas, esse deslocamento da linguagem técnica para a experiência vivida, explorada, reconfigura um exercício investigativo de criação a partir de práticas laboratoriais nas quais os encontros incluem programas metodológicos previamente estruturados e a experiência explorada projeta a surgimento do que é vivenciado como forma de conhecimento, que podemos entender como conhecimento corporificado.

PaR na pesquisa em Artes Cênicas

Segundo José Manuel Izquierdo em “ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes” (2022), “as disciplinas artísticas não são reconhecidas atualmente no Chile como um campo de pesquisa”; no entanto, “há um amplo reconhecimento internacional hoje das artes como forma de pesquisa” (Ciper Chile, 2022). Vários autores colocaram a *prática como pesquisa* (PaR) no centro do debate e possível validação na universidade (Villegas & Espinoza, 2019; Contreras, 2018, 2020). De fato, estamos vivendo um processo de validação da PaR em estudos sobre Artes gerando conhecimento nesse país. Ao mesmo tempo, os debates não estão consolidados nos departamentos das universidades. No entanto, algumas ideias fundamentais emergem dessas discussões. Um dos primeiros consensos é a ideia de geração de conhecimento. A PaR em contextos laboratoriais das universidades geraria conhecimento a partir da subjetividade das experiências praticadas e não da objetividade dos fatos acabados, com uma necessidade de desenvolver experiências delimitadas por questões e critérios metodológicos a processos, de trabalhar com materialidades cuja existência emerge de múltiplas práticas de exploração e não do resultado como uma forma de obras de arte. Em vez de se colocar contra a corrente dos modelos de pesquisa de outras áreas (Matemática, Humanas, Ciências Sociais), a PaR compartilha com elas alguns elementos fundamentais que merecem ser elencados: a necessidade exploratória com elementos do contexto e da experiência vivida, as práticas de experimentação, o exercício da tentativa e erro, bem como o exercício da criatividade e da perspectiva crítica, a fim de contribuir para uma geração de conhecimento diversa. Nesse processo, estaríamos relacionados a critérios de perguntas e respostas, referenciais metodológicos e discursivos (tanto bibliográficos quanto das próprias práticas) que contam com a exploração experiencial como seu núcleo de saber (El Mostrador, 2018). Assim como as demais “ciências”, a PaR encontra no âmbito do *laboratório* um lugar ideal para seu trabalho.

Desde 1996, o laboratório teatral da Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile é considerado um espaço de pesquisa-criação que busca promover a experimentação teatral e/ou dramatúrgica voltada tanto

para a criação artística quanto para a pesquisa metodológica. O laboratório parte de uma questão orientadora para a exploração de materialidades nos diversos processos criativos. A questão “delimita um recorte, um foco” (Fávero, 2023: 167) que dá origem, por meio de como, a um processo de questionamento, de tentativa e erro envolvendo materialidades, técnicas e tratamentos do tempo e espaço que contribuem para responder à questão. Dessa forma, o Laboratório inclui limites para uma prática de pesquisa do tipo PaR. Nesse contexto surgiu nosso projeto de prática como pesquisa a partir de uma inquietação um tanto ingênua, mas necessária, no início do ano letivo de 2022: como soa o corpo em sua interioridade? Nesse momento, cabe recordar o experimento de John Cage com a câmara anecoica na Universidade de Harvard na década de 1940. Cage buscava encontrar o silêncio total, mas para sua surpresa ouviu dois sons: um agudo e o outro grave. O engenheiro de câmara, depois da conclusão da experiência, explicou ao músico estadunidense que o som agudo correspondia ao sistema nervoso (que não soa, mas escutamos o que chamamos de zumbido, ou seja, um zumbido no ouvido) e o som grave se refere às batidas do nosso coração com a circulação do sangue ao longo da “experiência vibratória diária e inescapável do próprio corpo,” como expõe Natalia Bieletto-Bueno em *Las artes sonoras en el entendimiento complejo de la escucha* (2023). Nessa perspectiva, abordamos o som a partir de sua concepção/captação auditiva, ou seja, no processo de sensação ativado em cada um de nós durante o processo de retroalimentação com o qual nossos ouvidos percebem e ouvem um campo vibrante e ressonante no processo de conhecer o interior e o relacional. O som é entendido em conjunto de acordo com o que Salomé Voegelin, em *Sonic Possible Worlds* (2021), define como a “materialidade invisível da sensibilidade sonora” (2) que “reveals the invisible mobility below the surface of a visual world and challenges its certain position, not to show a better place but to reveal what this world is made of”, [...] a strategie “that allow us to see its mechanism, its dynamic and structure, and the investment of its agency, which might well be dark and forbidding”¹ (3).

1. A sensibilidade sonora que “revela a mobilidade invisível sob a superfície de um mundo visual e desafia sua posição determinada, não para mostrar um lugar melhor, mas para revelar do que esse mundo é feito” [...] É uma estratégia “que permite ver seu mecanismo, sua dinâmica e estrutura, e a reversão de sua agência, que poderia ser obscura e proibitiva.”

A sensação indissolúvel como PaR

Nosso interesse inicial era ampliar a conexão entre corpo e som, de modo que o som permitisse entrar em uma experiência interna do corpo. Essa dimensão interna foi relevante, pois o som interno do corpo parece ser sempre mediado por máquinas, a exemplo do que acontece com o experimento de Cage, ou por dispositivos médicos como estetoscópio ou *bodybeat*, entre outros. No entanto, a partir das práticas corporais, em especial de inputs somáticos, é recorrente a ideia de que perceber o próprio corpo a partir de uma sensação (experiência subjetiva) estaria ligado ao sentido da audição, pois dizemos: “ouça seu corpo”. Com base nessa perspectiva, questionamos como o tratamento do som e sua escuta atenta podem nos ajudar a ativar ou ampliar essa experiência corporal interna e, por outro lado, como podemos acessar essa experiência sonora interna do corpo sem a mediação médica. Para tanto, propusemos as seguintes premissas de trabalho: o processo foi marcado pelo conceito de **laboratório**, ou seja, um lugar onde algo é experimentado e elaborado, e um determinado espaço e com os meios necessários para realizar o referido trabalho. Da mesma forma, e levando em consideração as disciplinas das artes cênicas, não pretendíamos fazer uma obra; na verdade, não estávamos interessados em montar cenas, mas, sim, de testar materialidades tanto do mundo do som quanto do campo anatômico. O objetivo era encontrar possíveis conexões, aproximações, analogias para desenvolver uma maneira de fazer para “explorar” em ambas as dimensões (corpo e som). Essa maneira de fazer que desenvolvemos ao longo do processo da PaR foi fundamentada a partir das seguintes questões: Como a sensação interna de um corpo pode ser traduzida e ampliada por meio de sistemas modulares?; Como ter acesso a uma experiência somática a partir da experiência auditiva? Por um lado, essas questões permitiram compreender o corpo como um sistema de sensações complexo, que poderia ser auscultado, dissecado, diferenciado e corporificado por meio do som. Por outro lado, abrem a possibilidade de entender como a sonoridade particularmente abordada a partir de sistemas de som modulares no formato Eurorack² seria

2. A música eletroacústica e, posteriormente, a música eletrônica trouxeram mudanças à música, e o “objeto sonoro” (Pierre Schaeffer) ganha valor em termos de exploração de

capaz de melhorar as sensações corporais. Como resultado, essas questões sobre a sensação do corpo serão abordadas no âmbito de nossas práticas de laboratório auscultando o campo do som. Nessa busca a noção de sensação em relação à experiência auditiva tornou-se cada vez mais importante. E em Gilles Deleuze encontramos um lugar de ressonância:

A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', todo o vocabulário comum ao naturalismo e a Cézanne), e um lado voltado para o objeto ('o fato', o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter lado nenhum, ser as duas coisas indissolivelmente, ser o estar-no-mundo, como dizem os fenomenologistas: por sua vez, eu me *torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. E no limite, o próprio corpo dá e recebe, ele é tanto sujeito como objeto. (Deleuze, 2016, p.22).

Nesse sentido, nosso objetivo foi explorar o lugar do indissolúvel em que ao mesmo tempo me **torno** na sensação e alguma coisa **chega** pela sensação, entendida como propriocepção a partir da perspectiva proposta por Deleuze³. Por um lado, buscamos situar as maneiras pelas quais a experiência do corpo dos *performers* se torna/acontece pela sensação relativa à ligação com o sistema modular. Por outro, ativamos na plateia aquele tornar-se/acontecer pela sensação em seu próprio corpo mediante o som e os corpos em movimento. Essa experiência da própria corporeidade não se refere a uma noção do corpo como objeto separado do sujeito, mas como uma experiência

sua materialidade, bem como nas possibilidades de escuta. Como as gravadoras que usavam vários estúdios de música pelo mundo para capturar e manipular o material gravado, com várias técnicas e tecnologias, o sintetizador tornou-se um instrumento de exploração por excelência. "A origem dos sintetizadores está nos sistemas modulares", afirma Ernesto Romeo (<https://www.reset-reset.co/los-sintetizadores-modulares-en-la-contemporaneidad-una-mirada-desde-latinoamerica/>). A noção de "sistema modular" aponta configurações de sintetizadores que, independentemente de sua configuração fixa de um teclado, apresentam as fases da síntese (geradores, processadores e moduladores de sinais de áudio e sinais de controle) por meio de diferentes módulos independentes com funções específicas (osciladores, fontes de ruído, filtros, envelopes, lfo, amplificadores, mixers e utilitários, entre outros) que interagem entre si por serem "remendados" com cabos, gerando infinitas possibilidades de conexão sonora e elétrica. O formato Eurorack desses sistemas modulares em 3U (existem outros formatos) foi criado em 1994 por Dieter Doepfer para oferecer um sistema menor e mais acessível, que atualmente é muito popular por sua qualidade de som.

3. Deleuze, sem nomeá-la como tal (propriocepção), leva-a em consideração posteriormente em seu livro quando se refere à pele e ao caráter háptico do olhar.

interna, entrelaçada, uma experiência proprioceptiva, na qual não há mais separações superficiais, mas a geração de uma experiência de sensações internas conscientes de seu presente que intensifica “a indissolubilidade” entre corpo e som. Nesse sentido, entendemos que a percepção não é produzida pelo sentir apenas o “outro,” neste caso o som, mas também pelo sentir a nós mesmos através do encontro gerado por toda a experiência (cênica).

Essa busca pela percepção interna do corpo por meio do som nos levou a um conceito-chave para nossa pesquisa: a somática. Esse campo é definido como uma exploração que visa trabalhar e desenvolver a consciência do *soma*, termo utilizado por Thomas Hanna “para designar o corpo experienciado em oposição ao corpo objetificado” (Hanna, 1995, p.345). Um dos argumentos para essa ideia é que por meio do corpo conhecemos e entendemos o mundo e a nós mesmos, o que é adquirido por meio de nossos sentidos (Cannobbio et al., 2022, p.24). O sentido da audição, sendo o primeiro que desenvolvemos e o último que perdemos, está intimamente ligado à capacidade de sentir a nós mesmos. Nessa PaR das artes vivas, apesar de que o sentido da visão estava presente, nosso objetivo era enfatizar o caráter do som porque, segundo afirma o arquiteto Juhani Pallasmaa, “a visão isola, enquanto o som inclui; a visão é direcional, enquanto o som é omnidirecional. O sentido da visão implica exterioridade, mas o som cria um sentido de interioridade” (Pallasmaa, 2017, p.59). Portanto, consideramos o campo de exploração para transmitir uma experiência somática ao público.

Estratégias de transdução no “sistema de gordura4” (BMC)5

Dividimos o trabalho de laboratório em 3 etapas. Na primeira etapa foi realizada uma conceituação da prática somática de *Body-Mind Centering*

4. Consiste em um dos nove sistemas corporais definidos por Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da prática somática *Body-Mind Centering*, com a qual a relação mente-corpo pode ser explorada por meio do movimento. Com base nesse sistema, a gordura é entendida como um território de tecido humano que armazena a energia potencial do corpo, fornecendo isolamento térmico e eletricidade.
5. Em 1973, Bonnie Bainbridge Cohen fundou a escola de prática e estudos somáticos *Body-Mind Centering* (BMC). Esse modelo busca ensinar ao inconsciente e à consciência de cada pessoa formas de organizar o corpo-mente a partir do tato e do movimento,

(BMC) e dos sistemas modulares na tradição da música concreta, eletroacústica e eletrônica. Para tanto, selecionamos e analisamos diferentes sistemas corporais do BMC (pele, gordura, nervo, fluidos) e exploramos várias possibilidades criativas em termos da sensação que o movimento gerou no grupo, bem como as qualidades sonoras que foram experimentadas em cada ensaio com o sistema modular no formato eurorack. Na segunda etapa, investigamos a transdução da experiência somática para o campo sonoro por meio de exercícios práticos de movimento e produção e captura de som. Em particular, analisamos a estratégia foley, o uso de piezoelétricos e seus possíveis tratamentos usando o sistema modular no formato Eurorack e um computador Apple com o Ableton Live. Na terceira etapa do laboratório organizamos os diferentes achados para fins composicionais, como objetivo de abrir o processo a partir da concepção da sensação indissolúvel.

Os desafios apresentados pela PaR em nossa prática de laboratório foram abordados por meio do conceito de transdução, incorporado à técnica de foley, um sistema de microfonia e o uso de um sistema modular no formato eurorack. A seguir, realizaremos umas breves considerações conceituais e técnicas que utilizamos para nossa pesquisa e descreveremos alguns aspectos de encenação de um dos sistemas anatômicos trabalhados.

Transdução significa a transmissão de algo através de um determinado meio que atua sobre o objeto, gerando certas transformações nele. Esse conceito permite confrontar a relação entre som e corpo, uma vez que os sons que percebemos são construções feitas a partir de sinais sensoriais que entram em nosso corpo e chegam ao nosso cérebro. Portanto, os estímulos que produzem nossas sensações não possuem timbre, cor, textura etc. Ou seja, tanto os sons que percebemos quanto suas propriedades são elaborações

por meio de diversas investigações que incluem os sistemas anatômicos do corpo (muscular, esquelético, endócrino, nervoso, adiposo etc.); padrões neurológicos básicos (ontogenético e filogenético); estudos sobre a percepção e reflexos; os mecanismos de expressão vocal; entre outros. Os princípios desse modelo se fundamentam no conhecimento da medicina ocidental (anatomia, psicologia e cinesiologia), em consonância com o conhecimento da filosofia oriental. Essas diferentes perspectivas se inter-relacionam para entender os estados de consciência, movimento e processos que emergem das sensações físicas, emocionais e espirituais. Por essa razão, seu nome inclui a palavra “centralização” (*centering*), que se refere a um processo de diálogo e equilíbrio baseado na própria experiência, e não como um lugar específico a ser alcançado. Por meio dessa prática, buscamos compreender como a mente se expressa por meio do corpo em movimento.

subjetivas de nossa experiência corporal entendida como vibração sensorial. Nesse sentido, o conceito de transdução tornou-se elemento-chave para entender como a energia acústica (ou som vibratório) atua sobre o corpo, transformando-o de tal forma que possa ativar uma experiência interna. Para tanto, buscamos diferentes mecanismos que pudessem ativar sensações internas do corpo por meio da técnica de foley e da exploração auditiva (microfonia e sistema modular no formato eurorack).

Foley é a criação artificial dos sons-ação de produções audiovisuais, no qual trabalha-se com a sensação emocional e de textura de um som e sua relação com a cena projetada no estúdio. Assim, um artista de foley é aquele que executa ações concretas por meio da manipulação de vários objetos que geram diferentes tipos e camadas de som. Chama atenção nessa técnica a possibilidade de ampliar o campo sonoro por meio da manipulação e vibração de diferentes materialidades, e como estas foram capazes de ativar determinadas sensações e sistemas somáticos. Também parece ter um caráter somático de grande valor, por um lado, ao ativar a capacidade háptica do performer-foley, tornando-se sensível às sensações táteis quando vibrava os objetos para gerar determinados sons; e, por outro, ao ativar sistemas somáticos específicos do *performer* em movimento, ouvindo sons que eram controlados por meio de sensações táteis do *performer-foley*. Dessa forma, a ativação sonora do corpo pela técnica Foley aparece como um corpo que, de acordo com a leitura de Gilles Deleuze do “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud, “é carne e nervo” porque “não precisa de órgãos” [...] “o corpo não tem órgãos, mas limiares ou níveis” (Deleuze, 2016, p.51) em que “a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela tem apenas uma realidade intensiva que não mais determina dados representativos nela, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração” (Deleuze, 2016, p.52). Portanto, isso significa compreender a qualidade somática do corpo como uma experiência sensorial vibratória, ativada neste caso pela técnica foley.

Com o Sistema Adiposo começamos a exploração do movimento a partir de um toque com qualidade vibratória, ou seja, um toque curto e rápido em diferentes partes do corpo. Aos poucos deixamos de tocar e substituímos por um movimento autônomo, ou seja, sair da sensação deixada no corpo da ativação do tecido adiposo subcutâneo. Em seguida, fizemos uma segunda

exploração, desta vez a partir da gordura visceral. Trabalhamos com a ação de empurrar a gordura, diferenciando do músculo. A pessoa que estava sendo empurrada oferecia resistência e, a partir disso, trabalhamos com a imagem de ter almofadas ao redor do corpo para que pudessemos experimentar a sensação de amortecimento do corpo ao ser empurrado e possivelmente caída no chão. Isso levou à exploração com foley de formas de emular essas qualidades de movimento. Percebemos que a produção de sons a partir do foley, utilizando materiais como geleias, chaleiras, água e elementos viscosos, deu maior acesso às sensações resultantes da mobilização do sistema Adiposo. Por outro lado, destacamos que a sensação interna de fluidez da Gordura não expressa necessariamente para o exterior, o que nos levou a explorar diferentes materiais para que pudessem ampliar a mobilidade dos *performers*. Assim, utilizamos saias de tule que, pela leveza e diferentes camadas formadas, puderam registrar aquela sensação de fluidez, leveza, sensualidade e presença que vivenciamos internamente.

Anteriormente, destacamos a qualidade vibrante da sensação que retroalimenta nossas formas de percepção. Nessa perspectiva, a **exploração aural**, composta por duas partes: captura microfônica e processamento com sistema modular em formato eurorack e gravação pelo programa Live, foi revelada em laboratório, segundo Brandon Labelle, citando as ideias de Salomé Voegelin, como o som “invisível”; ou seja, se refere à qualidade de som que “desliza pelo ar, pela pele e, portanto, luta entre ser materialmente energia ou evento, transmissão ou recepção” [...], “deslocando o quadro perceptivo de sua fixação material, de suas fontes, para sua transformação temporal” (Labelle, 2020, p.46). Esse deslocamento e transformação temporal é conectado com a prática da escuta, uma vez que “é experimentado como um processo em constante agitação, uma flutuação por meio da qual apreendemos a temporalidade e a efemeridade dos corpos e das coisas” (Labelle, 2020, p.54). Tanto os microfones dinâmicos Shure 58 quanto o conjunto de piezoelétricos são apresentados como ferramentas tecnológicas de transdução que capturaram o material vibratório causado pela fricção em corpos, roupas, bem como pelas ondas geradas por objetos manuseados em uma mesa de foley. Isso desloca a referência sonora para uma intensificação da escuta, sendo transformada em material com qualidade “oceânica”, transformada pelo sistema modular

em formato eurorack. A exploração auditiva, entendida e aplicada nesses termos, foi um transdutor da dimensão indissolúvel das sensações corporais. O processo auditivo, transduzido tecnologicamente, apresentava uma intensificação das relações e diferenças que a ação sonora, entendida como material vibratório, produz entre corpos e objetos – sem órgãos no sentido mencionado por Deleuze citando Artaud. A captura microfônica e o processamento modular atuam como transdutores dessa dimensão indissolúvel da sensação que intensifica nossa capacidade de nos sentir a nós mesmos.

A exploração sonora intensificou a ideia de isolamento que obtemos com a prática corporal do sistema adiposo. Também foi realizada uma captura ao vivo dos sons gerados pela manipulação das materialidades efetuadas pelo *performer-foley*. Os microfones Shure capturaram sons, que foram gravados ao vivo em uma faixa Live no computador. Posteriormente, a faixa foi reproduzida como o uso de fones que isolaram a escuta dos dois *performers* que estavam na cena. Enquanto os *performers* ouviam os sons pelos fones de ouvido, os espectadores só percebiam os movimentos dos *performers*, em silêncio. Nesse sentido, o isolamento não permitia que o público ouvisse os sons gravados anteriormente. Depois de um tempo, retiramos o isolamento da mesa de som, revertendo a capacidade de ouvir. Assim, dois *performers* parados não recebiam o som pelos fones de ouvido, mas ampliamos o campo auditivo para o público. A ampliação auditiva foi complementada com várias camadas de efeitos (delay, reverb) que aumentaram a intensidade, presença e espacialidade dos sons e suas qualidades para ativar a escuta intensa. Essa mudança de isolamento acústico foi repetida quatro vezes, transduzindo a forma como a gordura atua no corpo (isolando do frio). Assim, os momentos de silêncio provocaram um tipo diferente de atenção, na qual a oscilação entre movimento e quietude aumentou uma atenção somática ligada às ações de isolamento, amortecimento e proteção que a gordura gera no corpo.

Com base na crítica ao paradigma objetivista que deslocou o poder subjetivo e pouco claro da sensação como produtora de conhecimento, neste ensaio propusemos a ideia de como, através de uma sensação, seja somática e/ou sonora, se ativa em nosso sistema perceptivo uma experiência de conhecimento indissolúvel, em que se instaura **um devir na e um chegar pela sensação** que vinculamos a um laboratório de PaR. A questão “Como soa

o corpo em sua interioridade?” levou a implementar um conjunto de estratégias de transdução entre corpo (soma) e som que possibilitaram aprimorar essa experiência de sensação em nossos corpos. Através dos sistemas propostos do *BMC* (Gordura) e das estratégias de foley e captura microfónica com processamento em um sistema modular, ativamos o carácter indissolúvel da “sensibilidade sônica” (Voegelin) que nos permitiu explorar uma experiência cênica a partir da frase “ouça o corpo”.

Referências

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering**. Ontario: Contact Editions, 2018.
- BIELETTO-BUENO, N. Las Artes Sonoras en el entendimiento complejo de la escucha. 2023. En TSONAMI. Disponible en <https://tsonamiediciones.cl/entendimiento_complejo_de_la_escucha/> accedido el 08/04/24
- CANNOBBIO, Camila; LÓPEZ, Daniela; CASTILLO, Daniela; RIVEROS, Tomas. **Movimiento sensible. Aproximaciones somáticas para la formación actoral**. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2022.
- CONTRERAS, M. J.; CISTERNAS, P.; GÓMEZ, R. (Eds.). **Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile**. Santiago: Oso Liebre, 2020.
- CONTRERAS, María José. La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile. En: OPAZO, C. & BLANCO, F. (eds) **Democracias incompletas: debates críticos en el cono Sur**. Santiago: Cuarto propio, 2020, pp. 369 – 389.
- CONTRERAS, María José. La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. En: MUNDIM, A.C. (eds.) **Múltiplos Olhares sobre Processos Descoloniais nas Artes Cênicas**. Sao Paulo: Paco Editorial, 2018, pp. 93-113.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica de la sensación**. Madrid: Arena Libros, 2016.
- FÁVERO, Mateus. Perspectivas para un teatro investigativo. En: LORA, Lucía/DUBATTI, Jorge (Ed.) **Artistas-Investigadoras/es y producción de conocimiento de la escena**. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2023: 153-178.
- GRUMANN SÖLTER, Andrés. ¿Qué entendemos por investigación en Artes?: un desafío para la discusión sobre el Ministerio de Ciencia, Tecnología e innovación. 2018. En EL MOSTRADOR. Disponible en <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/01/15/que-entendemos-por-investigacion-en-artes-un-desafio-para-la-discusion-sobre-el-ministerio-de-ciencia-tecnologia-e-innovacion/>> accedido el 08/04/24

- HANNA, Thomas. What is somatics?. En: DON HANLON, Johnson (ed.) **Bone, breath and Gesture**. Berkeley: North Atlantic, 1995, p. 341-53.
- IZQUIERDO, José Manuel. ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes. 2022. En CIPER CHILE. Disponible en <<https://www.ciperchile.cl/2022/01/13/anid-al-debe-por-un-desarrollo-cientifico-desde-las-artes/> > accedido el 08/04/24
- LABELLE, Brandon. **Agencia Sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia**. Jaén: UJA Editorial, 2020.
- NELSON, Robin. **Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos**. España: Gustavo Gili, 2017.
- SÁNCHEZ, José Antonio. **Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación en artes escénicas**. Barcelona: Estudis Escénics. Quaderns de L'Institut del Teatre, 2009.
- VILLEGAS, Ignacio & ESPINOZA, Danilo (Ed.). **La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación: el caso del sistema universitario**. Chile: LOM Editores, 2019.
- VOEGELIN, Salomé. **Sonic Possible Worlds**. London/New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021.



**EM CORO TE FALAMOS PORQUE NINGUÉM
MAIS PODE FALAR POR SI SÓ. A BUSCA POR
UMA METODOLOGIA DE PESQUISA-CRIAÇÃO
ALÉM DO ANTROPOCENTRISMO NAS
PRÁTICAS VOCAIS PARA O PALCO¹**

***WE SPEAK TO YOU IN CHORUS BECAUSE NO LONGER CAN ANYONE
TALK FOR THEMSELVES. THE SEARCH FOR A RESEARCH/CREATION
METHODOLOGY BEYOND THE ANTHROPOCENTRIC IN
VOCAL PRACTICES FOR THE THEATRE SCENE***

***EN CORO TE HABLAMOS PORQUE NADIE PUEDE HABLAR YA
POR SÍ MISMO. LA BÚSQUEDA POR UNA METODOLOGÍA DE
INVESTIGACIÓN/CREACIÓN MÁS ALLÁ DE LO ANTROPOCÉNTRICO
EN LAS PRÁCTICAS VOCALES PARA LA ESCENA***

Luis Aros

Luis Aros

Luis Aros é fundador e diretor do Núcleo de Investigación Vocal (NIV); Doutor em Artes em Estudos e Práticas Teatrais pela Pontificia Universidad Católica de Chile; Mestre em Estudos da Voz pela The Royal Central School of Speech and Drama, University of London e Ator pela Universidad de Chile.
E-mail: lucho.aros@gmail.com

¹ Este trabalho forma parte da minha tese de doutorado Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas (Aros, 2024). Para mais informações, consulte: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

Resumo

Este artigo é um recorte do processo de pesquisa da peça *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo* (“Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só”), que estreou em Santiago, no Chile, em 31 de abril de 2022, no Centro Cultural Gabriela Mistral. O trabalho se concentrou na análise de um método de criação e composição de atuação baseado no campo médio – *middle field* – (Byron, 2018). Foram abordadas e colocadas em debate as questões que mapearam este projeto, com o propósito de questionar a arraigada crença do/a performer como portador/a, distribuidor/a da voz na e para a cena teatral. Neste sentido, esta pesquisa abordou a relação da voz com o corpo através de uma concepção ampliada deste último, que incluiu toda a matéria – orgânica e inorgânica – como uma vitalidade vibrante (Bennett, 2022). Como resultado, foi proposta uma abordagem metodológica a partir de três eixos de sistematização: (1) a substituição da ordem semântica e aristotélica do teatro; (2) a simultaneidade das materialidades em favor da lógica do todo; e (3) o exame e desarticulação do comportamento expressivo da voz humana. A partir desses dados, faz-se uma crítica à agência afetiva da voz nas artes cênicas, sob a ordem e o domínio da linguagem.

Palavras-chave: Voz; Prática como Pesquisa; Teatro; Pós-Humanismo.

Abstract

This article reveals a selected part of the research process of the piece *We speak to you in chorus because no longer can anyone talk for themselves*, which premiered in Santiago de Chile on April 31, 2022. The focus is placed on the breakdown of a method of creation and acting composition based on the middle field (Byron, 2018). Through that premise, the questions that led to this project are addressed and were brought into play, to question the deep-rooted belief in the performer as a bearer and distributor of the voice in and for the theatrical scene. In this order, this investigation addresses the relationship of the voice with the body through an expanded conception of the latter, which included all matter – organic and inorganic – as a vibrant vitality (Bennett, 2022). As a result of this research, a methodological approach has been proposed through three vertices of systematization: (1) the replacement of the semantic and Aristotelian order of the theater; (2) the simultaneity of materialities in favor of the logic of the whole; and, (3) the examination and disarticulation of the expressive behavior of the human voice. From here, a critique of the affective agency of the voice in the performing arts is ventured, under the order and domain of language.

Keywords: Voice; Practice as Research; Theatre; Post-Humanism.

Resumen

Este artículo da a conocer una parte acotada del proceso investigativo de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022 y con temporada en el Centro Cultural Gabriela Mistral. El foco ha sido puesto en el desglose de un método de creación y composición actoral basado en el campo medio – *middle field* – (Byron, 2018). Desde aquí se abordaron y pusieron en tensión las preguntas que mapearon a este proyecto, en el propósito de indagar para cuestionar la arraigada creencia del/la performer como portador/a, distribuidor/a de la voz en y para la escena teatral. En este orden, esta investigación abordó la relación de la voz con el cuerpo mediante una concepción dilatada de este último, que incluyó a toda materia – orgánica e inorgánica – como una vitalidad vibrante (Bennett, 2022). Como resultado de esta investigación se ha propuesto una sistematización metodológica a partir de tres vértices: (1) el remplazo del orden semántico y aristotélico del teatro; (2) la simultaneidad de materialidades en favor de la lógica del conjunto; y, (3) la examinación y desarticulación de la conducta expresiva de la voz humana. A partir de aquí, se aventura una crítica a la agencia afectiva de la voz en las artes escénicas, bajo el orden y dominio del lenguaje.

Palabras claves: Voz; Práctica como Investigación; Teatro; Post Humanismo.

Introdução

Este artigo parte do resultado de uma metodologia de pesquisa estabelecida na prática criativa da peça *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*². Estreada em Santiago, Chile, em 31 de abril de 2022, este projeto se fundamenta nas seguintes questões: (1) como identificar/produzir várias fontes que hospedem a voz na e para a cena?; e (2) em que medida e de que maneira pode-se questionar na prática teatral o que significa ser um agente capaz de vibrar e produzir voz? Essas questões tensionam o teatro e seu mecanismo de produção performativa como plataformas de (re)apresentação, tradução e tensão da correlação voz & corpo. Isso não significa que a pesquisa buscasse encontrar soluções, mas seu propósito era

2. É possível acessar o espetáculo em: <https://youtu.be/nGVFbvt28xs>

facilitar a abordagem às questões levantadas a partir da prática criativa. Isso foi permeado por uma interação afetiva entre a práxis e minha intuição na busca pelo conhecimento³.

O objetivo transversal deste projeto foi questionar uma suposta origem humano-corporal-individual da voz, questão que está enraizada em uma crença do/a performer como portador/a, distribuidor/a da voz na e para a cena teatral. Para tanto, foi necessário estabelecer uma definição de corpo⁴ ampliada sob a ideia de matéria vibratória proposta por Jane Bennett. A autora defende que toda matéria vibra, uma vez que a vida está presente em todas as dimensões da existência física e biológica: “os corpos vibram, do quartzo às baleias, dos lixões aos girinos, das tempestades solares aos girassóis, das emoções humanas à bolsa de valores e ao metal” (2022, p. 47). Segundo Bennett, o fato das coisas vibrarem significa – a partir das ideias de Spinoza – “que há abertura estético-afetiva na matéria, que há nela um princípio de auto-organização, inteligência e performatividade” (Tutivén; Bujanda; Zerega, 2022, p. 42). Dessa forma, o significado humano/orgânico da categoria corpo para esta pesquisa foi ampliado a uma matriz de significado dilatado que incluía todos os tipos de matéria – orgânica e inorgânica –, que chamei de corpo-matéria. Assim, nesse processo, os corpos-matéria implantados no palco foram pensados como um conjunto de agentes que hospedavam e catalisavam a sonorização da voz. Isso se dá ao equilibrar a proeminência de seus planos performativos e ao promover uma encenação em que a voz era assegurada tanto pelos sujeitos quanto por performers.

A metodologia utilizada neste projeto foi a prática artística como pesquisa, uma área em contínuo desenvolvimento e definição, que tem despertado grande interesse nos debates acadêmicos por uma epistemologia e ontologia ligadas aos processos criativos e sua inserção nos programas universitários de graduação e pós-graduação. Nesse debate, os primeiros vinte anos deste

3. Por questões de espaço, este artigo tratará apenas um dos aspectos metodológicos da criação e da composição da atuação, deixando de fora do debate os demais elementos e campos artísticos envolvidos nesta pesquisa-criação como encenação.

4. A discussão sobre uma possível definição do corpo e seus usos faz parte de um longo cânone bibliográfico. Para obter mais informações e discussões, consulte Martínez-Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista De Sociología*, 73, 127-152.

século estabeleceram diretrizes sobre as características e o escopo desse campo, diante das quais resgatei as ideias de Linda Candy que – pelas várias definições e discussões sobre esse campo – estabeleceu que:

A pesquisa orientada para a prática [artística] preocupa-se com a natureza da prática e conduz a novos conhecimentos que têm significação operacional para essa prática [...] O principal objetivo desta pesquisa é avançar no conhecimento sobre a prática ou dentro da prática. Esse tipo de pesquisa considera a prática como parte integrante de seu método e é frequentemente classificada na área da pesquisa-ação (2006, p. 3, grifo nosso, tradução nossa).

Dessa forma, esta pesquisa-criação teve como objetivo avançar no conhecimento teórico e prático da voz nas artes cênicas, contribuindo, a partir do exercício criativo, com reflexões relacionadas a esse campo de estudo. Também se propôs a suscitar mecanismos por meio de práticas e metodologias não convencionais, que materializaram um tipo de conhecimento sobre a voz difícil de ser rastreado por meio dos cânones dos estudos tradicionais.

Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só⁵. Campo Médio – *middle field* – como metodologia de criação-pesquisa

Estreada em Santiago, Chile, em 31 de abril de 2022⁶ com o enredo de que a voz decidiu abandonar os humanos para ir morar em um lugar sem tempo ou espaço, a peça apresentou várias estratégias de encenação que problematizaram as questões descritas anteriormente. Isso se baseou em três atos vinculantes, desdobrados a partir dos seguintes eixos: 1) a voz abandona o corpo; 2) confronto da voz com os humanos; e 3) comunidades em ressonância. Nesse contexto, os procedimentos de palco tiveram um

5. Ficha Artística: Dramaturgia e ideia original: Luis Aros | Direção: Luis Aros | Performers: Valeria Leyton, Fernanda Nome, Matías Lasen | Composição Musical e Som Cênico: Martin de la Parra | Vídeoasta: Ce Pams | Peças sonoras: Valentina Villarroel | Produção sonora: Antonia Valladares Fischer | Design integral: Alex Waghorn | Coro: Michelle Faundez, Aylin Córdova, Thomas Córdova, Bruno Martínez, Diego Santa María, Claudia Varas, Francisco Sánchez. | Produção: Ana Laura Racz.

6. Para mais informações sobre a peça, consulte www.gam.cl e/ou www.nivchile.cl

tratamento material particular, necessitando de uma metodologia de composição de atuação que ecoasse a voz como uma força performativa. Para isso, montei um campo de operações por meio do qual foi possível coletar e identificar os materiais e conhecimentos produzidos a partir do fazer na prática. Nesse sentido, a Experience Bryon denomina esse campo de operações como um campo médio (*middle field*), que pode ser considerado como um campo performativo do intermediário, no qual o performer e a performer, o ser e o fazer coexistem. O/a performer não busca realizar ações com a lógica binária causa-efeito para a criação, mas é em seu fazer que a obra surge, “é no fazer de seu fazer, na prática de sua prática, que [o/a] performer e sua disciplina emergem simultaneamente, [por exemplo], é por meio do ato de ler que surge a leitura” (2018, p. 40, tradução nossa). Diferentemente da ideia de espaço liminar, o campo médio não é um lugar no meio que liga uma jornada linear entre o/a performer e a performance, mas sim um espaço dinâmico, no qual emergem tanto o sujeito quanto o objeto (Bryon, 2018). O uso desse conceito permitiu abordar a questão das diversas fontes receptoras da voz na e para a cena, bem como o problema do que significa ser um agente capaz de vibrar e produzir voz na prática teatral. Isso se deve ao fato de que trabalhar no campo *médio* permite analisar a voz como um fenômeno separado do performer, que emergiu com características próprias no campo do performativo. Assim, “o campo médio auxilia a reduzir a binaridade da investigação sujeito-objeto. Neste convivem o criador e o feito, o escritor e o escrito, o performer e a performance, [a voz e sua fonte de emissão]” (Bryon, 2018, p. 40).

Desta forma, o exercício durante os ensaios não procurou dar rótulos para os comportamentos e linguagens criativas surgidas, mas sim perceber as dinâmicas relacionais antes de se tornarem narrativas lineares e paradigmas de causa e efeito. Esse fato permitiu sua apreensão temporária e posterior reflexão do evento.

Em seguida, apresento detalhes do processo de pesquisa/criação, a fim de mostrar a metodologia utilizada em relação ao campo médio (*middle field*) como articulador do trabalho de composição realizado com os/as performers para responder às questões principais deste projeto⁷.

7. Através deste link é possível acessar os materiais de trabalho e ensaios deste processo criativo: https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kQkE1vjBOfl9eFRq9sSjqwE7Z_?usp=drive_link

Primeira parte. Exercícios de escrita e treinamento de atores

Na primeira etapa, o exercício criativo se baseou na construção de matrizes de pensamento coletivas em torno da voz e seu possível afastamento do individual, seu vínculo com o espaço e a relação interpessoal da equipe. Nesse contexto, foram realizadas reuniões coletivas com o objetivo de responder às questões levantadas, as quais foram subdivididas nas seguintes perguntas:

- Como é um corpo humano sem voz?
- Como a voz abandona o corpo humano?
- Por que o abandona?

Essas perguntas foram respondidas nos exercícios de escrita livre realizados por performers e nas propostas sonoras e visuais do restante da equipe. Embora na primeira parte o trabalho seja dividido por área, posteriormente foram realizadas reuniões de grupo, nas quais a discussão e o cruzamento desses materiais foram fundamentais para estabelecer campo comum.

Por exemplo, com relação à voz/corpo/espaço, um dos performer respondeu o seguinte:

Quando falamos da relação entre voz, corpo e espaço, penso na voz como uma entidade vibrante que faz com que os corpos apareçam nos espaços através de como ressoa neles, como uma forma de persistir no tempo.

Podemos sentir que usamos a voz para fazer outros corpos aparecerem no espaço. Mas dizer que usamos a voz pode soar utilitarista, porque talvez não sejamos nós que usamos a voz, mas a voz que usa nossos corpos para se manter viva no espaço. É ela quem nos faz vibrar, soar, aparecer.

[...] Talvez quando essa consciência de voz desenvolva uma relação constante com vários corpos em um determinado espaço, uma vibração comum surge e podemos começar a falar sobre a ideia de comunidade. (Matías Lasen, Exercício de escrita nº 1, dezembro de 2021).

A escrita de Lasen evidencia os primeiros indícios da equipe em relação às ideias sobre a voz “como uma entidade vibrante que faz com que os corpos apareçam”, que “ressoa neles” e que “gera comunidade”, promovendo abordagens criativas para as questões levantadas.

Outro exemplo é a resposta da performer Valeria Leyton a essa mesma pergunta:

Sempre pensei que a presença da voz não se refere apenas ao fato de 'soar', mas que essa presença faz parte de uma dimensão mais complexa e misteriosa. Entendo a voz como resultado de múltiplas ações: é pensamento, são experiências, são emoções, é vida, é corpo.

Se houver voz/vozes, então há corpo/corpos.

Minha voz aparece, e com ela, outras coisas também aparecem: alguma coisa treme, alguma coisa desarranja e ao mesmo tempo alguma coisa se encaixa.

Alguma coisa aparece e desaparece. Alguma coisa nasce e morre e renasce e morre. Alguma coisa sempre acontece. *Alguma coisa sempre acontece com a voz.* Não é apenas uma jornada de ondas sonoras, é também ar em movimento, é pensamento ativo, é imagem após imagem, é história, é um encontro de mim com os outros, as coisas e os lugares. (Valeria Leyton, Exercício de Escrita nº 1, dezembro de 2021, grifo no original)

Cabe destacar da escrita de Leyton a afirmação do corpo como condensador e figura de presença para a voz. "Se houver voz/vozes, então, há corpo/corpos", afirma Valéria, questão que marcou e tensionou o campo das operações criativas para o desenvolvimento do trabalho. No entanto, o conceito de *middle field* possibilita abordar a experiência criativa da voz como um fenômeno separado do/a performer, que emergiu com características próprias no campo da criação.

De outro ponto de vista, o interessante desse exercício foi observar as diferentes formas de escrita e ideias que surgiram de um mesmo contexto analítico. Por exemplo, Fernanda Nome, performer do trabalho, respondeu às questões anteriores:

VOZ CORPO E ESPAÇO

Dilatação. Com o ar, o músculo, o osso. O físico.

Eu inspiro a imagem. Trago para o físico o sensível com o particular, o legado, a intuição. As informações do ar chegam ao corpo, o corpo traduz.

Na mão, no pé, no olho, na palavra, no som e eles são um no espaço.

Alguma coisa sopra de fora, o ar, o espírito, os espíritos... e eu traduzo as mensagens... como uma adivinha... eu reajo com minha voz e meu corpo àquelas mensagens que nascem e morrem quando saem da minha boca (Fernanda Nome, Exercício de Escrita nº 1, dezembro de 2021, maiúsculas no original).

Aqui o corpo ressurge como espaço para a voz, porém, a amplitude imaginária proposta por Fernanda quanto às associações do vocal com o ar, músculos, legado e espíritos ajudou a instalar uma percepção enativa (Noë, 2004) entre os/as performers para responder aos processos de experimentação criativa. Dessa constatação era impossível omitir ao longo de todo o processo o lugar do corpo humano e sua relação indissolúvel na produção vocal. Seus relatos vislumbram a importância atribuída ao corpo em relação à voz. Nesse contexto, propus uma discussão conceitual para pensar na ideia do corpo humano como uma das fontes receptoras da voz, não a única maneira de acessá-la. Isso levou a trabalhar a questão “*A voz é minha porque vibra no meu corpo?*”, sugerindo como resposta à ideia de que *não carregamos a voz, mas que somos uma de suas múltiplas expressões* (registro pessoal, janeiro de 2022).

A percepção da voz em seus corpos foi marcada por sua escuta sensível dada uma ação de retração, uma atenção interior. Isso incentivou os/as performers a voltarem sua atenção para a fase receptora da voz para além do ciclo de produção. Essa retração trouxe consigo a ideia de esvaziamento como exercício para a construção da história de atuação, diante da qual registrei que *a voz abandona, mas fica alguma coisa, um vestígio, rumores, restos de palavras e escombros de linguagem. A voz desaparece e surge a questão: o que vai com ela?*

Com base no exposto, foi desenvolvido um segundo exercício de escrita para refletir e abordar ideias sobre ausência, esvaziamento e demarcação da voz do corpo. A esse respeito, por exemplo, Matías Lasen percebe a ideia de essência na voz como fio condutor para falar de sua ausência:

Se, em primeiro lugar, atribuímos a noção de essência à relação entre voz e corpo, podemos começar a delimitar um traço comum que nos permite falar sobre sua ausência.

Quando uma voz habita um corpo, esse corpo é fortalecido, usado fisicamente e ocupado. A voz como essência preenche, define e diferencia. Isso nos leva a pensar que uma voz é capaz de habitar um único corpo, o que é assumir sua quietude.

Mas o que acontece quando um corpo não é mais habitado pela voz e invadido pela ausência? Se a essência do corpo é a voz, o que acontece quando ela desaparece? A ausência da voz significa que agora há um espaço para ser preenchido nesse corpo, que está disponível para ser habitado por outra coisa, por outra voz (outras vozes), outras individualidades.

Lasen considera um corpo sem voz “como um corpo sem vigor, mas latente, à mercê de outras vozes que querem ocupá-lo e ressoar nele”, uma reflexão que permite passar da categoria do individual para o de coro.

[...] poderíamos dizer que um corpo sem voz, com o espaço disponível para ser habitado por uma ou mais vozes, obtém a capacidade de se transformar em corpo coral. É a negação do ego que permitiria que ele entrasse nesses planos comuns e de coro. Se o individual nos enraíza, é terrenal/secular, então, poderíamos supor que o coral se manifesta como sublime. É justamente esse desapego da individualidade que permitiria que os corpos, agora vazios, entrassem nesse plano sublime onde poderíamos encontrar a coralidade.

Sem uma identidade, o corpo sem voz permitiria que refletisse ou fosse invadido por múltiplas vozes, independentemente de seu ir e vir, sem resistir à mudança, ocupação ou invasão. (Matías Lasen, Exercício de escrita nº 2, janeiro de 2022)

A reconhecida performer chilena Marcela Salinas foi a responsável pelo treinamento de atuação, com quem desenvolvemos um plano de ação referente à transferência de questões da pesquisa para a execução performática. Esse treinamento demandou o levantamento dos princípios de composição do trabalho a partir de estratégias corporais para a ação dos/as performers em cena.

Os princípios definidos e as questões levantadas para a elaboração do treinamento de atuação foram os seguintes:

A) Princípios

abandono, volume, eco, esvaziamento, fragmentação, ausência, criaturas sônicas, voz como mais um corpo na cena.

B) Perguntas:

O que acontece quando sua voz te abandona?

O que significa: a voz abandona o corpo humano?

O que se perde quando a voz se perde? O que se ganha?

Essas questões foram levantadas como uma exploração coletiva em nosso propósito de nos aproximar da voz, tentando encontrar dinâmicas relacionais onde performers e performance, ser e fazer coexistem. As gravações dos exercícios permitiram registrar o que acontecia para uma posterior sistematização daquele evento.

A seguir detalho brevemente uma sessão⁸:

- Primeiro, os/as performers prepararam o corpo e a mente através do trabalho de respiração consciente. A partir da conexão entre músculos e ossos, eles/as foram convidados/as a tomar consciência do corpo como receptor da voz e não sua única fonte de produção;
- Segundo, o foco do trabalho se concentrou no esvaziamento do corpo por meio do trabalho vibratório nos ossos, órgãos internos, músculos e pele;
- Terceiro, o processo de drenagem e enchimento que permite que a voz entre e saía do corpo;
- Quarto, o trabalho na amplitude de ouvir as materialidades circundantes.

Assim, o arco da operação performativa para os/as performers foi se revelando na reflexão teórica, na ação do corpo e no empoderamento da escuta.

8. Em razão do caráter privado do treinamento elaborado por Marcela Salinas, a descrição será realizada apenas de forma geral, respeitando os direitos autorais.

Imagem 1.



Registro do ensaio para a peça. Fotografia: acervo pessoal.

Segunda parte. Treinamento físico-auditivo

Junto com o compositor Martín De la Parra, desenvolvemos uma estratégia de ensaios para discutir as diversas materialidades sonoras que explicavam a materialidade performativa da voz. Para isso, De la Parra trabalhou com os/as performers a partir de um sistema de improvisação composto por ritmos e percussão com sinais RYPS⁹. Foi nesse espaço que a questão da voz foi colocada em prática como uma produção única do corpo humano, suas fontes de emissão e diversas materialidades sonoras que operam como receptoras ressonantes.

Aqui apresento uma sessão:

- **Improvisação preparatória:** utilizando elementos da língua de sinais como *staccato*, *accelerando*, entre outros, buscou-se gerar estruturas livres que permitissem vivenciar possibilidades sonoras entre o espaço e os/as performers.

9. Ritmo e Percussão por Sinais é uma técnica de improvisação musical criada pelo músico argentino Santiago Vázquez, que se inspirou na Conducción® (improvisação estruturada livre) desenvolvida por Lawrence D. “Butch” Morris no Jazz.

- **Estruturação a partir da improvisação:** um coro espontâneo foi gerado a partir do trabalho anterior. Foi proposto um jogo para criação com regras delimitadas e focadas em um parâmetro musical único a ser treinado. Por exemplo: harmonização, heterofonia e/ou polirritmia.
- **Improvisação Sonora com RYPS:** o trabalho se concentrou na criação de harmonizações através de ritmos e texturas sonoras específicas. Os materiais obtidos nas improvisações foram fixados como uma partitura baseada em procedimentos, mas não em resultados.

Imagens 2-3.



Registro dos ensaios para a peça. Fotografia: acervo pessoal.

Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só

Imagem 4.

MON 13-12-2021

①  número / pinta / o---

② R: Sonar en quietud
Silencio en movimiento.
m1

③ Mati Base
Feña & Vale
Imitan
④ Feñ V → Timbres, "o avisto"

④ CONSONANTES y HETEROFONIA

Feña: BASE	Vale: Heterofonia	Mati: A paya Idea	⑤ memoria Beatbox
------------	-------------------	-------------------	-------------------

⑤ VOCALES S.A. TIMBRES (TRANSICION A VAVE SIN MIMAR)

5.B NOTA CANTA O NOTA LARGA SIMULTANEA con cuorpo	5.C PASO a NOTA
---	-----------------

5.D CAMINO ESCALA menor Re. ⑥ A KONTAKAL

6.B DESCANSA

7. INTRAVISACION. 

Partitura da composição com base nos exercícios de treinamento RYPS elaborados por Martín de la Parra. Fotografia: acervo pessoal.

As partituras de percussão do corpo e sua correlação com o vocal foram uma das perspectivas enfrentadas pelos/pelas performers. Nesse contexto, a voz que se expressa na percussão dos corpos deu origem a uma experiência sonora coletiva que conduziu os/as performers à internalização de seu próprio ritmo, facilitando a sincronização de seus movimentos e sonoridades na elaboração de uma musicalidade típica do grupo. Sobre esse ponto, a pesquisadora mexicana Natalia Bieletto afirma que a experiência da escuta corporal coletiva “induz um sentimento de pertencimento à mesma comunidade acústica enraizada no movimento” (2017, p. 69). Isso suscitou um processo de ensemble entre os/as performers, ancorado por ritmos, tons e melodias. Aqui, o corpo ligado à ideia do sujeito desaparece; em seu lugar funciona como fonte de difração da voz, cuja vibração transformou os/as performers em criaturas sonoras, parte de uma comunidade acústica.

Esses treinamentos – primeira e segunda parte – possibilitaram sistematizar um campo operacional no qual os/as performers e a prática de sua prática emergiram simultaneamente. Um campo médio em que a voz operava como um fenômeno dual, um que respondia à produção orgânica do corpo, e outro que, como força absoluta (De Vries, 2006)¹⁰, habitava e se alojava em diversas matérias vibrantes (Bennett, 2020). Dessa forma, surgiu uma metodologia que, por meio de três eixos, permitiu evitar algumas das concepções mais convencionais – por antropocêntricas e logocêntricas – que atribuem voz à subjetividade humana no teatro.

Primeiro, a substituição da ordem semântica, linear, por outras formas de organização do material sonoro-dramático, a fim de potencializar a audição sobre o olhar.

10. Para o autor, o absoluto é “aquilo que tende a se libertar de seus vínculos com os contextos existentes” (2006, p. 42, tradução nossa), aquilo que os sujeitos não podem ver ou compreender. Alguma coisa que não é objeto de conhecimento, que é separada de toda representação, que nada mais é do que a própria força ou a efetividade da separação. A noção de absoluto em De Vries busca reconhecer aquilo que o conhecimento humano não pode assimilar e/ou compreender plenamente, uma ação que opera como limite epistemológico sob o fundamento de que “na presença do absoluto, nada podemos saber” (2006, p. 47. Tradução nossa). Essa questão é abordada com maior profundidade em minha tese de doutorado, ver <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

Segundo, evitar a justaposição de significados e materiais em prol de sua simultaneidade, o que tensionou a lógica visual fragmentária para a criação, substituindo-a por uma do todo.

Terceiro, o estudo das composições de vocalizações indeterminadas e a desarticulação da linguagem, o que possibilitou examinar as estruturas sintático-gramaticais que predeterminam o comportamento expressivo da voz humana.

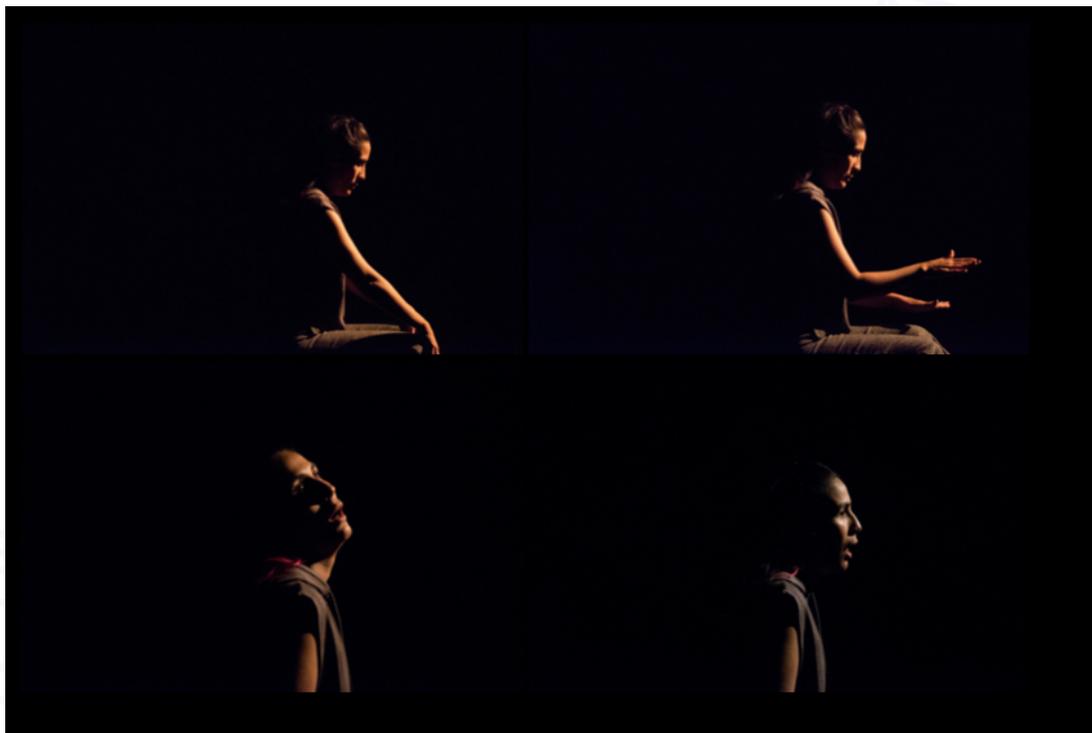
O desafio foi encontrar um equilíbrio entre os três eixos, a fim de responder simbioticamente – a partir da prática cênica e da articulação epistemológica – às questões desta pesquisa. Dessa forma, ocorreu um diálogo com os materiais cênicos a partir de uma perspectiva polifônica. Ou seja, a partir de uma simultaneidade de linguagens (rítmica, visual, tecnológica, auditiva, entre outras) que, independentes entre si, proporcionaram um elo estrutural, sem hierarquia e de impacto mútuo no processo de encontrar uma metodologia de criação-pesquisa que questionasse o binômio voz-antropoceno.

Imagens 5.



Performers durante o primeiro quadro da peça. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Imagem 6.



Performers durante o primeiro quadro da peça. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Imagem 7.



Performers compreendendo a perda de voz. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Considerações finais

Ao longo deste projeto se desprenderam diversas estratégias de criação, análise e composição que procuraram responder e dar conta das questões que motivaram este processo. Abordar essas questões por meio da prática criativa implicou estabelecer uma posição sutil, mas diferenciadora: “embora a arte possa fornecer conhecimento, não o revela como pesquisa, não o expõe; nem precisa querer isso” (Díez Gómez, 2019, p. 5). Nesse sentido, as questões levantadas foram úteis para estabelecer uma base de conhecimentos práticos, intelectualizados e interconectados, cujos fluxos e desdobramentos – epistêmicos e criativos – emergiram e se dispersaram.

Do campo médio resultou uma abordagem metodológica que tensionou a agência afetiva da voz, como meio de expansão logocêntrica nas artes cênicas¹¹. Essa observação permitiu hierarquizar os argumentos sobre a voz no teatro como um sistema de representação, pressupondo a existência de polaridades claramente definidas como corpo e signo, entre as quais a voz e a palavra fluem de acordo com as demandas de uma ou outra polaridade. Finalmente, esta pesquisa destaca a necessidade de continuar com estudos sobre a identificação de outras formas de pensar a voz e sua agência no teatro; analisar e propor vozes que não se refiram apenas à palavra falada, ao timbre ou às técnicas de sua produção nas artes cênicas.

Referências

- Aros, L. **Ensamblaje-En-Voz; Prácticas vocales expandidas en las artes escénicas**. Tesis (Doctorado en Artes / Estudios y Prácticas Teatrales) Pontificia Universidad Católica de Chile. Repositorio institucional <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931> 2024
- Aros, L. *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. [Obra inédita presentada para su publicación] 2022
- Bennett, J. **Materia Vibrante**. Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2022.

11. Essa questão é examinada com maior profundidade na tese de doutorado do autor: *Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas* (Aros, 2024). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

- Bieletto, N. Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930). En Domínguez y Ziri6n (coordinadores) **La dimensi6n sensorial de la cultura**, 2017, pp. 57- 79.
- Bryon, E. Active aesthetic, Knowledge Performing. **Performing Interdisciplinarity, Working Across Disciplinary Boundaries Through an Active Aesthetic**. Ed. Experience Bryon. Routledge. Londres, Inglaterra. 2018, pp. 5-57
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. **Creativity and Cognition Studios Report**. V1.0, (2006). <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf> (6ltimo acceso, abril 2024).
- D6ez G6mez, A. Introducci6n, Quebraderos para una investigaci6n art6stica basada en la pr6ctica. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2029, pp. 9-31
- Tutiv6n R., Cib. H., Mercedes, M. Las Interfaces Como Ensamblajes Vibrantes: Cuerpos, Artefactos Y Naturaleza». **Hipertext.Net**, n.º 25, noviembre de 2022, pp. 43-53.
- Vilar, G. **Disturbios de la raz6n. La investigaci6n art6stica**. Madrid: Machado Grupo de Distribuci6n S.L, 2021.
- Wesseling, J. Investigaci6n Art6stica en la Academy of Creative and Performing Arts, Universidad de Leiden. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2019, pp. 159-168.



DIAGRAMATURGIA “FIGURA HUMANA”

David Atencio

David Atencio

David Atencio é diretor teatral de Tercer Abstracto e acadêmico da Pontificia Universidad Católica de Chile (UC), na área de Performance e Prática como Pesquisa. É formado em Teatro (2012) e Mestre em Artes (2014) pela UC e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP, 2023). Se aprofundou na área de Filosofia da Ciência com uma especialização em Pensamento Complexo (2016) e em Ciências Cognitivas (2018).

David Atencio es director teatral de la Compañía Tercer Abstracto y académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) en el área de Performance y Práctica como Investigación. Es licenciado en Teatro (2012) y magíster en Artes (2014) por la UC y doctor en Artes Escénicas por la Universidad de São Paulo (USP, 2023). Sus estudios se centran en el área de Filosofía de la Ciencia con especialización en Pensamiento Complejo (2016) y Ciencias Cognitivas (2018).

E-mail: deatenci@uc.com

A diagramaturgia de “Figura Humana” é o texto resultante da prática artística como pesquisa no projeto mais recente do Programa Tercer Abstracto (Chile/Brasil). O conceito de “diagramaturgia” é empregado aqui para propor uma nova forma de estruturar uma montagem cênica, não através de uma narrativa linear ou ação dramática, mas sim pelo fluxo e movimento que, conectados por eventos (pontos) e sequências (linhas), diagramam o pensamento em desenvolvimento. Como uma dramaturgia, esta escrita desenha no papel uma trama de movimentos, ideias e argumentos; e como um diagrama, ela elabora uma sequência lógica ponto a ponto.

A proposta de escrita diagramática sugere que, a partir de elementos isolados, uma estrutura em crescimento é construída por meio de uma combinatória constante. Os procedimentos-chave para a elaboração da diagramaturgia são os axiomas e a integração. Por axiomas, entende-se os átomos ou unidades mínimas que, no caso de “Figura Humana”, que explora a composição cênica, se expressam nas unidades de corpo, espaço, tempo e objeto. Cada uma dessas unidades é, por sua vez, subdividida em outras unidades mínimas (partes do corpo, relações espaciais, procedimentos temporais e uma taxonomia de objetos). A integração refere-se ao procedimento de combinar elemento por elemento, criando assim a trama diagramática.

Nesta primeira aproximação poética ao termo, apresenta-se o texto integral do espetáculo, marcado com as transformações realizadas durante o processo criativo no palco. A estrutura consiste em 26 cenas que destacam, em negrito, o passo a passo dos elementos da composição.

O conceito de “diagramaturgia” é um dos resultados da pesquisa de doutorado de David Atencio (Teatro Diagramático: o pensamento abstrato na prática do artista-cientista), que, a partir da pergunta “como criar um teatro que garanta a relação entre arte e ciência?”, propõe um modelo teatral original baseado na lógica diagramática, elaborado a partir do pensamento abstrato, buscando destacar o movimento do pensamento.

La *diagramaturgia* “Figura Humana” es el texto que resultó de la práctica artística como investigación en un proyecto más reciente del Programa Tercer Abstracto (Chile/Brasil). El concepto de “diagramaturgia” se utiliza aquí para proponer una nueva forma de estructurar una producción escénica que no se realiza mediante una narración lineal o acción dramática, sino por el flujo y el movimiento que conectados por eventos (puntos) y secuencias (líneas) esquematizan el pensamiento en desarrollo. Como una dramaturgia, esta escritura dibuja en el papel una trama de movimientos, ideas y argumentos; y, como un diagrama, elabora una secuencia lógica punto por punto.

La propuesta de escritura diagramática apunta, a partir de elementos aislados, la construcción de una estructura creciente mediante una combinatoria constante. Los procedimientos clave para crear la *diagramaturgia* son los axiomas y la integración. Los axiomas corresponden a los átomos o unidades mínimas que se expresan, en el caso de “Figura Humana” al explorar la composición escénica, en las unidades de cuerpo, espacio, tiempo y objeto. Cada una de estas unidades se subdivide, a su vez, en otras unidades mínimas (partes del cuerpo, relaciones espaciales, procedimientos temporales y una taxonomía de objetos). La integración se refiere al procedimiento que combina elemento por elemento, creando así una trama diagramática.

En este primer acercamiento poético al término, se presenta el texto completo del espectáculo, marcado por las transformaciones llevadas a cabo durante el proceso creativo en el escenario. La estructura consta de 26 escenas que resaltan, en negrita, el paso a paso de los elementos de la composición.

El concepto de “diagramaturgia” es uno de los resultados de la investigación doctoral de David Atencio (*Teatro Diagramático: o pensamento abstrato na prática do artista-cientista* [“Teatro diagramático: el pensamiento abstracto en la práctica del artista-científico”]) que propone, desde la pregunta “¿cómo crear un teatro que garantiza la relación entre arte y ciencia?”, un modelo teatral original basado en la lógica diagramática, elaborado a partir del pensamiento abstracto, buscando resaltar el movimiento del pensamiento.

FIGURA HUMANA

David Atencio

Tercer Abstracto
São Paulo, junho 2022

Pesquisa-criação a partir do manifesto “Homem e
Figura Artística” de Oskar Schlemmer (1925)

PELO
DIREITO
DE VIVER
NÃO PELO
DIREITO
DE MATAR

A PERCEPÇÃO

1 De alguma forma, aqui, nesse espaço, muitas histórias já foram contadas.
Muitas outras, infinitas, serão contadas também no tempo que virá.
No futuro:

No futuro, com peças que ainda não existem:

Com peças que irão acontecer, talvez, quando a gente nem estiver aqui:

Antes de qualquer coisa acontecer hoje, nesse palco, antes de entrar um som ou uma luz sequer, sem nada ainda, por favor desligue seu celular.

Não porque interferirá nos elementos técnicos, nem nada disso, não.

Se desconecte.

Tente apenas perceber.

Perceba:

Com a sua mente e com o seu corpo:

Sem expectativa do futuro e sem arrependimento do passado:

O convite é enxergar aqui, o teatro, como se fosse um laboratório.

Como se forma algo?

Como se deforma algo?

Como se informa algo?

Como se transforma algo?

Um artista do século passado escreveu uma vez, num manifesto, que “a história do teatro é a história da transformação da figura humana.”

A transformação da Figura Humana.

Do corpo humano.

Dos seus gestos, das suas possibilidades, de toda a sua forma.

O corpo humano, a figura humana, para o teatro, é um lugar de múltiplas dimensões.

Flexível.

Sensível.

Uma matéria complexa de variáveis.

Uma máquina produtora de sentido.

Nesse palco aqui, somos capazes de ver todos os palcos do mundo e todos os palcos do tempo.

Os de hoje, os de ontem:

Os daqui e os de qualquer lugar.

É um pequeno jogo de abstração.

Imagine:

É como se este palco daqui, de hoje, fosse uma maquete.

Neste palco aqui estão todos os palcos:

Os palcos que acolheram as peças de Molière ou as peças de Shakespeare.

Ou mais antigo ainda, aqueles que receberam os corpos de Antígona ou Medeia.

Até uma peça contemporânea ou a seguinte temporada de um teatro experimental.

2

“A história do teatro é a história da transformação da figura humana.”
O primeiro gesto da criação artística é o ato da descontextualização.
Extraímos da realidade corpos, histórias, acontecimentos, palavras,
cores, sons, objetos... E colocamos eles no interior do palco para
produzir um acontecimento artístico.

~~É muito complexa essa linguagem que estou usando aqui?~~

~~Desculpem.~~

~~Às vezes as ideias são complexas e são difíceis de serem expressadas com
leveza.~~

~~É que a arte, de alguma forma, é complexa.~~

~~Mesmo aquele gesto mais simples.~~

~~Toda arte, a mais abstrata, a mais contemporânea, inclusive até a mais
estranha, aplica esse princípio de descontextualização.~~

~~Elementos da realidade são transformados na linguagem artística, sobre
um palco, sobre uma tela, sobre um enquadramento do cinema, sobre uma
composição musical.~~

~~Mas, para quê?~~

~~Qual é a função da arte?~~

~~Por que descontextualizamos, simplificamos, reorganizamos, alteramos ou
tantas outras ações que a arte é capaz de fazer, os elementos da realidade?~~

~~Não sei.~~

~~Realmente, não sei.~~

~~Mas, pelo menos para mim, é um lugar no qual posso (podemos) re-observar.~~

~~Mas não observar apenas com os olhos.~~

~~Observar com a mente.~~

~~Observar com o corpo.~~

~~Observar com o coração...~~

~~Fui cafona com a explicação.~~

~~Desculpem mais uma vez.~~

~~É que às vezes é difícil colocar em palavras, né?~~

~~É difícil colocar em palavras algo tão, tão, tão simples.~~

~~Complexo, mas simples.~~

~~Uma sensação.~~

~~Uma coisa estranha, única dessa experiência que é a arte.~~

~~É que sabe o que acontece?~~

~~É que a arte não é uma linguagem...~~

~~Ou se é uma linguagem, não é uma linguagem como a nossa linguagem.~~

~~Não é uma linguagem de códigos possíveis de serem traduzidos.~~

~~Não é uma transposição direta de um código para outro.~~

~~Não é como as palavras.~~

~~Não é como as palavras no sentido que as palavras tem significado.~~

~~Uma palavra qualquer significa algo.~~

~~Por exemplo: “aqui tem um corpo levantando um braço”~~

~~Um corpo. Um braço. Levantar.~~

~~Não.~~

~~É como se fosse outro tipo de linguagem...~~

~~Como se falássemos com um cachorro...~~

~~Noutro dia percebi que meu cachorro estava triste.~~

~~Não percebi que ele estava triste porque ele falou “Ei, humano, estou triste!”~~

~~Nem porque disse “Tenho tanta vontade de sair!”~~

~~Não:~~

~~Também não foi porque eu o vi com as orelhas para baixo.~~

~~Nem estava com os olhos lacrimejando.~~

~~Não:~~

~~Então, como percebi que meu cachorro estava triste se não tinha nenhum sinal que indicasse que ele tinha esse sentimento?~~

~~Simplesmente percebi.~~

~~Existiu uma conexão entre mim e ele que fez com que eu percebesse que ele estava com essa sensação...~~

~~Nesse sentido, o teatro e a arte é assim.~~

~~As cores de uma pintura, os contornos e as linhas são como os cachorros.~~

~~Exprimem sensações, pensamentos, ideias, muitas vezes complexas, sem necessidade de significar.~~

~~Os corpos, os atores, as atrizes sobre o palco, são como os cachorros.~~

~~Exprimem sentido, e muitas vezes sem significar.~~

~~É complexo.~~

~~É complexo.~~

~~Mas também é bobo, vai!~~

~~Talvez é uma linguagem anterior ao código simplesmente.~~

~~Talvez é uma linguagem mais pura, talvez?~~

3

A arte é uma linguagem?

Se a arte é uma linguagem, não é uma linguagem da palavra que significa, determina ou interpreta.

É uma palavra sem significado.

É uma palavra como **um som**.

Um som abstrato.

Um som que tem sentido, sim, muito sentido.

Mas não um significado.

Sabemos o que um som significa?

O CORPO

4 Se pensarmos na Figura Humana...
Um corpo é capaz de produzir frases com seu movimento corporal.
Seus gestos, suas ações, suas composições corporais vão
construindo sobre o palco uma lógica.

Não uma lógica do significado.

Mas uma lógica do sentido.

Uma gramática própria da linguagem corporal.

Uma gramática das descontextualizações.

Se pensamos no Humano sobre o palco e fazemos o abstrato exercício de percebê-lo como um corpo, como uma figura, e o descrevemos pelas partes que o compõem...

Temos seus **braços**.

Duas linhas que podem funcionar como paralelas.

Duas linhas possíveis de se movimentar simetricamente.

Ou assimetricamente.

Na estrutura do braço temos outras subestruturas possíveis.

(Também temos) O **cotovelo**, por exemplo.

Um ponto que quebra a linha reta do braço permitindo uma movimentação maior.

O **pulso**.

Que, apesar de ter uma flexibilidade limitada, é sumamente útil e expressiva para nosso corpo humano.

Os **dedos** e todas suas falanges que nos permitem realizar inúmeras ações dia a dia.

Dentro dessa estrutura, queria ressaltar uma muito específica.

Particularmente específica que nos diferencia a nós, animais humanos, de outras espécies.

O **polegar**.

É um dedo importante.

Completamente oponível aos outros dedos.

O polegar pode realizar uma rotação de 90°, ficando perpendicular à palma da mão, enquanto os outros dedos conseguem apenas um ângulo de 45°.

O polegar permitiu, evolutivamente, a nós, animais, a utilização de instrumentos.

Instrumentos para caçar.

Instrumentos para fabricar outros instrumentos.

Instrumentos para se defender.

Instrumentos para atacar.

Matar.

A particular estrutura desse dedo, permitiu ao Ser Humano modificar seu meio ambiente.

5

Na gramática da Figura Humana, existem também as **pernas**.
Uma complexa estrutura de ossos, músculos, articulações que nos permitem andar, pular, girar, ficar de pé.
~~Alguma vez pararam para pensar o que é ficar de pé?
É uma habilidade surpreendente!~~

No contato com o chão, o **pé** recebe uma informação que equilibra numa equação perfeita com o **joelho**.

Se um joelho muda de posição, toda a estrutura da perna se modifica para receber o peso inteiro do corpo mantendo o equilíbrio.

~~O calcanhar distribui seu trabalho com o metatarso.~~

~~O metatarso de um pé se equilibra com o do outro pé.~~

Uma verdadeira máquina do equilíbrio que se adapta constantemente ao entorno.

Uma máquina do equilíbrio, ~~cooperativa e generosa~~, que trabalha quando subimos uma escada, quando andamos ou quando precisamos correr.

6

O corpo humano é uma máquina maravilhosa. Apesar das suas limitações, o corpo humano tem infinitas possibilidades.

Essas possibilidades resultam da operação simples de dois movimentos de **articulação**.

A primeira delas é a **inclinação**.

~~A inclinação é a posição ou o estado daquilo que se encontra disposto em posição oblíqua em relação ao plano horizontal ou o plano vertical.~~

Do ponto do **quadril** da estrutura da Figura Humana, por exemplo, podemos realizar uma grande inclinação.

A estrutura do **pescoço** permite realizar outras.

Utilizamos as inclinações constante e inconscientemente em quase todas nossas tarefas cotidianas.

~~Mesmo sendo algo tão concreto, ou tão maquinal, as inclinações expressam certas sensações, certos estados, às vezes difíceis de identificar...~~

~~Lembram dos cachorros?~~

O segundo tipo de articulação é a **rotação**.

A rotação, junto à inclinação, permite a movimentação de todas as estruturas do corpo construindo gestos, ações, qualquer tipo de composição e articulação da Figura Humana.

7

O corpo humano é uma máquina maravilhosa.

O corpo humano, a figura humana, é um lugar de múltiplas dimensões.

Flexível.

Sensível.

Uma matéria complexa de variáveis.

Uma máquina produtora de sentido.

~~Desse sentido que não pode ser descrito apenas palavras.~~

~~Como o som.~~

Sobre o palco, a figura humana é como um aparelho analógico de descontextualização.

~~Um aparelho analógico de transformação.~~

De formação.

Um aparelho analógico que recebe sinais de diversos tipos.

Sinais culturais, sinais políticos, sinais de épocas, sinais de contextos, sinais perceptivos, sinais emotivos, sinais orgânicos, sinais construtivos.

~~Imaginem uma máquina de recepção de ondas.~~

~~Consegue imaginar?~~

~~É muito difícil?~~

Imagine um rádio antigo.

~~Não desses digitais atuais, mas esses analógicos antigos.~~

~~Imagine esses rádios que nossas avós, avôs, ou bisavôs, usavam.~~

Esses rádios analógicos antigos que recebiam ondas invisíveis de todo lugar, e que eles e elas tinham que sintonizar (que sintonizávamos) com um botão.

~~Sabe?~~

~~Localizar num mar de ondas, num mar de sinais, a onda que eles queriam ouvir.~~

~~Vocês têm a imagem agora?~~

Beleza.

Esse rádio seria como o corpo.

Na verdade, para ser mais específico, o corpo teria dentro, de forma abstrata obviamente, um programa similar àquele do rádio.

Não o corpo humano da vida.

Mas a figura humana.

A figura artística.

~~O corpo dos atores, atrizes, performers, todo tipo de criador das artes do corpo.~~

A Figura Artística possui, em abstrato, um modulador de ondas.

Um modulador de sinais.

Quais sinais?

Todos esses sinais que falei: culturais, políticos, de épocas, de contextos, perceptivos, emotivos, orgânicos, construtivos.

~~Todos esses sinais são recebidos pelo corpo do criador ou criadora e são organizados para produzir aquilo que, no caso do rádio analógico antigo, seus avós queriam ouvir.~~

~~São sinais, ou frequências, que se modulam para produzir o acontecimento cênico.~~

~~Ou o programa de futebol do seu avô.~~

Lembram da frequência modulada?

Desculpem mais uma vez se estou sendo muito abstrato/a com a forma que estou explicando, mas é importante.

Sinais são captados por um aparelho receptor que, através de um modulador, transforma essas ondas invisíveis em um som reconhecível.

Ou numa imagem, no caso dos televisores analógicos antigos.

Ou numa imagem cênica, no caso do palco.

Aqui.

Agora.

8

Na gramática da Figura Humana podemos reconhecer alguns tipos de organizações.

(As) **Composições orgânicas** são quaisquer das infinitas composições que o corpo humano realiza de maneira cotidiana.

A maneira de estar de pé.

A maneira em que sentamos.

A maneira em que esperamos alguém num ponto combinado.

Em todo lugar, não só dentro do palco, na praia, no parque, numa aula, assistindo agora uma peça de teatro, existem infinitas composições orgânicas possíveis.

Uma composição orgânica expressa um estado.

Podemos reconhecer, através da forma em que um corpo se organiza organicamente, estados anímicos, situações, contextos.

Um artista do século passado escreveu uma vez, num manifesto, que “a história do teatro é a história da transformação da figura humana”.

A transformação da Figura Humana.

Do corpo humano.

Dos seus gestos, das suas possibilidades, de toda a sua forma.

9

Se pensarmos na História da Pintura, Existem outros tipos de composições da Figura Humana. Contorções, simetrias, geometrias aparecem de diversas formas para expressar outros estados.

Para transformar a forma humana.

Para sublimar a forma até outro estágio.

São **composições construtivas** que dificilmente poderíamos observar na vida cotidiana.

São composições, usualmente geométricas, que apontam à expressão de relações invisíveis.

~~Composições, traços ou proporções que simplificam a complexidade para poder estudar relações abstratas entre os objetos.~~

~~Lembram da Física na escola?~~

~~Não parecia abstrato olhar essa simplificação absurda de um objeto?~~

~~Um carro anda a 140 km/h até colidir com outro carro que blá-blá-blá...~~

~~Um carro simplificado em apenas um ponto em movimento.~~

~~Não parecia abstrato para vocês olhar essa simplificação absurda de um objeto?~~

~~Então, para que serve essa abstração?~~

~~A abstração permite enxergar outras relações.~~

~~Relações invisíveis ao olhar cotidiano.~~

~~Pois bem, a Arte emprega esse tipo de composição para (permite) atingir objetivos longe da realidade visível.~~

~~As composições construtivas relacionam-se com elementos da arquitetura, da matéria e do espaço.~~

~~Lembram do Humano Vitruviano de Leonardo da Vinci?~~

~~Pois bem.~~

~~Se desejamos estudar a proporção das estruturas do corpo humano precisamos de relações invisíveis ao olho realista.~~

~~Precisamos de um olho abstrato.~~

~~Um olho abstrato que permita enxergar outro realismo.~~

~~Chamemos de realismo abstrato.~~

~~É uma piadinha.~~

~~Mas é uma piadinha séria, juro.~~

~~Dessas piadinhas criativas, piadinhas bobas, que permitem olhar de outra forma.~~

~~Convido a vocês a pensarmos juntas sobre a arquitetura do corpo.~~

~~Paso 1: Visualize um corpo.~~

~~Paso 2: Imagine esse corpo em movimento.~~

~~Paso 3: Observe como, a partir dos deslocamentos, surgem as **linhas de composição**.~~

~~Um braço passa paralelamente pelo **horizonte** e se coordena com um joelho projetado sobre a mesma linha horizontal.~~

~~Uma rotação do tronco desloca a arquitetura do corpo em relação a um eixo **vertical**.~~

~~Observe como a Figura Humana movimenta planos e linhas invisíveis.~~

~~Observe como a mínima rotação ou inclinação de uma parte do corpo produz um deslocamento de planos abstratos dentro do espaço.~~

Diagramaturgia “FIGURA HUMANA”

Quando pensamos de forma construtiva, uma infinidade de pontos, linhas e relações aparecem.

~~Linhas e relações que uma vez visualizadas parecem óbvias, não é?~~

10 Apesar das infinitas composições que pode realizar um corpo, estas podem se organizar em dois eixos: as composições orgânicas e as composições construtivas.

~~Tudo bem até aqui.~~

Dentro das composições construtivas existem relações apropriadas pelo sinal da cultura, pelo sinal da política, o sinal militar, o sinal esportivo e o sinal religioso.

Estamos falando das **composições gráficas**.

As composições gráficas correspondem a um tipo de composição construtiva específica que, pelas transformações da História do Corpo e do Gesto, foram se convertendo em ícones de significação.

A composição gráfica na vida cotidiana é associada aos rituais sociais.

~~A abstração construtiva de um gesto gráfico implica a adesão do corpo a um signo predeterminado, consciente ou não, por uma (e as) cultura(s).~~

Não é um gesto orgânico.

Por que associamos um significado à rotação do ombro até levantar o braço numa vertical com os dedos fechados?

Ou por que associamos um significado à inclinação de um braço estendido com os dedos apontando para uma diagonal com o polegar no centro da mão?

Da mesma forma em que juntamos nossas mãos para orar, ~~ou quando um sacerdote benze uma criança~~, ou quando repousamos nossa mão no coração, estamos realizando composições construtivas gráficas associadas a um contexto cultural.

Existem gestos contemporâneos.

Gestos perdidos no tempo.

Gestos fabricados pelo teatro.

Gestos produzidos pela arte pictórica.

~~A composição gráfica nos leva às convenções do corpo abstrato, no qual as linhas e os ângulos conformam um signo reconhecível por uma cultura específica.~~

O ESPAÇO

11

Para começar a observar melhor as realizações simbólicas, abstratas e construtivas da Figura Humana proponho que analisemos a relação entre o corpo e o espaço.

Como o corpo de Arquimedes na banheira,

O corpo é uma massa que ocupa um **volume** no espaço.

Uma massa invisível de ar que se adapta ao movimento dos corpos constantemente.

Imperceptivelmente.

Se pudéssemos observar essa interação entre as massas, entre o corpo e o espaço do espaço, conseguiríamos entender uma unidade.

Como reage o espaço a um corpo que **se expande**?

Como o corpo é afetado pelas forças do espaço até **se reduzir**?

Gosto de observar essas relações abstratas entre as coisas.

Essas interações.

De alguma forma me faz sentir parte de algo.

Algo maior.

12

Nesse palco aqui, somos capazes de ver todos os palcos do mundo e todos os palcos do tempo.

Os de hoje, os de ontem.

Os daqui e os de qualquer lugar.

A priori, o espaço não contém nenhuma forma predeterminada.

O espaço, como suporte da criação cênica, é apenas o suporte de uma **convenção**.

Um lugar no qual recompomos elementos para observá-los a partir de uma perspectiva particular.

Como quando uma cientista isola partículas num laboratório para observar, o palco é um modelo pequeno, uma maquete pequena do mundo, que podemos usar para observar relações e interações entre elementos.

Entre o corpo e o espaço.

Entre o espaço e os objetos.

Entre o corpo e o tempo.

Para facilitar o exercício da imaginação, convido vocês a delimitar a imensidão do espaço.

Imagine.

É um pequeno jogo de abstração.

Faça um recorte mental do espaço.

Observe como o palco se transforma num espaço de observação.

Não de uma observação ingênua.

Não.

Uma observação analítica.

Científica.

Observe como esse recorte mental que acabou de realizar com a ajuda da mente determina um novo tipo de relação.

O interior e o exterior.

Faça o exercício de delimitar as variáveis do seu experimento.

Observe as relações.

13

Nesta gramática da relação corpo-espço,
Nesta redução das variáveis complexas da realidade,
Como o Espaço reage à Figura Humana?
O que você percebe quando um corpo está no espaço?

Como opera em você a formação do sentido?

Como é que essas relações operam na sua percepção?

Os olhos, dizem, são o “espelho da alma”.

O olhar possui uma força que organiza e expressa relações com o mundo.

O olhar fala.

O olhar escuta.

O olhar julga.

O olhar sente.

O olhar de quem observa julga o que se percebe.

O olhar reflete, representa, constrói relações.

Narra.

O olhar ordena, interpela e descobre relações.

O que sentimos quando vemos uma pessoa olhando para o **interior**?

Para o interior da sua mente.

Para o interior do seu corpo.

A ação do olhar, realizada no espaço descontextualizado da cena, se constitui como um elemento fundamental da percepção espacial.

Da presença de um corpo.

Quando observamos um corpo, **dialogamos**, estabelecemos relações plausíveis de serem interpretadas por alguém.

Recusamos.

Enfrentamos.

Amamos.

Interpelamos.

Convidamos o outro a olhar-nos.

14

O olhar organiza a relação entre o corpo e o espaço. Quando olhamos (Olhar) para o **exterior** convidamos (a) quem observa a interpretar relações inexistentes. Ficcionais.

Como quando Macbeth observa com terror a ameaça iminente de um bosque avançando para o seu reino.

Como quando Antígona invoca a Lei dos Deuses para dar dignidade ao corpo morto do seu irmão.

Dentro do suporte do espaço cênico, na História inteira da Humanidade, construímos relações para expressar ideias complexas sobre a política, sobre a sociedade, sobre tudo o que é nossa realidade.

15

Se a história do teatro é a história da transformação da figura humana,

O suporte dessa transformação é o espaço.

~~A espécie humana, num jogo entre percepção e cognição, entre o sensível e o inteligível, desenvolveu um suporte espacial para~~

~~organizar o mundo.~~

Através de **retângulos** abstratos representamos nossos pensamentos para abarcar a imensidão da realidade.

~~Através do formato retangular projetamos a dimensão de nossas sensações e percepções para compreender o mundo.~~

Sobre mesas retangulares, dentro de salas de aula retangulares, escrevemos em nossos cadernos retangulares o que aprendemos de lousas retangulares.

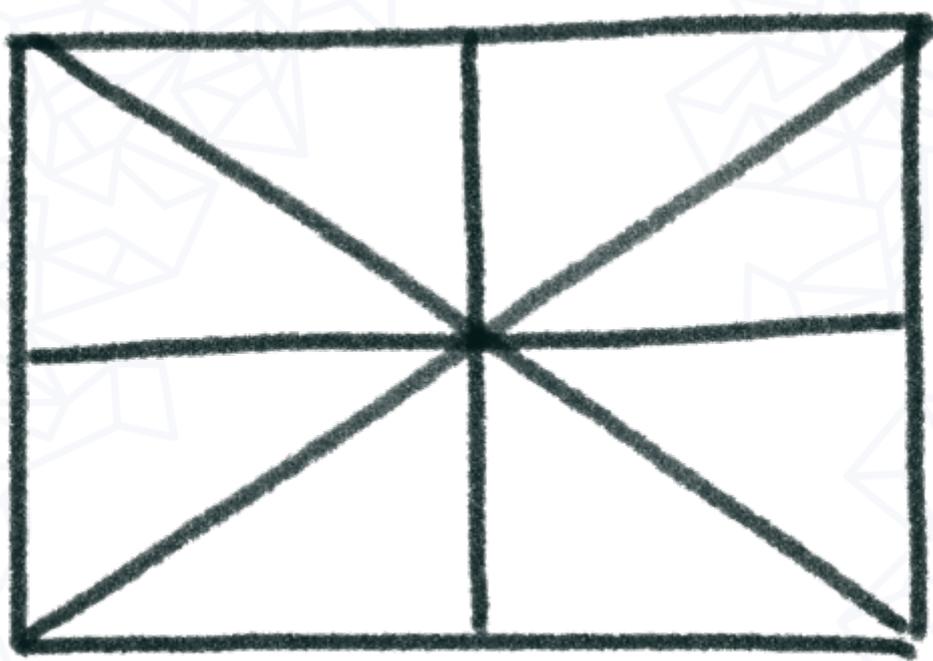
Depositamos histórias e narrações em livros retangulares que guardamos em estantes retangulares dentro de um cômodo retangular de nossa casa retangular feita de paredes retangulares.

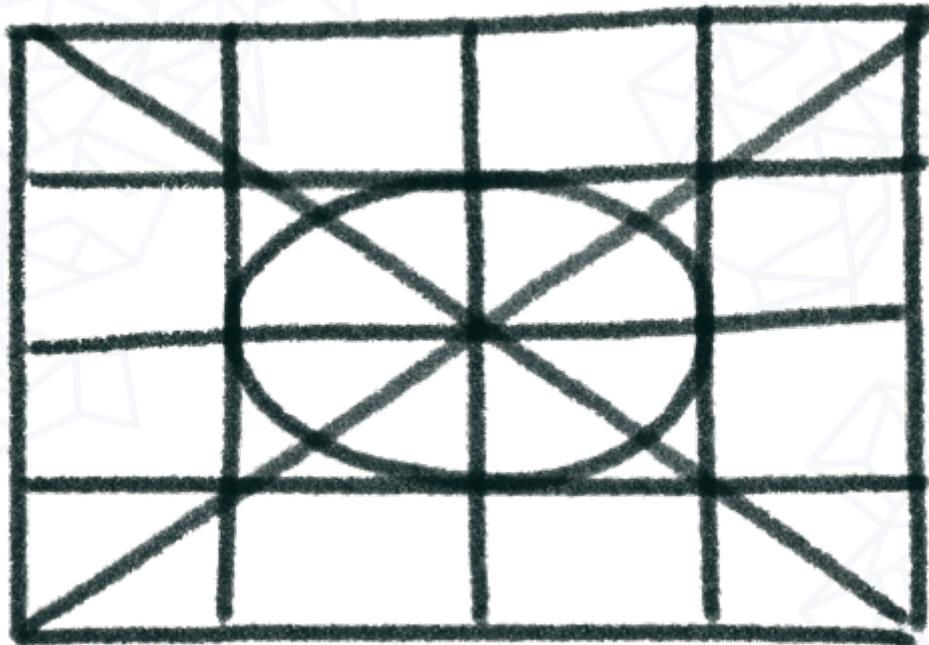
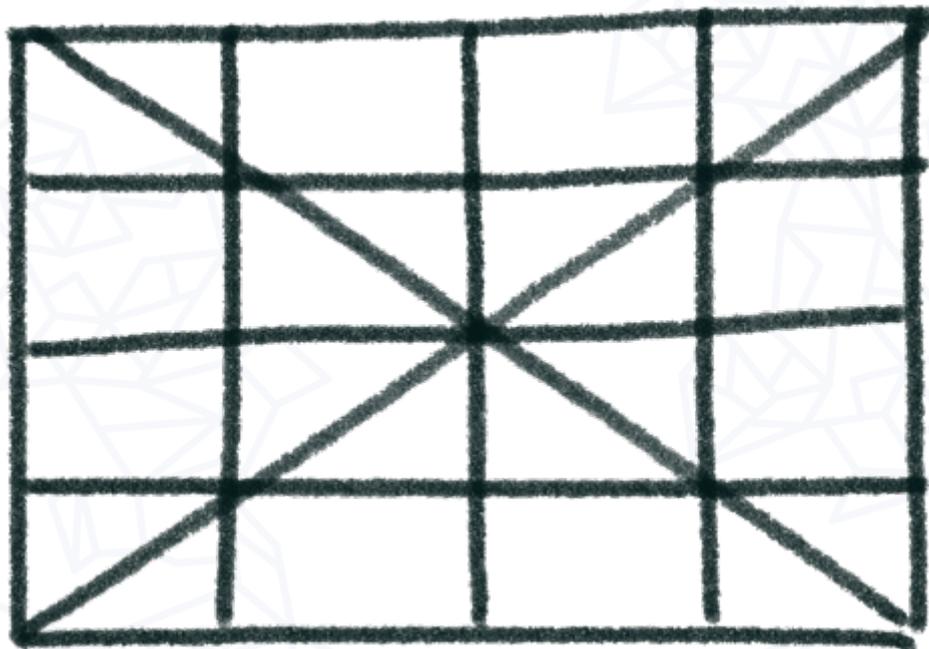
Lemos informações em jornais retangulares, ou em celulares retangulares, que são organizadas em pequenos segmentos retangulares acompanhados de imagens e fotografias retangulares.

Assistimos séries e filmes em nossas telas retangulares.

Descansamos em camas retangulares.

E quando morrermos, nosso corpo apodrecerá em caixões retangulares, que serão enterrados em covas de formato retangular.





16

O espaço possui um poder organizador.
Percebemos, através do espaço, relações.
Linhas verticais sobre o espaço hierarquizam elementos.
Lembram do Humano Vitruviano de Leonardo da Vinci?

Pois bem:

Instalado no (O) centro de uma composição, oferecemos um protagonismo monumental à Figura.

Lemos o Humano no centro do mundo.

Mas o que aconteceria se nos relacionássemos à margem?

O convite é enxergar aqui, o teatro, como se fosse um laboratório.

Como se forma algo?

Como se deforma algo?

Como se informa algo?

Como se transforma algo?

São linhas:

São linhas abstratas que permitem observar relações invisíveis ao olho cotidiano.

Linhas que agora presentes parecem óbvias, não é?

É apenas um exercício.

Um laboratório.

17

Também existem as **linhas horizontais**.

O simples deslocamento de corpos no espaço constrói relações. Assim como quando visitamos um museu de artes e distinguimos diversas épocas de acordo com a forma que os pintores e as pintoras compuseram dentro do retângulo, se tivéssemos um registro de todas as encenações, poderíamos reconhecer épocas e gestos de criação na História do Palco.

Hamlet, mobilizado pela vingança da morte do seu pai, debate entre se deve ou não deve, entre se deve ser ou não ser, se deve agir ou não agir.

Antígona e Creonte, após a batalha entre Polinice e Etéocles, debatem se o corpo do irmão traidor deverá ser julgado pelas leis dos humanos ou se poderá receber o digno trato que as leis dos deuses conferem.

Compomos sobre o palco...

Utilizamos o palco para enfrentar argumentos.

Para narrar histórias.

Para nos observar.

Para olhar de outro jeito nossa realidade.

18

Sobre o abstrato espaço cênico, figuras geométricas aparecem.

Triângulos.

Círculos.

Retângulos.

Quadrados.

E uma infinidade de possíveis formas.

Nessas formas, as **diagonais** tensionam, produzem relações entre elementos, às vezes, dispares.

Nossa cultura visual interpreta essas relações abstratas e produz sentido.

~~Sentido, não significado.~~

~~Sentido, não significante.~~

~~O sentido é o fundo no qual desenhamos a nossa interpretação.~~

~~Como as estrelas espalhadas pelo firmamento.~~

~~Desenhamos relações.~~

~~Figuramos formas.~~

~~A constelação da ursa maior.~~

~~A constelação do escorpião.~~

Desenhamos relações entre pontos espalhados, figuramos formas e interpretamos significados destes.

Num mar de sentido identificamos significados.

~~O sentido é o fundo no qual desenhamos a nossa interpretação.~~

O TEMPO

19

O tempo é uma matéria estranha.
Parece algo imaterial, invisível.

Alguma vez um teólogo disse uma coisa muito curiosa sobre o tempo:

"Eu sei o que é o tempo, mas se alguém me perguntasse o que ele é, não saberia explicar"

O tempo é essa matéria inexplicável.

Percebemos o tempo, mas não sabemos o que ele é.

Percebemos o tempo através da sucessão de eventos.

Às vezes o tempo **se repete**.

É uma repetição que às vezes é angustiante, é tediosa.

Mas outras vezes serve para se localizar na imensidão do tempo.

De segunda-feira até domingo uma sucessão de eventos acontece.

Uma rotina se estabelece.

E sabemos que outro (um) ciclo acontecerá (finalizará) quando a segunda-feira voltar.

A repetição de uma estrela que passa pelo firmamento marca uma passagem do tempo.

O período da colheita.

O ciclo lunar.

A volta do ponteiro do relógio.

O dia e a noite.

O ano novo.

São ciclos.

São repetições que marcam ciclos.

20

Dentro da matéria do tempo, da composição dos ritmos,
às vezes, um mesmo evento se sincroniza com outros.
Como um **unísono**.

~~Quando um unísono acontece é como se, por um momento,
conseguíssemos perceber o ritmo da existência.
Vários eventos que se coordenam num mesmo instante.~~

21

~~Percebemos o tempo quando algo muda.
Percebemos o tempo através das mudanças das coisas.
Pressupomos que uma xícara caiu quando vemos os pedaços quebrados no chão.~~

Sabemos que algo aconteceu antes, porque isso que estamos observando agora, de alguma forma, teve que chegar até ali.

~~Algum percurso do tempo aconteceu.~~

Se fechássemos os olhos e conseguíssemos, de alguma forma abstrata, **congelar** o tempo, deter completamente um instante, seríamos capazes de imaginar para onde – ou melhor, para quando – isso avançará?

Quando era criança gostava de brincar observando o movimento das formigas.

~~Entre a parede de uma casa e o chão, entre um azulejo e outro, surge um espaço no qual as formigas andam numa linha perpétua.~~

~~Mesmo numa grama abundante.~~

~~No mar de plantas, linhas invisíveis marcam um caminho que as formigas seguem.~~

Às vezes, sem maldade, gostava de interferir no caminho delas para observar como elas se reorganizavam e conseguiam, de uma forma ou de outra, manter o caminho da trajetória delas.

~~Pouco tempo depois, (com o tempo,) talvez quando já era adolescente, quando tive que mergulhar no ritmo acelerado do trabalho, (comecei) me observei (imaginar) como uma dessas formigas.~~

~~Uma formiga no meio da grama de cimento.~~

Uma formiga seguindo as mesmas linhas invisíveis, só que dessa vez não determinadas pela natureza, mas por arquitetos e arquitetas, urbanistas que planejaram o espaço no qual andamos.

Que planejaram o tempo no qual andamos.

Como se fossemos instrumentos de uma orquestra entrando em um **cânone**.

Um atrás do outro.

Faço a fila para passar na catraca, a mesma fila que alguém na frente já fez.

Caminho pela mesma trajetória, desço pela mesma escada que alguém, na frente ou no passado, já desceu.

Pego um dos metrô, logo em seguida, vem outro.

Abre a porta, entro, fecha a porta.

Abre a porta, entram outras pessoas, fecha a porta.

Abrem todas as portas, entram milhares de pessoas, fecham todas as portas.

Neste instante, em todas as estações de metrô do mundo, estão se abrindo milhares de portas, uma após a outra, como um cânone infinito.

~~Às vezes, quando permito me abstrair, consigo perceber o ritmo desses eventos.~~

~~E me emociono.~~

Sim:

Imagino se alguma criatura maior do que a gente poderá estar se divertindo observando como nós, as formigas, somos parte desse ritmo constante.

22

Como quando uma cientista isola partículas num laboratório para observar, o palco é um modelo pequeno, uma maquete pequena do mundo, que podemos usar para observar relações e interações entre elementos.

Entre o corpo e o espaço.

Entre o espaço e os objetos.

Entre o corpo e o tempo.

O tempo é uma matéria estranha.

Parece algo imaterial, invisível.

Mas, se o **dilatássemos**, talvez seríamos capazes de observar outras coisas.

Percebê-lo de outra forma.

Quando vivemos uma experiência significativa, parece que o tempo opera de outro jeito na nossa percepção.

Observamos detalhes talvez impossíveis de serem percebidos pelo tempo de outra pessoa.

É como se fosse uma relação vertical com o tempo.

Estamos acostumados a perceber o tempo de forma linear.

Horizontal.

Mas quando ele se dilata, congela ou **pausa**, temos outra relação com ele.

Uma pausa é um momento necessário.

Às vezes é necessário pausar para reorganizar as ideias.

Assim como quando a onda do mar repousa, após um momento revolucionário, após um momento de alta agitação, uma pausa ajuda a refletir.

Como um intervalo.

Como um momento de detenção.

Um distanciamento que permite observar de outra forma.

Um **contraste** dentro do fluxo contínuo do tempo.

Um novo momento por vir.

Um novo tempo por vir.

23

Às vezes, o tempo se repete.

É uma repetição que às vezes é angustiante, é tediosa.

Mas para confrontá-la, **variemos**.

Trocamos partes da nossa rotina para nos surpreender.

Alguma coisa dentro da nossa rotina de segunda a domingo, variamos.

~~Às vezes mudamos nosso caminho para chegar em casa.~~

~~Às vezes procuramos uma receita na internet para simplesmente variar o que vamos comer hoje...~~

~~Dentro do fluxo cíclico do tempo, variamos para viver.~~

~~Variamos para ressignificar.~~

~~Variamos para sentir, ao menos subjetivamente, que somos donos/as do tempo.~~

~~Dividimos o tempo.~~

~~Tentamos controlá-lo.~~

~~Pegamos **fragmentos** do tempo e os reorganizamos.~~

~~Os fazemos em outra ordem.~~

~~Será que fazemos isso para nos divertir?~~

~~Antes do café, hoje, decidi dar uma volta.~~

~~Estava esgotado/a.~~

~~Minha cabeça não conseguia mais enxergar nenhuma ideia para trabalhar.~~

~~Quando voltei, percebi que esse fragmento diferente do tempo da minha rotina, me conduziu para outro lugar.~~

~~Liguei para minha mãe.~~

~~-Oi, filho/a, tá tudo bem?~~

~~-Tá sim.~~

~~-Que estranha sua ligação — ela falou —. Aconteceu alguma coisa?~~

~~-Não, nada. Só senti vontade de te ligar.~~

~~Ela ficou tão contente.~~

~~E eu também.~~

~~Há muito tempo que não conversava com ela.~~

~~Esse tipo de experiência nos ajuda a observar outras coisas.~~

~~Essas mudanças ajudam.~~

~~A mínima mudança da nossa trajetória oferece a oportunidade de observar novas relações.~~

~~E um novo sentido aparece.~~

~~A mínima mudança da trajetória forma um novo sentido com o qual podemos continuar.~~

OS OBJETOS

24

Todos os objetos, de uma forma ou outra, carregam histórias. Esse objeto aqui, por exemplo, foi feito por alguém. Foi fruto de um conjunto de trabalhadores e cientistas de uma época específica.

Vocês imaginam esse objeto numa cena do passado, por exemplo?

Será que numa cena do futuro ele existirá?

Os objetos no teatro determinam estilos, contextualizam situações.

Como na vida:

Os objetos são testemunhas do nosso caminho pelo mundo.

Durante o processo de criação houve um objeto que foi pego na caçamba perto da casa de um de nós.

Quando esse objeto chegou na sala de ensaio, pensei:

De qual lugar esse objeto veio?

Como foi que esse objeto foi parar numa caçamba?

○ que esse objeto fez para que ele fosse descartado?

Os objetos de alguma forma agem no mundo.

○ que esse objeto fez?

Às vezes outorgamos ações aos objetos.

A ponte caiu.

○ computador não quer funcionar.

○ zíper travou.

○ mercado treme pela alça do dólar.

○ presidente prevaricou, dizem os jornais.

Às vezes, responsabilizamos os objetos pelos nossos medos e ineficiências.

Os objetos carregam histórias.

E as histórias contextualizam um tempo, um espaço e um corpo.

Vemos através dos objetos histórias dos acontecimentos do passado...

Quando eu morrer, quando vocês morrerem, esses objetos continuarão aqui.

Talvez esquecidos num lixo.

Talvez revalorizados em outro lugar.

Os objetos adquirem uma imortalidade temporal.

Imortalidade negada ao ser humano.

À Figura Humana:

Nossos museus, por exemplo, são uma acumulação de objetos de culturas e épocas que nos permitem perceber a pegada (os rastros) dos nossos predecessores.

Os objetos são a memória e o patrimônio da espécie humana.

25

Existem **objetos cotidianos**.

~~Objetos que usamos dia-a-dia.~~

Às vezes, nem prestamos atenção neles.

Como esses objetos modificam nosso corpo?

~~Existe apenas uma forma de usá-los?~~

Nossa vida está rodeada por uma infinidade de objetos e nossa existência depende deles.

Por meio dos objetos nos comunicamos.

Amamos.

Desenvolvemos fantasias.

Nos exterminamos.

Outorgamos aos objetos valores.

Cargas emotivas, valores religiosos, políticos.

Impregnamos os objetos de vida, de sentido, de poder.

Os objetos determinam como compreendemos o mundo.

E criamos o mundo através dos objetos.

Através dos objetos podemos ver as culturas do planeta.

A forma como combinamos os objetos cria nosso espaço, nossa atmosfera, nossa personalidade.

~~Podemos identificar o espírito de uma época através dos objetos que uma cultura criou.~~

~~Não analisaremos aqui a alienação que os objetos geram sobre os humanos.~~

~~Nem mesmo como o capitalismo fez um abuso de sua produção, criando objetos supérfluos ou descartáveis.~~

~~O objetivo aqui é apenas constatar como o objeto é inerente à nossa percepção e ao nosso entorno, e que eles, assim como na vida, são parte importante do desenvolvimento da arte.~~

~~A forma como combinamos os objetos,~~

~~A forma como compomos com eles,~~

~~A escolha destes,~~

~~É sempre uma forma política de organizar.~~

O objeto sobre o espaço forma, informa, deforma e transforma, assim como as palavras, assim como os gestos de um corpo, assim como a forma do tempo que organizamos.

A ARQUITETURA SOCIAL

26

Até aqui apresentamos, de forma abstrata, os elementos de composição.

Uma composição de um possível teatro.

De um teatro que poderia acontecer hoje, ou talvez, no futuro.

Mas se fizéssemos o esforço de pensar para fora da caixa preta do teatro.

Desse cenário convencional que apresentamos...

Poderíamos pensar nessa arquitetura cênica em outro lugar?

Poderíamos levar o que hoje aprendemos nesse laboratório chamado teatro para outro lugar?

O que seria pensar o corpo como mobilizador da arquitetura social?

[Imagens das lutas sociais]

A LUTA
NÃO ACABA
NAS URNAS

ANEXO

Essa música que a gente vai fazer agora,
É um samba-enredo do cantor e compositor capixaba Sérgio Moraes Sampaio.
Foi no VII Festival Internacional da Canção, que aconteceu no Rio de Janeiro
em 1972, que essa música chamou a atenção das pessoas.

Até de pessoas que ela não queria que chamasse tanto a atenção...

4 anos após o decreto do Ato Institucional N.5, essa música expressou o
desejo de uma personagem, numa sociedade amordaçada, com medo de
abrir a boca para falar qualquer coisa.

“Eu quero todo o mundo nesse carnaval” é uma metáfora da angústia ante o
silêncio imposto pelos tempos de repressão.

Uma metáfora num momento em que não se podia falar diretamente das
coisas.

A música do compositor do Espírito Santo, convoca a classe média que,
acomodada com o suposto “milagre econômico” da ditadura militar, no governo
Médici, virava as costas para censura e a repressão.

A pesar de que digam que “eu morri de medo”, que “eu perdi a boca”, que “eu
fugi da briga”, que “eu não sei de nada”, porque estou tremendo de horror, a
música bateu de frente com o sistema, virando um hino contra a perseguição.

Em 1973, após um ano do lançamento, a canção foi parar na lista da Divisão
de Censura de Diversões Públicas (DCDP), acusada de ser uma música que
incitava a população contra o regime.

E é por isso que nós vamos fazê-la...

Após o período da ditadura, era comum a
pergunta que faziam em entrevistas a Sampaio:
“E aí, querendo botar o bloco na rua?”, e ele
costumava responder “Não, já botei, agora falta
você botarem.”

EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA

Há quem diga que eu dormi de touca
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou

Há quem diga que eu não sei de nada
Que eu não sou de nada e não peço desculpas
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
E que Durango Kid quase me pegou

Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar pra dar e vender

Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar pra dar e vender

Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso
É disso que eu preciso ou não é nada disso
Eu quero todo mundo nesse carnaval...
Eu quero é botar meu bloco na rua