

# Anais do V Seminário de Artes Cênicas do Amapá

## V SEMINÁRIO DE ARTES CÊNICAS DO AMAPÁ

Múltiplos territórios de ocupação

20 à 24 de maio de 2019

REALIZAÇÃO:



Universidade Federal do Amapá  
PROGRAD - Pró-reitoria de Ensino de Graduação  
PROPEPG - Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação  
DPG - Departamento de pós-graduação



Curso de Licenciatura  
em Teatro



Programa de  
Cultura - UNFAP



Associação Brasileira de Pesquisa  
e Pós-graduação em Artes Cênicas  
ABRACE  
GT Pedagógica das Artes Cênicas



Curso de Licenciatura  
em Música da  
Universidade Estadual do Amapá

Curso de Especialização



APOIO:



Amapá Hotel



## **INSTITUIÇÃO PROPONENTE:**

Universidade Federal do Amapá. Campus Marco Zero - Rod. Juscelino Kubitschek, km 02 - Jardim Marco Zero, Macapá - AP, 68903-419

## **INSTITUIÇÕES COLABORADORAS:**

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas ABRACE, Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Amapá – UEAP.

## **COMITÊ EDITORIAL:**

Profa. Ma. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – UNIFAP

adeliaccarvalho@yahoo.com.br

Prof. Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca - UNIFAP flavio.g.f@gmail.com

Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos - UNIFAP raphaelbryto@gmail.com

Prof. Ma. Juliana Souto Lemos - UNIFAP julianaslemos@yahoo.com.br

## **COMISSÃO ORGANIZADORA:**

Colegiado do Curso de Teatro – UNIFAP, Bolsistas do Programa de Cultura da UNIFAP – PROCULT Juliana Fernandes Bittencourt e Luciana Fernandes Bittencourt

**COORDENAÇÃO:** Prof<sup>a</sup>. Ma. Juliana Souto Lemos

Diagramação e Editoração deste livro: Juliana Souto Lemos, Juliana F. Bittencourt, Luciana F. Bittencourt.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá  
Elaborado por Cristina Fernandes CRB-2/1569

792.098116

S471a Seminário de Artes Cênicas do Amapá (5.: 2019: Macapá, AP)

Anais do V Seminário de Artes Cênicas do Amapá, de 20 a 24 de maio de 2019, Macapá [recurso eletrônico]: múltiplos territórios de ocupação / organizadora Juliana Souto Lemos. – Macapá, 2019. 108 p.

ISSN **xxxx**

1. Teatro. 2. Artes cênicas. 3. Múltiplos territórios. 4. Processos criativos. 5. Prática artística. I. Lemos, Juliana Souto, organizadora. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

Todos os resumos publicados neste livro foram reproduzidos de cópias fornecidas pelos autores. O conteúdo dos resumos é de exclusiva responsabilidade de seus autores. A Comissão Organizadora não se responsabiliza por consequências decorrentes de uso de quaisquer dados, afirmações e opiniões inexatas (ou que conduzam a erros) publicados neste livro.

# Anais do V Seminário de Artes Cênicas do Amapá

Macapá-AP  
2019

# Apresentação

É com muita honra e alegria que publicamos este livro de Anais do Seminário de Artes Cênicas do Amapá, nesta edição, contemplando os Múltiplos Territórios de Ocupação das Artes Cênicas. Nosso seminário é anualmente organizado pelo curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Curso este, que teve início em 2014, com apenas um profissional da área específica, o Professor Romualdo Rodrigues Palhano. Atualmente, somos onze professores efetivos, cada um, de uma parte do país; Minas Gerais, Maranhão, Ceará, Paraíba, Paraná e São Paulo. Também faz parte deste time, o nosso “décimo segundo elemento”, um filho desta terra, o professor Wellington Douglas dos Santos Dias, que se tornou Bacharel em Interpretação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Direção Teatral no RITCS School of Arts/ Erasmus Hoggeschool University em Bruxelas. Hoje, ele faz parte (como professor substituto) do grupo de profissionais que ocupa, luta e resiste às deficiências de infraestrutura desta universidade, que pouco acreditava que este curso, resistiria e chegaria à formatura da primeira turma. Resistimos, tiramos cadeiras das salas de aula para improvisarmos nossos laboratórios de aulas práticas, tomamos banho na torneira do banheiro ou em alguma outra torneira, num cantinho qualquer da universidade, que é geralmente utilizada para encher os baldes para a limpeza dos espaços, pois não temos o ambiente apropriado às nossas práticas. Apesar de pagarmos em dia nossos impostos, compramos as folhas e tinta para impressão dos documentos que precisamos em nossa coordenação. Montamos “na raça”, trabalhos incríveis para finalizar os semestres e disciplinas, corremos atrás de parcerias externas para realizarmos nossos projetos de extensão e pesquisa, além de tantas outras realizações que são auto financiadas nos campos do ensino, pesquisa e extensão. Contudo, apesar do exposto, fomos audaciosos em receber e promover neste ano, eventos tão importantes para a pesquisa em artes cênicas no Brasil, como o **III Encontro de Licenciaturas em Teatro da Região Norte, o V Seminário em Artes Cênicas do Amapá e o VI Encontro Nacional de Pedagogia das Artes Cênicas da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas.**

E aqui cito-nos em plural, pois este curso não se fez sozinho. Para chegarmos até aqui, foi necessário um grande movimento, que envolveu e envolve, grande parte da comunidade artística e teatral amapaense, que valoriza e preza pela existência do curso. Dos nossos alunos e alunas, que estão sempre dispostos, com muita alegria e força de vontade a ajudar no que for preciso. Somos todos parceiros, amigos, companheiros, olhamos nos olhos, somos verdadeiros e buscamos fazer o que fazemos com amor. E é por isso, que hoje, ao passarmos pela comissão de reconhecimento e avaliação, recebemos a nota quatro, pelo Ministério da Educação - MEC. Que fique o nosso agradecimento a todos que contribuíram e ainda contribuem para que nosso curso exista e resista! Em especial, neste ano, aos docentes, discentes, artistas e pesquisadores que contribuíram de forma voluntária, com a realização de palestras, oficinas e espetáculos, o que tornou possível a realização do V Seminário de Artes Cênicas do Amapá. Para celebrarmos este encontro, publicamos, neste volume, além dos artigos submetidos à comunicação oral, também a palestra; O estudo do corpo Aluku na Guiana, proferida por Lechby FRANCOIS, doutorando em ciências da educação na Université de Guyane, que contou com a tradução da Professora Mariana Janaina dos Santos Alves, vinculada ao curso de Letras da Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional do Oiapoque. Também contamos com o texto da palestra ministrada pelo Professor Marton Sérgio Moreira Maués, professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Nossos sinceros agradecimentos e votos de boa leitura a todos!

**Coordenação do V Seminário de Artes Cênicas do Amapá**

# Programação

## **SEGUNDA-FEIRA – 20/05/2019**

08:00-09:00 – RECEPÇÃO/CREDENCIAMENTO

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

09:00-09:30 – ABERTURA OFICIAL

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

09:30-10:00 – PALESTRA: O ESTUDO DO CORPO ALUKU NA GUIANA

Palestrante: Prof. Lechby FRANCOIS

Mediador (a): Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos (UNIFAP)

10:45 -12:15 – MESA-REDONDA: PEDAGOGIAS DA MARGEM

Palestrantes: Prof. Me. Antônio Gilvamberto Freitas Félix, Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués, Prof.<sup>a</sup> Roberta Bernardo da Silva, Coordenadora Janaína Barros

Mediador (a): Prof. Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

14:00-18:00 – OFICINA: EXPERIMENTAÇÕES DE CRIAÇÃO COM MEM-  
RIA

Ministrante: Prof. Me. Antônio Gilvamberto Freitas Félix

Local: Núcleo Âmago -Dança e experimentação corporal: Rua General Rondon -145  
Bairro Laginho (Entre ruas Marcílio Dias e Pedro Américo)

14:00-18:00 – WORKSHOP DE PALHAÇARIA

Ministrante: Prof. Dr. Marton Sergio Moreira Maués

Local: Garden in Cena – Amapá Garden Shopping em frente à UNIFAP

19:00-20:00 – ESPETÁCULO: EXTREMOS

Apresentação: Profa. Dra. Márcia Strazzacappa

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

### **TERÇA-FEIRA – 21/05/2019**

08:00-09:00 – RECEPÇÃO/CREDENCIAMENTO

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

09:00-10:00 – PALESTRA: MÁRCIA STRAZZACAPPA

Palestrante: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Strazzacappa

Mediador (a): Wellington Douglas dos Santos Dias

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

10:45 -12:15 – MESA-REDONDA: A POTÊNCIA DO FEMININO NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

Palestrantes: Prof<sup>a</sup>. Ma. Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Prof<sup>a</sup>. Ma.

Adriana Moreira Silva, Prof. <sup>a</sup> Debora Frota Chagas

Mediador (a): Proa. Ma. Tainá Macedo Vasconcelos

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

14:00-18:00 – OFICINA: DANÇA CONTEMPORÂNEA - MOVER E AMAR EM TEMPOS DESCOMPASSADOS

Ministrante: Prof.<sup>a</sup> Roberta Bernardo da Silva

Local: Núcleo Âmago -Dança e experimentação corporal: Rua General Rondon -145 Bairro Lagunho (Entre ruas Marcílio Dias e Pedro Américo)

14:00-18:00 – OFICINA: WORKSHOP DE PALHAÇARIA

Ministrante: Prof. Dr. Marton Sergio Moreira Maués

Local: Garden in Cena – Amapá Garden Shopping em frente à UNIFAP

19:00-20:00 – PERFORMANCE: DANDARA COME BETERRABAS

Apresentação: Levi Mota Muniz

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

## **QUARTA-FEIRA – 22/04/2018**

08:00-09:00 – RECEPÇÃO/CREDENCIAMENTO

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

08:00-12:00 – ABERTURA OFICIAL: III ENCONTRO DAS LICENCIATURAS EM TEATRO DO NORTE

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

14:00-18:00 – OFICINA: O TRAJE DA CENA POPULAR – ALINHAVANDO A COMMEDIA DELL'ARTE

Ministrante: Prof.<sup>a</sup> Ma. Tainá Macêdo Vasconcelos

Local: Auditório do Departamento de Letras e Artes – DEPLA - UNIFAP

14:00-18:00 – OFICINA: INTERVENÇÃO URBANA - DIÁLOGOS ENTRE A MULHER E A CIDADE

Ministrante: Prof.<sup>a</sup> Lidya Silva Ferreira

Local: Núcleo Âmago -Dança e experimentação corporal: Rua General Rondon -145 Bairro Lagunho (Entre ruas Marcílio Dias e Pedro Américo)

## **QUINTA-FEIRA – 23/05/2019**

08:00-09:00 – RECEPÇÃO/CREDENCIAMENTO

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

08:00-12:00 – ABERTURA OFICIAL: VI ENCONTRO NACIONAL DE PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

19:00-20:00 – PERFORMANCE: PORTA - RETRATO

Apresentação: Lidya Silva Ferreira

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

20:00-21:00 – ESPETÁCULO: O LUGAR DA CHUVA

Apresentação: Wellington Dias e Raphael Brito

Local: Garden in Cena – Amapá Garden Shopping em frente à UNIFAP

### **SEXTA-FEIRA – 24/05/2019**

08:00-09:00 – RECEPÇÃO/CREDENCIAMENTO

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

08:00-18:00 – ABERTURA OFICIAL: VI ENCONTRO NACIONAL DE PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

14:00-18:00 – OFICINA: INTERVENÇÃO URBANA - DIÁLOGOS ENTRE A MULHER E A CIDADE

Ministrante: Prof.<sup>a</sup> Lidya Silva Ferreira

Local: Núcleo Âmagô -Dança e experimentação corporal: Rua General Rondon -145 Bairro Laguinho (Entre ruas Marcílio Dias e Pedro Américo)

14:00-18:00 – APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS SUBMETIDOS

Local: Auditório do Departamento de Ciências e Exatas – DCET

19:00-19:30 – PERFORMANCE: A CADEIRA DO NÃO É SEMPRE BRANCA

Apresentação: Abimaelson Santos Pereira

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

20:00-21:00 – ESPETÁCULO: JORNADA BUFA

Apresentação: Jhou Santos

Local: Auditório Central – Anfiteatro – UNIFAP

# Sumário

<b>LA THEATRISATION DU CORPS CHEZ LES ALUKU AU SERVICE DE L'ÉDUCATION EN GUYANE .....</b>	<b>13</b>
<i>Lechby FRANCOIS, Mariana Janaina dos Santos Alves</i>	
<b>A TEATRALIZAÇÃO DO CORPO NOS POVOS ALUKU À SERVIÇO DA EDUCAÇÃO NA GUIANA (tradução) .....</b>	<b>25</b>
<i>Lechby FRANCOIS, Mariana Janaina dos Santos Alves</i>	
<b>DA LONA À CATEDRA .....</b>	<b>37</b>
<i>Marton Sérgio Moreira Maués</i>	
<b>TRAJETÓRIA DO SI: A CRIAÇÃO DE SI MESMO PROCESSO VIVÊNCIA A PARTIR DE STANISLAVSKI .....</b>	<b>45</b>
<i>Jonilson Lino Rodrigues</i>	
<b>CONTRA O (TRANS)FEMINICÍDIO NA ESCOLA - A PERFORMANCE ENQUANTO ANTICRIME DE DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO .....</b>	<b>54</b>
<i>Levi Mota Muniz</i>	
<b>PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS PARA UMA PESQUISA GUIADA PELA PRÁTICA: O TRAJETO CRIATIVO NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS .....</b>	<b>67</b>
<i>José Flávio Gonçalves</i>	
<b>REPRESENTAR: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEATRAL A PARTIR DA POÉTICA NEGRA .....</b>	<b>74</b>
<i>Silvana da Silva Cruz, Larissa Latif Plácido</i>	
<b>PICADEIRO OU SALA DE AULA? IDENTIDADES E INQUIETAÇÕES: CONVERGÊNCIAS PULSANTES NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DOCENTE. ....</b>	<b>87</b>
<i>Alice Soares de Araújo</i>	
<b>A POÉTICA DO ESTADO DE PRESENÇA DO ATOR NO ESPETÁCULO “ENTRE QUATRO PAREDES”.....</b>	<b>94</b>
<i>Carla Thaís Freitas dos Santos, Hugo Barbosa Santos, Marina Brito Almeida</i>	
<b>ANEXOS.....</b>	<b>105</b>



# Artigos Submetidos

## LA THEATRISATION DU CORPS CHEZ LES ALUKU AU SERVICE DE L'ÉDUCATION EN GUYANE

Lechby FRANCOIS<sup>1</sup>

Mariana Janaina dos Santos Alves<sup>2</sup>

**Resumo:** La réflexion que je mène sur le corps chez les Aluku dans l'éducation en Guyane part du constat que l'éducation est basée principalement sur le modèle de la France hexagonale. Or, Amérindiens, Bushinenge, « Créoles » et Migrants (ABCM)<sup>3</sup> constituent la population locale. Pour montrer l'existence de spécificités éducatives guyanaises et éclairer les processus qui « donnent corps » à cette identité, une entrée par le « corps théâtralisé dans les activités quotidiennes » est fondamentale. Comment des gens que l'on définit comme appartenant à une même culture ont un rapport différent au corps ? Notre approche sensible et compréhensive de ces problèmes nous a engagé à étudier les pratiques corporelles d'un des peuples de Guyane « les Aluku », au moyen d'une démarche qualitative-inductive là où ils sont majoritaires : Apatou, Maripasoula et Papaïchton.

**Mots clés:** Corps, société, transmission-éducative, théâtralisation, environnement.

### Introduction

La Guyane est située au Nord de l'Amérique du Sud entre le Surinam et le Brésil. C'est à la fois un territoire européen, français et amazonien, habité par des communautés : Amérindiens, « Créoles », Bushinenge et Migrants. Ce regroupement effectué sur la base de spécificités culturelles pose d'entrée l'éducation comme un enjeu majeur au regard de la pérennisation d'une bonne cohésion sociale. Or, le modèle éducatif français, issu historiquement de l'Empire, seul modèle de référence dans la région, avec ses particularismes conscients et/ou inconscients, peine à apporter des résultats convaincants.

Dans ce contexte, je fais le choix d'étudier la mise en scène du corps Aluku dans les activités de la vie quotidienne. Le corps intervient dans cette étude comme un prisme fondamental pour une transmission-éducative efficace en Guyane. Par ailleurs, la diversité culturelle impose de faire des choix précis quant au terrain étudié. En découle, ce travail dans la sphère Bushinenge, terme provenant de l'anglais: *Bush Negroes* (Nègres de la forêt) (Moomou, 2013) ou *Noirs-marrons*<sup>4</sup> (pour reprendre une

---

<sup>1</sup> Ecole Doctorale-ED 587, Université de Guyane/Laboratoire MINEA (EA7485)

<sup>2</sup> Professora de língua e literatura na Universidade Federal do Amapá. (Tradução)

<sup>3</sup> Cette catégorisation consiste à donner une vue globale de la population guyanaise.

<sup>4</sup> *Bushinenge* et *Noirs-marrons*, sont synonymes. En revanche, l'usage du terme Noirs-réfugiés, n'est pas approprié pour désigner les Aluku (Boni). Car, un réfugié est celui qui quitte son pays d'origine

désignation française). Ce sont des descendants d'Africains esclavisés qui ont résisté et se sont enfuis, transportés, dans l'actuel Surinam entre le XVIIème et XIXème siècle, formant six communautés : « Ndjuka, Saramaka, Aluku, Paramaka, Matawai, Kwinti » (Mam Lam Fouck, 2015, p. 56).

Ma recherche est centrée sur les Aluku, un groupe socio-culturel de l'ensemble Bushinenge de la Guyane. L'étude du corps, dans ses conceptions et représentations, intervient comme un vecteur de savoirs et de représentations. Ce travail vise également à étudier le rapport que les gens entretiennent avec leur environnement immédiat. Le corps étant en quelque sorte appréhendé depuis la position anthropologique du chercheur comme une interface entre l'homme et la nature, entre l'homme et l'homme. L'entrée par la théâtralisation du corps s'appuie sur une démarche qualitative-inductive, essentiellement, dans les communes où les enquêtés sont majoritaires : Apatou, Maripasoula, Papaïchton.

Pour ce travail, j'ai réalisé une quinzaine de missions de trois à dix jours en vue de construire un réseau constitué de personnes (sources et ressources). Dans cette même dynamique de recherche, j'ai effectué une quinzaine d'entretiens semi-directifs non seulement dans ces lieux mais plus largement en Guyane, en vue de mieux comprendre ce que je pouvais percevoir au fil de mes observations (méthode de croisement observations / entretiens). Les modes de subjectivations (les enquêtés se racontent et donnent des explications sur leurs choix, leurs actes, leurs finalités) sont fondamentaux pour compléter le matériau lié aux observations.

Dans un premier temps l'enquête se concentre donc sur la situation de l'acte éducatif en Guyane (état des lieux), avant de s'intéresser à l'importance de la mise en scène et aux postures des corps ; enfin, j'étudie le corps tant qu'il représente l'espace de partage au cœur de la culture et de l'environnement amazonien.

### **Contextualisation de l'acte éducatif en Guyane**

Les peuples de Guyane occupent un territoire au cœur duquel la culture française (occidentale / « métropolitaine ») est prépondérante. Des institutions (écoles, médias...)

---

par crainte de danger : catastrophe naturelle, guerre, etc. pour trouver refuge dans un autre pays. Il est important de souligner que tous les Bushinenge (étant des anciens esclaves) n'avaient plus de pays en arrivant en Amérique, encore moins un état civil. En se référant aux démarches entreprises par les Aluku, comme celles de Cafesoca le 7 juillet 1841 (Moomou 2013), elles témoignent des processus de négociation entre les « Aluku » et la France. Donc, il s'agissait plutôt d'une recherche d'amnistie ou de protectorat.

assurent l'hégémonie de cette culture issue du modèle jacobin français dans la région. Les cultures locales des habitants de Guyane, également riches en connaissances et savoir-faire, sont de fait minorées. Elles constituent la « tradition » face à la modernité occidentale. Ce constat invite à poser une question centrale : comment éduquer des personnes sans se préoccuper de leurs ancrages et identités locales, de leurs cultures propres ? Pascal Bouchard propose une lecture de la mission qui consiste à faire entrer les individus dans la société : « Toute éducation est un projet pour l'avenir, pour chacun des individus qui devront y trouver leur place, et toute politique éducative est un projet pour l'avenir d'une société. Elle est donc l'expression de l'idée même de société »(Bouchard, 2013, p. 45).

Cet avenir est porté par une dimension hautement politique : la Guyane, étant un territoire ultramarin français, doit tout mettre en œuvre pour produire les enfants de la République. Comme le souligne Bernadin Bier, le modèle de citoyenneté mis en place par l'Etat est celui programmé par la France hexagonale, une école gratuite, laïque et obligatoire en vue de construire littéralement le citoyen de demain (Bier 2014). Ces projets et programmes éducatifs pensés hors contexte, ne tiennent pas compte de la réalité de la diversité guyanaise.

Ce contexte est d'abord celui de conditions difficiles. Les rapports de l'INSEE sur l'année 2013-2014, font état d'un taux de chômage de 22 % dans la population en âge de travailler, et un cinquième des ménages a été victime d'une délinquance d'appropriation en Guyane (soit deux fois plus qu'en France hexagonale) (Demougeot 2017 ; Naulin 2017). Au regard de ces données numériques, il semble urgent de réfléchir aux moyens nouveaux qui peuvent être mis en œuvre pour mieux penser une éducation permettant de pallier ces carences.

Cette étude chez les Aluku cherche à montrer l'intérêt de prendre en compte le corps pour aborder des spécificités culturelles qui peuvent s'avérer primordiales dans le projet d'améliorer ou optimiser l'éducation de ces populations.

En effet, l'émergence de la question identitaire Aluku dans l'espace amazonien de Guyane s'enracine principalement dans de longues luttes avec les colons hollandais du Surinam entre 1765 et 1776 pour arriver sur le Maroni en Guyane française, entre 1776 et 1777. Puis, ils s'installent dans la région des Abattis Cottica entre 1850 et 1860 (Moomou 2013). Pour éduquer efficacement chez les Aluku, une entrée par cette

construction historique et identitaire est indispensable si l'on veut éviter l'assimilation, l'acculturation...qui sont des formes de domination qui passent par le corps.

En 2017, lors d'une conférence, David Lebreton soutenait que : « (...) La condition humaine est une condition corporelle. *Nous sommes notre corps.* »<sup>5</sup> Ce regard d'anthropologue considère le corps comme un objet individuellement collectif ou collectivement individuel, conception dans laquelle l'idée de groupe et de lien reste primordiale. D'où l'intérêt de comprendre cet ensemble complexe de relations qui tissent ce corps individuel et collectif, et qui sont essentielles à l'individu et à la façon dont elles le construisent et font de lui ce qu'il est réellement.

Ce travail sur les représentations des cultures corporelles veut donc montrer l'intérêt d'une nouvelle lecture de l'éducation des peuples en Guyane, avec leurs apports, sur des questions comme : corps, culture et société. D'où le principal leitmotiv : toute entreprise éducative implique nécessairement un corps, et c'est par celui-ci qu'on vit toutes les dimensions de l'existence humaine.

### **Mise en scène et postures du corps : transmission éducative**

Dans l'imaginaire collectif, le théâtre fait référence à un certain nombre de discriminants comme les metteurs en scène, les acteurs, les écrivains, les lumières, etc. Cependant, cette étude sur le corps-théâtralisé chez les Aluku cherche à (re)visiter un aspect de la mise en scène qui, parfois, semble trop proche, au point d'être à peine perceptible comme acte scénique. Cette redécouverte du corps et jeu corporel ne s'arrête pas seulement à la mise en scène ou à la posture théâtrale habituelle. Elle s'intéresse à son activation dans la vie quotidienne. Également à son engagement dans l'espace de jeu théâtral qui laisse transparaître l'art de la scène dans:

- L'abattis (le jardinage) : Par exemple, on ne s'habille pas de la même manière pour aller à l'abattis (voir figure 4) comme pour aller à la chasse. On choisit ses vêtements, quasiment sans penser au théâtre (ou à une entrée en scène).

- La navigation fluviale : C'est le cas des habitués des parcours fluviaux qui marchent comme des funambules sur les bordures des pirogues mouillées et mouvementées par le courant. Au fil du temps, elles incorporent un certain nombre

---

<sup>5</sup> Conférence du 21 février 2017. « Corps percés, corps tatoués ». Cycle de conférences conçu par Georges Vigarello. BNF.

d'astuces qui leur permettent de rester en équilibre. Ce sont des situations concrètes qui illustrent les actes scéniques incorporés et « joués » quotidiennement dans les lieux de vie Aluku.



Figure 1 : Image d'une personne en équilibre sur la bordure d'une pirogue. Apatou, le 24/10/2018

Dans cette dynamique, les trois images ci-après sont choisies pour étayer le développement d'un pan du quotidien Aluku où la mise en scène se fait de manière quasi-inconsciente.

1°) L'objet posé au sol est un Kawaï. Apollinaire Anakesa le décrit ainsi:

Les sonnailles kaway sont portées par les danseuses et danseurs autour des chevilles. Leurs sonorités soulignent et enrichissent le timbre et la rythmique d'ensemble, notamment à travers des pas chorégraphiques marqués sur le sol.



Figure 2 : Kawai, instrument attaché aux chevilles pour danser. Loka, le 28/10/2018.

(Anakesa, 2019, p.9).

Effectivement, pour danser et produire le son escompté avec cet objet (instrument) chaque « collier » est attaché à une cheville. Puis, lors de l'exécution des pas de danse, ils produisent un son proche du hochet de calabasse. Le *Kawai* est donc un instrument corporel qui, une fois marié avec le danseur (lors d'une danse *awassa* ou *songe*) transforme celui-ci en corps-instrument.

Trois éléments sont importants pour approfondir la réflexion du corps en scène :

- La précision des pas et les gestuelles mesurées aux rythmes des tambours, et les chants, sont des qualités techniques qu'un bon danseur ou danseuse *Aluku* doit respecter.

- Le corps est influencé par la production des autres musiciens. Il obéit en même temps à sa propre production en exécutant des pas qui font chanter les *Kawai*.

- L'attention du danseur est fondamentale pour entrer en communication et en communion : dans un premier temps, avec les musiciens qui parfois peuvent l'appeler via un tam-tam original, dans un deuxième temps, avec le public connaisseur qui apprécie le spectacle à sa juste valeur, et dans un troisième temps avec l'espace aménagé pour la manifestation ; car pour danser, il faut une scène.

L'objectif de la danse, comme tout spectacle, est avant tout d'animer, au sens du défoulement de soi et des autres.

2°) Cette image illustre un rassemblement organisé à l'occasion d'une cérémonie de fin de deuil (*puu baaka*). Mes propos ici ne consistent pas à présenter les détails de

cette cérémonie riche en activité. Toutefois, à la lumière de cette image, une lecture du corps dans l'espace est intéressante.

Tout d'abord, il est important de souligner la position prédéfinie des personnages.



Figure 3 : Illustration de la disposition des personnages l'espace. Boniville, le 24/11/2018.

Les dignitaires sont assis devant, et le leader sur un petit banc<sup>6</sup>. On pourrait dire que, ceux-là, sont plus proches des ancêtres dans la mesure où, ils sont, pour l'occasion, des intermédiaires entre ici et l'au-delà.

Ensuite, il y a aussi les tenues et les postures des personnes endeuillées. Elles ne laissent pas apparaître beaucoup de gaieté. D'ailleurs, chez les Aluku, quand on est en deuil, c'est visible par la tenue, la parure qu'on porte, la coiffure et l'attitude des personnes. Comme le montre Marcel Mauss dans son article « Les expressions obligatoires des sentiments », elles sont dans l'obligation d'exprimer leurs sentiments aux yeux du public mais également de ceux qui habitent l'au-delà. (Mauss 1921)

Enfin, vient la question du genre dans l'espace. Les Aluku, comme les autres Bushinenge éduquent leurs enfants à se positionner (se placer) en public. Lors des manifestations culturelles, fêtes, réunions, etc. généralement, l'espace se dessine en deux grandes parties : les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Il faut nuancer ces propos car par moment on peut voir des femmes parmi les hommes et inversement. J'ai constaté également qu'il existe des personnes connaissant les zones interdites d'accès en fonction des circonstances. Elles sont bien connues, cela permet d'éviter

---

<sup>6</sup> Le leader de la cérémonie n'est pas visible sur cette photo. En temps, normal il est placé sur un petit banc au niveau de la dame en bleu à l'arrière-plan et au centre de l'image.

toutes maladresses. Car, pour des raisons diverses, les hommes et les femmes n'occupent pas toujours les mêmes espaces géographiques.

En somme, le puu baaka est une cérémonie de fin de deuil commune à l'ensemble Bushinenge (avec de petites nuances dans les groupes socio-culturels) qui a pour objectif d'affranchir la famille de la tristesse afin de reprendre une vie « ordinaire ». Cette cérémonie est un exemple qui peut bien expliciter la codification de l'espace. Il est important de respecter ces normes car la présence d'une personne peut générer des problèmes au point de gêner le bon déroulement du puu baaka qui est une cérémonie de libération de la famille endeuillée.

3°) Un homme prend soin de ses plantes au moyen d'une houe. Dans cette posture, il développe un effort physique auquel il s'est accoutumé grâce à la transmission et à l'habitude.



Figure 4 : Cette personne prend soin de ses plantes. Saint-Laurent du Maroni, 30/12/2018.

De cette manière, ce dernier éprouve beaucoup d'estime dans son acte. Il assure son statut, d'homme responsable dans la société. Ainsi, l'accomplissement de ce travail est personnel surtout dans la façon dont il engage le corps de l'individu. Il influence son état d'esprit au moyen des attitudes physico-psychologiques qui découlent des conceptions de la société à laquelle il appartient. L'objectif de son travail est d'assurer l'entretien de sa famille et c'est en cela qu'on reconnaît une vraie citoyenne ou un vrai citoyen Aluku (ou Bushinenge).

## **Le corps comme un espace d'échange et de partage.**

L'extrait suivant est un bon exemple permettant d'engager une réflexion sur le corps en tant qu'espace d'échange et de partage.

[Le Français Maurice] - En somme c'est la notion d'esprit que nous avons portée dans votre pensée.

[Le Calédonien Boesoou] -L'esprit ? Bah ! Vous ne nous avez pas apporté l'esprit. Nous savions déjà l'existence de l'esprit. Nous possédions selon l'esprit. Mais ce que vous nous avez apporté, c'est le corps (Leenardt, 1947, p. 263).

En ce qui concerne cet échange très connu, il est surtout révélateur de l'opposition entre un Occident vivant sur la séparation corps-esprit, et d'autres peuples vivant dans cette absence de séparation ; le corps n'existe pas de manière séparée du grand tout. Donc, les Occidentaux ont en quelque sorte amené le corps, car ils ont amené cette culture de la séparation corps-esprit (voir par exemple la célèbre maxime : Un esprit sain dans un corps sain).

Au-delà des conceptions corporelles, cet échange entre le pasteur-ethnologue et son fidèle-enquêté, montre que l'immatériel prend forme et passe par le corps qui devient le révélateur des activités spirituelles.

Comme toutes les manifestations culturelles, scientifiques réunissant le matériel et l'immatériel ; cette étude chez les Aluku montre que le corps dans les mises en scène quasi-inconscientes obéit à des techniques du corps au sens de Marcel Mauss et des codes, spécifiques, liés à la transmission-éducative. Ainsi, le corps laisse transparaître les activités immatérielles dans l'espace scénique grâce aux actions posées comme la danse. A la manière des disciplines scientifiques, les actes de transmissions s'opèrent en fonction des domaines (danse, chasse, abattis...) au moyen des principes matrilineaires et matrifocales qui fondent cette société où chaque lignage a « une petite bibliothèque vivante contenant les secrets (les savoirs) ».

La mise en scène du corps chez les Aluku fait appel à l'art de la représentation, les lieux de théâtre, etc. Par moment, on rejoint également l'arrangement dans les manières d'appliquer les ordres préétablis lors d'une activité. En découle, le lien avec la théorie de Peter Brook sur l'espace vide qui stipule que le jeu théâtral implique au moins trois éléments principaux : espace délimité, un acteur, un spectateur (Brook 1977). En se référant à (la figure 4) ci-dessus, ce monsieur est en scène que parce que quelqu'un l'a pris en photo. Donc, sans spectateur, il n'y a pas de mise en scène dans l'espace.

Cependant, son corps reste un espace de mise en scène où se jouent les représentations incorporées au cours de son histoire en tant que citoyen *Aluku*.

Cette manière de se théâtraliser résulte d'un long processus par lequel le corps devient un espace d'échange et de partage jusqu'au moment où l'individu parvient à incarner ou s'imprégner l'image d'un personnage. De ce fait, ce dernier, doit assimiler, incorporer, partager, transférer tout un ensemble de savoirs qui lui attribuent un statut social.

### **En guise de conclusion**

Mon étude s'est intéressée aux compétences et performances théâtrales dans l'exécution des tâches de la vie quotidienne. Ce regard scientifique implique l'étude du rapport d'un peuple à sa culture (via le prisme corps) dans un milieu très dynamique : l'espace Amazonien.

Les Aluku constituent un des peuples français connu pour la prépondérance de la transmission orale. Par la même occasion l'oubli volontaire et involontaire sont fréquents. Il y a aussi une importance des silences, comme Jean Moomou l'a montré en 2017 dans un article publié dans la revue *Anthropologie et Sociétés*. Toutefois, l'éducation continue à s'incruster dans la mise en scène du corps. Dans ce contexte, les représentations du corps chez les Aluku dans l'éducation en Guyane permettent d'envisager l'équilibre d'une dynamique interculturelle dans la région.

Les premières données de cette étude autour de la société Aluku, permettent de conclure qu'il existe une forme d'éducation propre aux Aluku, donc une éducation guyanaise. Car, les éléments spécifiques qui caractérisent et fondent ces sociétés vont dans ce sens.

S'agissant du théâtre, de la théâtralisation ou de la mise en scène, du corps chez les Aluku ; comme en occident, on se met aussi dans la peau de l'autre en faisant abstraction de sa personne pour faire revivre un événement. C'est le cas des *mato* (contes) racontés lors des *puu baaka* (différents des contes racontés aux enfants le soir).

Cette étude est issue d'une thèse en cours de rédaction, consacrée aux représentations du corps et à l'étude des pratiques corporelles et de leurs significations chez les Aluku de Guyane. Elle a pour objectif de montrer la pertinence de repenser l'acte éducatif en prenant en compte la culture locale. Ainsi, elle s'inscrit dans une

refonte plus générale de l'éducation en Guyane qui vise à valoriser les spécificités culturelles de la diversité guyanaise comme levier d'action et de transformation des modes éducatifs.

## **BIBLIOGRAPHIE**

AKRICH, M. CALLON, M. LATOUR, B. **Sociologie de la traduction**. Paris: Presse des Mines, 2006.

BROOK, J. **L'espace vide**: Écrits sur le théâtre. Paris : Editions du Seuil, 1977.

CAMPENHOUDT, L. V. MARQUET, J. QUIVY, R. **Manuel de recherche en Sciences Sociales**. 5 ed. Paris: DUNOD, 2017.

CEYTE, J. **La corporéité en Grèce archaïque**: Un réseau socio-cosmique. *Hypothèses*, 49-58. 2003. Disponible em: <<https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-49.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

FRANÇOIS, L. **Sport et identités**: le cas des étudiants en cours optionnel de musculation au COSEC. Bordeaux: Mémoire de Master 1. Collège Sciences de l'homme, Université de Bordeaux, 2015-2016.

HURAUULT, J. **Les Noirs réfugiés Boni de la Guyane française**. Dakar: IFAN-DAKAR, 1961.

LEENARDT, M. **Do kamo**: La personne et le mythe dans le monde mélanésien. Paris: Tel gallimard, 1947.

MALINOWSKI, B. **Les Argonautes du Pacifique occidental**. Paris: Tel Gallimard, 1989.

MAM LAM FOUCK, S. **La société guyanaise à l'épreuve des migrations 1965-2015**. Matoury: Ibis Rouge Editions, 2015.

MAUSS, M. **Les techniques du corps**. *Journal de psychologie*. Disponible em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html)>. Acesso em 30 jun. 2019.

MOOMOU, J. **Les marrons Boni de Guyane**: Luttés et survie en logique coloniale (1712-1880). Matoury : Ibis Rouge Editions, 2013.

MOOMOU, J. **Silences et construction sociale du récit historique chez les Boni de la Guyane française, Anthropologie et Sociétés**. vol. 41, no 1, 263-279, 2017. Disponible em: <<https://journals.openedition.org/lhomme/989>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

PARRIS, J.-Y. **Interroger les morts**: Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka au Surinam et de la Guyane. Matoury : Ibis Rouge Editions, 2011.

STENGEL, K. La dégustation du vin : un acte expérientiel et identitaire entre théâtralisation et culturalisation. In : **Lexia - Rivista di semiotica**, Aracne, 2015. Disponible en: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01180972/document>>. Accès en: 30 jun. 2019.

VERNON, D. **Les représentations du corps chez les Noirs Marrons Ndjuka du Surinam et de la Guyane française**. Paris: Editions de l'ORSTOM, 1992.

WACQUANT, L. **Corps et âme**: Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur. Marseille : Seconde édition, Agone, 2002.

# A TEATRALIZAÇÃO DO CORPO NOS POVOS *ALUKU* À SERVIÇO DA EDUCAÇÃO NA GUIANA

Lechby François<sup>1</sup>

Mariana Janaina dos Santos Alves<sup>2</sup>

**Resumo:** A reflexão que se conduz sobre o corpo no povo *Aluku* na educação da Guiana, parte de uma constatação de que a educação é baseada, principalmente, sobre o modelo da França hexagonal. Assim, Ameríndios, *Bushinenge*, “Crioulos” e migrantes (ABCM)<sup>3</sup> constituem a população local. Para mostrar a existência de especificidades educativas guianenses e dar visibilidade aos processos que “dão corpo” a esta identidade, um olhar sobre o “corpo teatralizado nas atividades cotidianas” é fundamental. Como as pessoas que se definem como pertencentes a uma mesma cultura tem relações diferentes ao corpo? Nossa abordagem sensível e compreensiva destes problemas nos conduziu a estudar as práticas corporais de um dos povos da Guiana: “os *Aluku*”, a partir da perspectiva qualitativa indutiva, a qual, se tem itens que são majoritários: *Apatou*, *Maripasoula* e *Papaïchton*.

**Palavras-chave:** Corpo, sociedade, transmissão educativa, teatralização, ambiente.

## Introdução

A Guiana é situada ao norte da América do Sul entre o Suriname e o Brasil. É ainda um território europeu, francês amazônico, habitado por comunidades: Ameríndias, “crioulas”, *Bushinenge* e Migrantes. Este reagrupamento efetuado sobre a base de especificidades culturais colocam de início, a educação como uma grande empreitada ao olhar da perenização de uma boa coesão social. Assim, o modelo educativo francês, inserido historicamente desde o império, é ainda o único modelo de referência na região, com seus particularismos conscientes e/ou inconscientes, que tendem a apontar resultados convincentes.

Neste contexto, fizemos a escolha de estudar a *mise en scène* do corpo *Aluku* nas atividades da vida cotidiana. O corpo intervém, neste estudo, como um prisma fundamental para uma transmissão-educativa eficaz na Guiana. Além disso, a diversidade cultural impõe escolhas precisas quanto ao território estudado. Conseqüentemente,

---

<sup>1</sup> Ecole Doctorale-ED 587, Université de Guyane/Laboratoire MINEA (EA7485)

<sup>2</sup> Professora de língua e literatura na Universidade Federal do Amapá. (Tradução)

<sup>3</sup> Esta categorização consiste em dar uma visão global a população guianense.

este trabalho situa-se na esfera *Bushinenge*, termo que provém do inglês: *Bush Negroes* (Negros da floresta) (MOOMOU, 2013) ou *Noirs-marrons*<sup>4</sup> (para retomar a designação francesa). Estes são descendentes de africanos escravizados que resistiram e fugiram, transportados para o atual Suriname entre os séculos XVII e XIX, esses povos formaram seis comunidades: “Ndjuka, Saramaka, Aluku, Paramaka, Matawai, Kwinti” (MAM LAM FOUCK, 2015, p. 56).

A pesquisa, portanto, se situa sobre os *Aluku*, um grupo sociocultural que reúne os *Bushinenge* da Guiana. O estudo do corpo, nestas concepções e representações intervém com um vetor de saberes e de representações. Este trabalho visa, igualmente, estudar as relações que as pessoas tem com o seu ambiente imediato. O corpo sendo, de alguma forma, apreendido desde a posição antropológica do pesquisador à interface entre o homem e a natureza, entre o homem e o homem. Iniciado pela teatralização do corpos e apoia sobre uma perspectiva qualitativa-indutiva, essencialmente, nas comunidades onde os questionados são majoritários: *Apatou, Maripasoula, Papaïchton*.

Para esse trabalho, realizamos quinze missões de três dias em vista de construir uma área constituída de pessoas (fonte e recursos). Nesta mesma dinâmica, de pesquisa, efetuamos uma quinzena de entrevistas semi-diretivas não somente nestes lugares, mas também na Guiana, em vista de melhor compreender isto que se poderia perceber a partir das nossas observações (método de cruzamento de observações e entrevistas). Os modos de subjetivações (os questionados contam e dão explicações sobre as suas escolhas, seus atos, suas finalidades) são fundamentais para completar o material ligado às observações.

Em um primeiro momento, a enquete se concentra então, sobre a situação de ato educativo na Guiana (estado de lugares), antes de se interessar à importância da *mise en scène* e às posturas dos corpos; enfim, estudamos o corpo tanto quanto ele se representa, o espaço de compartilhamento da cultura e de ambiente amazônico.

---

<sup>4</sup> *Bushinenge* e *Noirs-marrons*, são sinônimos. Em contrapartida, o uso do termo *Noirs-réfugiés* (negros-refugiados), não é apropriado para designar os *Aluku* (Boni). Porque, um refugiado é aquele que deixa seu país de origem por receio do perigo: catástrofe natural, guerra, etc. para encontrar um refúgio em um outro país. É importante marcar que todos os *Bushinenge* (sendo antigos escravos) não tinham mais um país quando chegavam na América, ainda menos um estado civil. Aos se referir aos passos tomados pelos *Aluku*, como estes de Cafesoca dia 7 de julho de 1841 (MOOMOU, 2013), eles testemunham os processos de negociação entre os “*Aluku*” e a França. Então, trata-se antes de uma pesquisa de anistia ou de protetorado.

## Contextualização do ato educativo na Guiana Francesa

Os povos da Guiana ocupam um território no centro, do qual, a cultura francesa (ocidental/ “metropolitana”) é preponderante. As instituições (escolas, médias...) asseguram a hegemonia desta cultura instituída a partir do modelo jacobino francês na região. As culturas locais dos habitantes da Guiana, igualmente ricos em conhecimentos e *savoir-faire*, são de fato, minoritários. Elas constituem a “tradição” face a modernidade ocidental. Esta constatação nos motiva a colocar uma questão central: como educar as pessoas sem se preocupar com as suas ancoragens e identidades locais, próprias de suas culturas? Pascal Bouchard, propõe uma leitura da missão que consiste acrescentar os indivíduos na sociedade: “Toda educação é um projeto para o futuro para cada um dos indivíduos que deverão encontrar seu lugar e toda política educativa é um projeto para o futuro de uma sociedade. Ele é, então, a expressão da ideia mesmo de sociedade” (BOUCHARD, 2013, p. 45).

Este futuro contém uma dimensão altamente política: a Guiana sendo um território ultramarino francês, deve se colocar em questão para produzir as crianças da República. Como nota Bernadin Bier, o modelo de cidadania colocada pelo Estado, este que é programada pela França hexagonal, é uma escola gratuita, laica e obrigatória em vista de construir, literalmente, o cidadão de amanhã (BIER, 2014). Estes projetos e programas educativos pensados fora do contexto, não se dão conta da realidade e da diversidade da Guiana.

Este contexto é antes o das condições difíceis. Os relatórios do INSEE (*Institut National de la Statistique et des Études Économiques/ Instituto Nacional da Estatística e dos Estudos Econômicos*) nos anos de 2013-2014 registraram uma taxa de desemprego de 22% da população em idade propícia ao trabalho, e um quinto dos agregados familiares foi vítima de uma delinquência de apropriação na Guiana (ou seja, duas vezes mais que na França hexagonal) (DEMOUGEOT, 2017; NAULIN 2017). Ao se observar os dados numéricos, parece urgente refletir novos meios, que podem ser colocados em prática para melhor pensar uma educação, permitindo compensar estas carências.

Este estudo com o povo *Aluku* procura mostrar o interesse de considerar o corpo para abordar as especificidades culturais que podem se revelar primordiais, no projeto de melhorar ou otimizar a educação destas populações.

Com efeito, a emergência da questão identitária *Aluku* no espaço amazônico da Guiana se enraíza, principalmente, nas longas lutas com os colonos holandeses do Suriname entre 1765 e 1776, para chegar sobre o rio Maroni na Guiana francesa, entre 1776 e 1777. Além disso, eles se instalaram na região dos *Abattis Cottica* entre 1850 e 1860 (MOOMOU, 2013). Para educar de forma eficaz nos povos *Aluku*, um adendo para esta construção histórica e identitária é indispensável se se quer evitar a assimilação, a aculturação, que são formas de dominação que passam pelo corpo.

Em 2017, após uma conferência, David Lebreton sustentou que: “(...) A condição humana é uma condição corporal. Nós somos nosso corpo”<sup>5</sup>. Este olhar antropológico considera o corpo como um objeto individualmente coletivo ou coletivamente individual, concepção na qual a ideia de grupo e de instâncias de ligação primordial. De onde o interesse de compreender este conjunto complexo de relações que tecem este corpo individual e coletivo, e que são essenciais ao indivíduo e a maneira, nas quais, elas se constroem e fazem dele isto que ele é realmente.

Este trabalho sobre as representações das culturas corporais quer mostrar o interesse de uma nova leitura da educação dos povos na Guiana, com seus aportes, sobre as questões como: o corpo, cultura e sociedade. De onde o principal *leitmotiv* é: toda empresa educativa implica, necessariamente, um corpo e é por ele que se vive todas as dimensões da existência humana.

### ***Mise en scène* e posturas do corpo: transmissão educativa**

No imaginário coletivo, o teatro faz referência a um certo número de discriminantes como os diretores, os atores, os escritores, as luzes, etc. Entretanto, este estudo sobre o corpo teatralizado nos povos *Aluku* procura (re)visitar um aspecto da *mise en scène* que, às vezes, parece muito próximo, ao ponto de ser perceptível como ato cênico. Esta redescoberta do corpo e o jogo corporal não para somente à *mise en scène* ou a postura teatral habitual. Ela se interessa a sua ativação na vida cotidiana. Igualmente ao seu engajamento no espaço do jogo teatral que deixa transparecer a arte da cena no:

---

<sup>5</sup> Conferência de 21 de fevereiro de 2017. “Corpos furados, corpos tatuados”. Ciclo de conferência concedidas por Georges Vigarello. BNF.

- O *abattis* (a jardinagem): Por exemplo, eles não se vestem da mesma maneira para ir ao *abattis* (ver figura 4) como para ir à caça. Escolhe-se as vestimentas, praticamente sem pensar no teatro (ou à uma entrada em cena).

- A *navegação fluvial*: É o caso dos frequentes passageiros fluviais que caminham como equilibristas nas bordas das catraias molhadas e movimentadas pela corrente. Ao final do tempo, eles incorporam um certo número de habilidades que permitem-lhes permanecer equilibrados. Estas são situações concretas que ilustram os atos cênicos incorporados e “jogados” cotidianamente nos lugares da vida *Aluku*.



Figure 1 : Imagem de uma pessoa se equilibrando sobre a borda de uma catraia. Apatou, 2018.

Nesta dinâmica, as três imagens abaixo apresentadas são escolhidas para apoiar o desenvolvimento de uma parte do cotidiano *Aluku*, onde a *mise en scène* se faz de maneira quase-inconsciente.

1º) O objeto colocado no solo é um *Kawai*. Apollinaire Anakesa o descreve assim:

Os Sinos de vaca (instrumentos de percussão) *kaway* são constituídos pelas dançarinas e dançarinos em torno dos tornozelos. Sua sonoridade marca e enriquecimento, o timbre e o ritmo do conjunto, notadamente, através das coreografias marcadas sobre o solo. (Anakesa, 2019, p.9).



Figure 2 : Kawai, instrumento ligado aos tornozelos para dançar. Loka, 2018.

Efetivamente, para dançar e produzir o som previsto com este objeto (instrumento), cada “colar” é atracado ao tornozelo. Em seguida, fora da execução dos passos de dança, eles produzem um som próximo do chocalho de cabaça. O *Kawai* é então, um instrumento corporal que, uma vez casado com o dançarino (após uma dança *awassa* ou *songe*) o transforma em um corpo instrumento.

Três elementos são importantes para aprofundar a reflexão do corpo em cena:

- A precisão destes passos e os gestuais mensurados aos ritmos dos tambores e os cantos, são as qualidades técnicas que um bom dançarino ou dançarina *Aluku* deve respeitar.

- O corpo é influenciado pela produção dos outros músicos. Há ao mesmo tempo a sua própria produção executando os passos que fazem cantar os *Kawai*.

- Atenção do dançarino é formidável para entrar em comunicação e em comunhão: no primeiro tempo, com os músicos que as vezes, podem chamar via tam-tam original, no segundo tempo, com o público conhecedor que aprecia o espetáculo ao seu justo valor, e num terceiro tempo com o espaço organizado para a manifestação; porque para danças, é necessário uma cena.

O objetivo da dança, como todo espetáculo, é antes de tudo animar, no sentido do libertar um dos outros.

2°) Esta imagem ilustra um encontro organizado a ocasião de uma cerimônia de fim de luto (*puu baaka*). Nossa proposição não consiste em apresentar os detalhes

desta cerimônia rica em atividade. No entanto, à luz desta imagem, uma leitura do corpo no espaço é interessante.

Antes de tudo, é importante registrar a posição pré-definida dos personagens.



Figure 3: Ilustração do espaço e disposição dos personagens. Boniville, 2018

Os dignitários estão sentados à frente e o líder sobre um pequeno banco<sup>6</sup>. Poderia dizer que, estes são os mais próximos dos ancestrais na medida em que são, pela ocasião, os intermediários entre esta, e a outra vida.

Em seguida, há também as roupas e as posturas das pessoas que estão de luto. Elas não deixam aparecer muita alegria. Além disso, os *Aluku*, quando estão de luto, torna visível pelas roupas, pelo adorno que se usa, o penteado e a atitude das pessoas. Como nos explica Marcel Mauss em seu artigo “As expressões obrigatórias dos sentimentos”, afirma que elas tem a obrigação de exprimir seus sentimentos aos olhos do público mas, igualmente destes que habitam do outro lado (MAUSS, 1921).

Enfim, vem a questão do gênero no espaço. Os *Aluku*, como os outros *Bushinenge* educam suas crianças a se posicionar (se colocar) em público. Durante as manifestações culturais, festas, reuniões, etc. Geralmente, o espaço se desenha em duas grandes partes: os homens de um lado e as mulheres de outro. É preciso matizar estas proposições, pois, nesse momento, se pode ver as mulheres entre os homens e inversamente. Constatamos, igualmente, que existem as pessoas que conhecem as zonas proibidas do acesso, em função das circunstâncias. Elas são bem conhecidas, isso

---

<sup>6</sup> O líder da cerimônia não é visível nesta foto. Em tempo, normal ele é colocado sobre um pequeno banco ao nível da dama em azul para segundo plano e o centro da imagem.

permite evitar todos os desajeitamentos. Porque, para as razões diversas, os homens e mulheres não ocupam sempre os mesmos espaços geográficos.

Em suma, o *puu baaka* é uma cerimônia de fim de luto comum ao conjunto *Bushinenge* (com as pequenas nuances nos grupos socioculturais) que tem por objetivo livrar a família da tristeza a fim de repreender uma vida “ordinária”. Esta cerimônia é um exemplo que pode bem explicitar a codificação de espaço. É importante respeitar estas normas, pois, a presença de uma pessoa pode gerar os problemas ao ponto de incomodar o bom desenvolvimento do *puu baaka* que é uma cerimônia de liberação da família enlutada.

3°) Um homem cuida de suas plantas utilizando uma enxada. Nesta postura, ele desenvolve um esforço físico o qual ele se utiliza graças a transmissão e ao hábito.



Figure 4 : Esta pessoa cuida de suas plantas. Saint-Laurent du Maroni, 30/12/2018.

Desta maneira, este último, prova bastante a estima em seu ato. Ele assegura seu estatuto, do homem responsável na sociedade. Assim, o cumprimento deste trabalho é pessoal sobretudo na maneira, na qual, ele empreende o corpo do indivíduo. Ele influencia seu estado de espírito ao meio das atitudes psico-psicológicas que resultam das concepções da sociedade à qual ele pertence. O objetivo de seu trabalho é de assegurar a entrevista de sua família e é esta que se reconhece uma verdadeira cidadania ou um verdadeiro cidadão *Aluku* (ou *Bushinenge*).

**O corpo como um espaço de troca e compartilhamento.**

O extrato seguinte é um bom exemplo permitindo se empreender uma reflexão sobre o corpo tanto quanto o espaço de troca e de compartilhamento.

[O francês Maurice] – Em suma, é a noção de espírito que nós temos dentro do pensamento. [O Caledônio Boesoou] – O espírito? Bah! Você não tem o espírito. Nós sabemos que existe o espírito. Nós temos possuímos segundo o espírito. Mas isto que você não tem, é o corpo (Leenart, 1947, 263).

O que concerne esta troca muito conhecida, é sobretudo, revelador de oposição entre um Ocidente vivendo sobre a separação corpo-espírito e de outros povos que vivem a ausência da separação; o corpo não existe de maneira separada do todo. Então, os Ocidentais tem alguma coisa que conduz o corpo, pois eles são conduzidos nesta cultura da separação corpo espírito (ver por exemplo a célebre máxima: Um espírito são num corpo são).

Além das concepções corporais, esta troca entre o pastor-etnólogo e sua fiel-entrevistada, mostra que o imaterial toma forma e passa pelo corpo que torna-se revelador das atividades espirituais.

Como todas as manifestações culturais, científicas reunindo o material e o imaterial; este estudo com os *Aluku* mostra que o corpo nas situações quase-inconscientes obedecendo às técnicas do corpo, no sentido de Marcel Mauss e os códigos, específicos, ligados à transmissão educativa. Assim, o corpo deixa transparecer as atividades imateriais no espaço cênico graças as ações colocadas como a dança. À maneira das disciplinas científicas, os atos de transmissão se operam em função dos domínios (dança, caça, árvores derrubadas...) ao meio dos princípios matrilineares e matrifocais que fundem esta sociedade onde cada linhagem a “uma pequena biblioteca vivente que contém os segredos (os saberes).

A *mise en scène* do corpo nos *Aluku* chama atenção à arte da representação, os lugares do teatro, etc. Neste momento, encontra-se igualmente a organização na maneiras de aplicar as ordem preestabelecidas após uma atividade. Em consequência, a ligação com a teoria de Peter Brook sobre o espaço vazio que estipula que o jogo teatral implica ao menos três elementos principais: espaço delimitado, um ator, um espectador (BROOK, 1977). Referindo-se à (figura 4) acima, este senhor em cena, a qual, qualquer um pode ter tirado a foto. Então, sem espectador, não há a *mise en scène* no espaço. No entanto, seu corpo permanece um espaço de colocação onde se jogam as representações incorporadas ao curso de sua história enquanto cidadão *Aluku*.

Esta maneira de se teatralizar resulta de um longo processo pelo qual o corpo torna-se um espaço de troca e de compartilhamento até o momento, no qual, o indivíduo consegue incarnar ou se impregnar a imagem de um personagem. Desta forma, este último deve assimilar, incorporar, compartilhar, transferir todo o conjunto de saberes que atribuem um estatuto social.

## **Conclusão**

O estudo interessou-se às competências e performances teatrais na execução das tarefas da vida cotidiana. Este olhar científico implica o estudo em relação a um povo em sua cultura (via o prisma corpo) em um meio muito dinâmico: o espaço Amazônico.

Os *Aluku* constituem um dos povos francês conhecidos pela preponderância da transmissão oral. Pela mesma ocasião, o esquecimento voluntário e involuntário são frequentes. Há uma importância dos silêncios, como Jean Moomou mostrou em 2017, num artigo publicado na revista *Antropologia e Sociedades*. Contudo, a educação continua a ser embutida na cena do corpo. Neste contexto, as representações do corpo com os *Aluku* na educação na Guiana permitem considerar o equilíbrio de uma dinâmica intercultural na região.

Os primeiros dados deste estudo sobre a sociedade *Aluku* permitem concluir que existe uma forma da educação própria aos *Aluku*, então, uma educação guianense. Porque, os elementos específicos que caracterizam e fundem estas sociedades vão neste sentido.

Tratando-se do teatro, da teatralização ou da *mise en scène*, do corpo no corpo dos *Aluku*; como no ocidente, coloca-se na pele do outro fazendo abstração de sua pessoa para fazer reviver um evento. É o caso do *mato* (contos) contados após os *puu baaka* (diferentes dos contos contados às crianças a noite).

Este estudo compõe uma tese em curso de redação, consagrada as representação do corpo e ao estudo das práticas corporais e de suas significações com os *Aluku* da Guiana. Ela tem por objetivo mostrar a pertinência de repensar o ato educativo levando em conta a cultura local. Assim, ela se inscreve numa reformulação mais geral da educação na Guiana que visa valorizar as especificidades culturais da diversidade guianense, como alavanca de ação e de transformação dos modos educativos.

### Referências Bibliográficas:

- AKRICH, M. CALLON, M. LATOUR, B. **Sociologie de la traduction**. Paris: Presse des Mines, 2006.
- BROOK, J. **L'espace vide**: Écrits sur le théâtre. Paris : Editions du Seuil, 1977.
- CAMPENHOUDT, L. V. MARQUET, J. QUIVY, R. **Manuel de recherche en Sciences Sociales**. 5 ed. Paris: DUNOD, 2017.
- CEYTE, J. **La corporéité en Grèce archaïque**: Un réseau socio-cosmique. *Hypothèses*, 49-58. 2003. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-49.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- FRANÇOIS, L. **Sport et identités**: le cas des étudiants en cours optionnel de musculation au COSEC. Bordeaux: Mémoire de Master 1. Collège Sciences de l'homme, Université de Bordeaux, 2015-2016.
- HURAUULT, J. **Les Noirs réfugiés Boni de la Guyane française**. Dakar: IFAN-DAKAR, 1961.
- LEENARDT, M. **Do kamo**: La personne et le mythe dans le monde mélanésien. Paris: Tel gallimard, 1947.
- MALINOWSKI, B. **Les Argonautes du Pacifique occidental**. Paris: Tel Gallimard, 1989.
- MAM LAM FOUCK, S. **La société guyanaise à l'épreuve des migrations 1965-2015**. Matoury: Ibis Rouge Editions, 2015.
- MAUSS, M. **Les techniques du corps**. *Journal de psychologie*. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html)>. Acesso em 30 jun. 2019.
- MOOMOU, J. **Les marrons Boni de Guyane**: Luttés et survie en logique coloniale (1712-1880). Matoury : Ibis Rouge Editions, 2013.
- MOOMOU, J. **Silences et construction sociale du récit historique chez les Boni de la Guyane française, Anthropologie et Sociétés**. vol. 41, no 1,263-279, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lhomme/989>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- PARRIS, J.-Y. **Interroger les morts**: Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka au Surinam et de la Guyane. Matoury : Ibis Rouge Editions, 2011.
- STENGEL, K. La dégustation du vin : un acte expérientiel et identitaire entre théâtralisation et culturalisation. In : **Lexia - Rivista di semiotica**, Aracne, 2015.

Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01180972/document>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

VERNON, D. **Les représentations du corps chez les Noirs Marrons Ndjuka du Surinam et de la Guyane française**. Paris: Editions de l'ORSTOM, 1992.

WACQUANT, L. **Corps et âme**: Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur. Marseille : Seconde édition, Agone, 2002.

## PALHAÇARIA: DA LONA À CATEDRA

Marton Sérgio Moreira Maués<sup>1</sup>

Rir é uma necessidade humana essencial. Tipos cômicos, especialistas em provocar o riso de seus semelhantes, existem desde tempos imemoriais. A pesquisadora Alice Viveiros de Castro arrisca:

Imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma indefinida caverna enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa roda de companheiros, jogavam conversa fora. Comentavam a caçada que agora era jantar e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. É quando um deles começa a imitar os amigos e exagera na atitude do valentão que se faz grande, temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momices do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas que o riso se instala naquela assembleia de trogloditas. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo ao rir dos outros [...] (Castro, 2005, p.12)

Todos os tipos cômicos que atravessaram o tempo, formam o amálgama daquele que conhecemos hoje como clown ou palhaço, "... a figura cômica por excelência" (Castro, p.11). O nascimento do clown está ligado ao aparecimento do circo moderno, na segunda metade do século XVIII, pelas mãos do ex-militar inglês Philip Astley. Suboficial da cavalaria inglesa, Astley concebeu um espaço de apresentação circular, pois descobriu ser mais fácil se equilibrar em pé sobre um cavalo se este estiver galopando em um círculo perfeito, por causa da força centrífuga. E criou um espetáculo em que cavalo e cavaleiro eram a grande atração. Mas as artes circenses – danças, cantos, habilidades acrobáticas – são bem antigas e privilégio de vários povos e culturas. Na Roma antiga tivemos o Circo Máximo e o Coliseu que, como o circo de Astley, tinha cavalo e cavaleiro como atrações centrais. Porém, como ressalta Bolognesi (2003), apesar das semelhanças, os dois possuem diferenças marcantes, que vão da origem aos objetivos de cada um.

A ligação dos jogos romanos com a religião e o estreito vínculo entre eles e uma política estatal são elementos que diferenciam a natureza das atividades romanas daquelas próprias do circo europeu, tal como ficou conhecido a partir do século XVIII. Outro ponto discordante diz respeito ao caráter competitivo que permeava as exposições públicas em Roma, que as aproximavam da atividade esportiva e as distanciavam da arte, tal como ocorre nos circos. (Bolognesi, 2003, p. 30)

O estudioso observa que o sentido religioso do circo da antiguidade foi substituído, no circo moderno, pelo sentido comercial: "O culto cedeu lugar à abstração da

moeda” (Bolognesi, 2003, p. 24). O circo de Philip Astley era uma empresa, que tinha na burguesia abastada seu público alvo. Numa sociedade em que a equitação era privilégio da nobreza, um espaço de exibição e ensino desta arte a quem bem podia pagar para isso surgia com sucesso garantido. É o que observa a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, apud Torres (1998):

O que fez o charme do circo naquele momento foi o fato de a equitação ser um esporte nobre, numa época em que os direitos de nobreza eram rígidos. Só os nobres e militares tinham acesso à equitação, às altas escolas de equitação. A burguesia tinha seus cavalos, mas não tinha como aprender equitação. Quando Astley criou um espaço público para dar aulas de equitação e fazer demonstrações, ele tinha mesmo que fazer sucesso, pois seu público ia ser a burguesia, com poder aquisitivo, além do público da feira. A feira não permitia fazer uma exibição tão bonita e organizada, pois era muito bagunçada. Porém, ela foi o lugar onde a arte circense permaneceu, de Roma a Philip Astley (Torres, 1998, p.17).

Mas, como observa Torres (1998), para que tudo funcionasse perfeitamente, Astley utilizou toda a sua experiência de caserna implantando em seu circo o rigor militar e elementos que ainda hoje subsistem nos circos espalhados pelo mundo, sobretudo os que trabalham de maneira mais tradicional.

Tudo em seu circo funcionava em regime de quartel: os uniformes, o rufar dos tambores, as vozes de comando para a execução de números de risco. E empregou em sua companhia vários ex-companheiros de caserna, acostumados à disciplina militar. E todo mundo ali era bom de sela e precisava ser mesmo, porque quase tudo que o circo apresentava era a cavalo. Na pista, o próprio Astley dirigiu e apresentou o espetáculo, nascendo assim o mestre de cerimônias (o nosso mestre de pista). (Torres, 1998, p. 18).

Com o tempo, outros números foram ocupando o espaço do circo. Artistas populares – saltimbancos, funâmbulos, malabaristas, prestidigitadores – que realizavam suas habilidades principalmente nas feiras, são chamados para preencher os intervalos das grandes atrações, que eram os números de acrobacia eqüestre. Em pouco tempo, o novo espetáculo sai da Inglaterra e vai para a França, o que acontece a convite de Luís XV; e em Paris, Astley monta a filial de seu circo, o Amphithéâtre Anglois. Ali, o espetáculo circense ganha nova roupagem. E, cada vez mais elaborado, com uma grande variedade de números, passa a ser itinerante. O circo ganha o mundo.

Em mais ou menos cinqüenta anos o circo espalha-se pela Europa, atravessa o Atlântico e chega aos Estados Unidos – ao mesmo tempo em que também aporta no Brasil.

Em 1830, o circo inglês atravessou o Atlântico rumo aos Estados Unidos. Foi nessa época que o Rio de Janeiro e Buenos Aires passaram a fazer parte do

calendário artístico de grandes companhias européias, que trouxeram os primeiros nomes que aqui iriam se tornar familiares: Beli, Guillaume, Orrin, Leighton e Lowande, este aportuguesado para Luande (Torres, 1998, p. 18).

Existem relatos de atividades circenses no Brasil desde antes do século XVIII, quando surge o circo moderno, realizadas por ciganos fugidos das perseguições na Europa. Estas exhibições se faziam também embaixo de lonas, que infelizmente não se pode especificar como eram. Mas foi no século XIX, sobretudo em função dos ciclos econômicos, como os ciclos do café e da borracha, que o circo aportou no Brasil, trazendo uma grande leva de famílias, que aqui se instalaram, criando assim a tradição circense brasileira. “Esse processo terminou por solidificar uma prática conhecida do circo brasileiro, a organização de companhias familiares. Assim, a partir do século XIX, toda a prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família” (Bolognesi, 2003, p. 46).

Mais adiante, o pesquisador fala das peculiaridades do trabalho dessa empresa familiar, desde a organização do espetáculo, até o repasse das técnicas e habilidades circenses.

As famílias que se dedicaram à atividade circense no Brasil envolveram todos seus membros na realização do espetáculo. Mais ainda: se o espetáculo era familiar, também o eram as formas de ensino e aprendizagem. Essa prática, com o passar dos anos, consolidou algo que talvez seja típico do circo brasileiro, isto é, a idéia de tradição circense. Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadão) se dava, prioritariamente, debaixo da lona. Essa formação não conduzia à especialização em um determinado tipo de número. Ao contrário, a educação no interior do circo buscava a totalidade, desde o montar e desmontar da lona, até as proezas dos números artísticos. Por preferências e habilidades particulares, as famílias foram se dedicando a números específicos. Porém, mesmo nesses casos, a transmissão do saber circense incluía os ensinamentos necessários à sobrevivência do espetáculo e da família. Essa educação, que se estrutura a partir da vida prática, ainda se mantém. (Bolognesi, 2003, p. 47)

A escola de todo circense era, pois, a lona. E para realizar números que exigiam extrema habilidade e domínio técnico, muitos deles arriscados, o rigor na aprendizagem era extremo. Vejamos o relato de um grande artista, vindo desta tradição do circo familiar brasileiro, Teófanos Silveira, o grande palhaço Biribinha:

Quando a gente aprendia a saltar, a gente preparava o rondado, que era para quando chegasse na frente, agrupar para o mortal para dar uma carretilha de flip flap. [...] Às vezes, o corpo perdia um pouco o nível e a gente ficava com aquelas pernas abertas, parecendo perna de rã, de sapo. Ele [o pai] riscava uma passarela. E não era coisa de tapetinho nem tatame, não era nada disso não, era um chão, com a gente descalço e ele mandava quebrar garrafas em volta. E o corpo tinha de ir certinho... Se destemperasse, ó...caía no caco de vidro...e outras coisas, chicotinho no pé, tudo isso nós passamos. Então, era

essa disciplina e um pouco mais. Mas também tinha uma coisa de artista, quem saía dali tinha de sair pronto! [...] O diretor, o ensaiador, o treinador, prezavam pelo seu nome. Então, a gente passava por essas coisas para aprender. (Achcar, 2016, p.163)

Atualmente, temos grandes escolas no mundo inteiro, com equipamentos sofisticados, centros de treinamentos superequipados, como os do Cirque du Soleil, no Canadá, mas o rigor continua o mesmo.

## O nascimento do Clown

Foi no circo de Astley que surgiu o clown. Os números eqüestres e as grandes habilidades não eram suficientes: o novo espetáculo precisava do equilíbrio aliviador do riso.

[Astley] Começou, então, a colocar o palhaço do batalhão, que era o soldado, o campônio, que acaba sendo depois o clown, que em inglês vem de camponês. Este palhaço, que não sabia montar, entrava no picadeiro montado no cavalo ao contrário. Cai do cavalo, sobe de um lado, cai do outro, passa por baixo do cavalo. Sucesso total. Começam a se desenvolver situações dessa figura, que é um resumo de todas as figuras cômicas que existiam antes e que já estavam na memória coletiva do público. O elemento cômico bagunça com toda a estrutura militar de Philip Astley, que com esse número criou o 'grotesco a cavalo', paródia de um recruta de cavalaria que não consegue montar direito no cavalo, nos primeiros exercícios do quartel. (Torres, 1998, pp. 18-9)

O mentor do circo moderno, Philip Astley chegou até a criar uma pequena peça cômica circense, montada e remontada nos circos pelo mundo afora, após a popularização e expansão desta forma de espetáculo<sup>1</sup>.

Clown em inglês vem de *clod* – camponês, rústico. Palhaço vem do italiano, *pagliaccio*, personagem cômico que se vestia com roupa feita de pano grosso e listrado, afogada nas partes mais salientes, como um colchão cujo revestimento era de palha, em italiano *paglia*. Para alguns pesquisadores, não há diferença entre o clown e o palhaço. Outros preferem ver o palhaço ligado ao picadeiro e o clown ao palco. Concordamos com os primeiros, aceitando o que diz Burnier: “Na verdade palhaço e clown são termos distintos para designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças

---

<sup>1</sup> Primeira peça para clown, criada por Philip Astley, chamava-se “Billy Buttons” ou “A Viagem do Alfaiate a Brentford”. De caráter local, era baseada num conto popular acerca de um alfaiate, mal cavaleiro, tentando ir a cavalo até Brentford para votar numa eleição. De início, tinha enorme dificuldade em montar e, após, quando finalmente o conseguia, o cavalo partia tão rápido que ele caía. À medida que o circo crescia e Astley contratava novos palhaços, ele exigia que aprendessem Billy Buttons. A peça se tornou tradicional em todos os circos, por muitos anos. Variações em que uma pessoa da audiência tenta montar um cavalo ainda são apresentadas em circos modernos.

quanto às linhas de trabalho” (2001, p.205). Para ele, os palhaços ou clowns uns valorizam mais a gag, a ideia, preocupando-se com o *que* vão fazer; outros palhaços dão mais ênfase ao *como* fazer as coisas, trabalhando numa linha mais pessoal.

O palhaço se desenvolveu junto com o circo. Alguns tipos foram surgindo, sendo os mais tradicionais o clown branco e o augusto – este o ingênuo, vestido com roupas de tamanhos desiguais e cores berrantes, maquiagem carregada e o tradicional nariz vermelho, a menor máscara do mundo; aquele o esperto, autoritário, vestido elegantemente com o brilho das lantejoulas, rosto pintado de branco com apenas alguns traços em realce e chapéu em forma de cone. O primeiro quer o tempo todo ludibriar o segundo. Em sua pureza e ingenuidade, o augusto muitas vezes acaba superando o arrogante e inteligente branco, que personifica a imagem do patrão, o poder. O jogo realizado entre eles caracteriza a maioria dos circos do passado e de hoje.

Certo é que o artista cômico há muito se faz presente nas ruas, nas feiras, nos circos. Habita as cidades e o coração dos homens, mostrando a eles a relatividade e transitoriedade da vida.

Mulheres não tinham vez no circo, como palhaças. As que tentaram, tornaram-se palhaços e tinham que esconder a identidade<sup>2</sup>. Annie Fratellini (1901-1978), neta de Paul Fratellini, foi a primeira mulher a atuar como palhaça, começando sua brilhante carreira em 1948, no circo Medrano, onde seus tios lhe ensinaram músicas e acrobacias – era instrumentista (das poucas mulheres que tocavam concertina), cantora e atuou também no cinema. Com o marido, Pierre Étaix, formou dupla em 1971, ele como branco e ela como augusto. Mas não ficou só aí, em 1974, os dois fundaram a Escola Nacional de Circo, em Paris, para jovens aspirantes a circenses. Revolucionária, Annie foi uma das primeiras mulheres palhaças e também uma das primeiras mestras a ensinar palhaçaria, fora da lona do circo.

Foi também em Paris, no início dos anos de 1960, que o ex-ginasta e ator Jacques Lecoq começou a desenvolver uma pedagogia do ensino do clown. Em sua escola, criada em Paris em 1956 e a qual chamava simplesmente L’Ecole (como é conhecida mundialmente), ele pesquisou e explorou exaustivamente o cômico e a arte clownesca. Lecoq cunhou o

---

<sup>2</sup> O documentário “Minha avó era palhaço” conta a trajetória artística de Dona Maria Eliza Alves dos Reis, a primeira palhaça negra do Brasil. O filme de 50 minutos tem esse nome porque, na verdade, Maria Eliza se apresentava como “Xamego”, palhaço homem, no início da década de 40 e era a grande atração do Circo Guarany.

conceito de clown pessoal, fundamental à preparação e formação dos atores de sua escola e, hoje, metodologia utilizada por vários grupos e artistas.

Essa busca de seu próprio clown reside na liberdade de poder ser o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade. Existe em nós uma criança que cresceu e que a sociedade não permite aparecer; a cena a permitirá melhor do que a vida. (Lecoq, 1997, p. 154)

Seu método espalhou-se pelo mundo todo. Um de seus discípulos, Philippe Gaulier, criou em Londres uma escola de palhaços e bufonaria, hoje instalada em Paris. No Brasil, seus ensinamentos foram difundidos, sobretudo, por Luiz Otávio Burnier, criador do grupo Lume de Campinas, através de treinamentos intitulados Retiros de Clown<sup>3</sup>.

Um dos primeiros palhaços, oriundos do circo, a ensinar a arte da palhaçaria fora da lona do circo no Brasil, foi Roger Avanzzi, o palhaço Picolino II. Tendo herdado do pai, o primeiro Picolino e dono do circo Nerino, os ensinamentos da arte do palhaço, Roger foi um revolucionário. Depois que o circo da família fechou, ele passou a trabalhar nos mais diversos lugares: “[...] eu fiquei trabalhando em qualquer lugar que me chamassem. No circo, no teatro, fiz muito aniversário de criança, festas. [...] E trabalhei em diversos hospitais. Agora a moda pegou”, (Ashcar, 2016, p.118). Outros palhaços de famílias circenses, após o fechamento de seus circos, seguiram o mesmo caminho. Em plena atividade e com quase 80 anos de idade, Biribinha é um deles, presente em vários encontros e festivais de palhaços, apresentando-se, dando depoimentos e realizando oficinas.

A realização de oficinas de palhaçaria virou uma “febre” no Brasil, a partir dos anos de 1990, com o surgimento de vários grupos e companhias dedicados exclusivamente à linguagem do palhaço, artistas vindos da Europa (como no passado), após estágios com mestres como Lecoq, Gaulier, Byland<sup>4</sup> e outros. Palhaços e palhaças passaram a desenvolver suas pedagogias e a formar mais palhaços e palhaças. Minha formação começou há 21 anos com uma palhaça, Ana Luísa Cardoso, a palhaça Margarita, na época integrante do primeiro grupo de palhaças do Brasil, Marias da Graça. E vale registrar que o movimento das mulheres palhaças é um dos que mais vêm crescendo no país atualmente. Muitos encontros e festivais já têm seus calendários instituídos, onde pode-se vislumbrar discussões diversas sobre a comicidade feminina e oficinas exclusivas para palhaças. Em Belém, este movimento está

---

<sup>3</sup> Os Retiros de Clowns são treinamentos/vivências intensivos de palhaçaria, realizados durante quinze dias, no mínimo, em um lugar fechado e aprazível.

<sup>4</sup> Ex-alunos e discípulos de Lecoq, Gaulier e Byland incentivaram o mestre a introduzir a palhaçaria em sua escola, onde tornaram-se professores. Os dois continuam realizando oficinas e cursos pelo mundo todo.

sendo tocado pelo coletivo Preciosas Ridículas, que atualmente organiza o II Encontro de Palhaças de Belém, previsto para o segundo semestre de 2019.

Através dos curso de artes cênicas e educação física, a arte circense entra nas universidades. Professores passam a se especializar e muitas pesquisas sobre circo e palhaçaria são desenvolvidas nos mais diversos programas de pós-graduação brasileiros. Dissertações e teses crescem constantemente nos bancos de dados das universidades. Projetos de extensão e pesquisa passam a ser desenvolvidos. Procedimentos pedagógicos são experimentados, definidos, desenvolvidos e compartilhados. A bibliografia sobre o tema amplia-se a cada ano. As bordas ampliam-se, os palhaços abrem frentes de trabalho.

Findo minha fala orgulhoso de registrar, aqui, que na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, há mais de dez anos temos a disciplina Palhaçaria, por mim criada, tanto no Curso Técnico de Ator quanto na Licenciatura em Teatro; que coordeno há seis anos o Projeto de Pesquisa O clown Nosso de Cada Dia, realizando treinamento e estudos sobre circo, palhaçaria e cultura popular, com alunos, ex-alunos da escola e artistas da comunidade. Pelo referido projeto, realizamos quatro edições do seminário de Palhaços de Belém, contando com artistas e pesquisadores locais e de outros estados – já tivemos representantes aqui do Amapá, artistas da cidade de Macapá e alunos da graduação em teatro da Unifap. Costumo dizer que os palhaços um dia vão dominar o mundo. Sei que é exagero meu, mas sei também que a cada dia eles se fazem mais e mais necessários.

### **Referências Bibliográficas:**

ACHCAR, Ana (org.). **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros. **O Elogio da Bobagem**. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora. 2005.

LECOQ, Jacques. **Lê Corps Poétique**. Paris: ACTES SUD, 1997.

PUCETTI, Ricardo. **Caiu na rede é riso**. IN. Revista do Lume. UNICAMP – LUME - COCEN. Campinas: UNICAMP – No 2, agosto de 1999.

RUIZ, Roberto. **Hoje Tem Espetáculo? – As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

TORRES, Antonio (colaboração de Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho). **O Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/São Paulo: Atração, 1998.

## TRAJETÓRIA DO SI: A CRIAÇÃO DE SI MESMO PROCESSO E VIVÊNCIA A PARTIR DE STANISLAVSKI

Jonilson Lino Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é uma abordagem sobre o sistema de pensamento teatral referente ao meu processo na trajetória do si, objetivando expor o procedimento da “criação de si mesmo” para abordar a minha criação como ator, apontada a partir de Stanislavski e aporte teórico de Kast e Toporkov. A partir de suas considerações serão analisados: o percurso, o ator e o corpo. Falarei de diversos pontos do meu eu. Personagem em cena como indutores, assim, a minha própria criação de si, como: nascimento, infância, segredo, desejos e contato com a arte. Estes pontos foram fundamentais para a compreensão da teoria de Stanislavski.

**Palavras-Chave:** Ator. Trajetória do si. Stanislavski.

Neste artigo falarei de pontos importantes para o trabalho do ator, partindo de minha construção na disciplina Trajetória do si, do primeiro semestre da turma de Licenciatura em Teatro (2015). Esta disciplina abordou conceitos relacionados ao “eu-ator”, em que fizeram parte os exercícios de sensibilização e processos de criação realizados com base na história de vida e dos blocos de sensações de cada desejante de teatro.

Abordarei o sistema de pensamento teatral no que diz respeito à “criação de si mesmo” na ótica de Stanislavski<sup>2</sup>. Para iniciar o discurso, é importante frisar que a arte do ator implica usar de si mesmo para criar o imaginário, é dele a emoção do personagem. É com seu corpo marcado por hábitos e costumes que o personagem age. A preparação do ator, segundo Stanislavski, para ser efetiva, tem de se apoiar na sua experiência cotidiana. Se for importante que o ator alcance o controle das tensões para que a ação física e a vivência se expressem com sutileza, complexidade e fluidez, não bastam exercícios específicos de relaxamento. O ator deve interferir na sua natureza cotidiana, observando os músculos que aciona desnecessariamente e a força exagerada que emprega para escovar os dentes, abrir uma porta, sentar-se, escrever no computador; são exemplos que caracterizam o agir relaxadamente.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Ator; Performer, Quadrilheiro; Palhaço. E-mail: [jhonnylino14@gmail.com](mailto:jhonnylino14@gmail.com)

<sup>2</sup> Constantin Stanislavski nasceu na Rússia, em 1863. Fundador do Teatro de Arte de Moscou. Inicialmente como ator e mais tarde como diretor. Inovador e dinamizador, Stanislavski é um dos nomes mais importantes do teatro contemporâneo, reconhecido pelos seus métodos de trabalho, que deram nova dimensão psicológica e estética à arte cênica.

No que diz respeito à trajetória do si, invadir minha história para falar de marcas que atravessaram a minha vida, pois o ator para se descobrir no personagem deve fazer um trabalho consigo mesmo. Comecei a escavar todo meu percurso para falar de mim em cena. Foram usados como indutores para “criação de si mesmo”: nascimento, infância, segredo, desejo e primeiro contato com a arte, e partindo de todo esse processo chego no ponto importante que Stanislavski ressalta:

O ator jamais deve esquecer que, principalmente nas cenas dramáticas, ele deve sempre viver em sua própria pessoa, e não tomar seu papel como ponto de partida, senão na medida em que irá encontrar nele as circunstâncias determinadas dentro das quais deve ser representado. (2010, p. 239).

Para Stanislavski, o ator deve estudar a “si mesmo” para se colocar no lugar ou na situação diante da cena e perceber de qual forma suas próprias reações e percepções poderiam ser utilizadas no seu personagem. E, partindo de seu percurso, o ator prepara e conduz a sua performance<sup>3</sup>.

Em continuação sobre a minha trajetória do si, falar o quanto que os indutores de meu percurso foram de suma importância para criação dos personagens, foi muito relevante porque pude ter uma alta percepção de como meu corpo reagiria em cada instalação cênica, adequando esse processo para cada fase da vida que seria exposta na minha trajetória.

Primeiro falo do meu nascimento, que para todos é gênese da vida, princípio de toda uma trajetória a se percorrer, é a materialização de sentimentos e de uma relação entre homem e mulher. Neste sentido, tive que mergulhar profundamente em todas as histórias, fatos, observações que minha mãe havia me contado sobre a minha vinda ao mundo, para que eu pudesse enfatizar e dar uma melhor essência ao embarcar nos personagens, pois a disciplina<sup>4</sup> nos exigia uma construção cênica do eu/personagem na cena. Nela era importante colocar todas as personas que atravessaram a minha vida, para que isso fosse possível, tive que fazer um trabalho de “si mesmo” para flutuar cenicamente, pois foi o utilizar do âmbito familiar para a ação cênica, para que eu adentrasse em minha história. Este momento foi de grande im-

---

<sup>3</sup> Significa “desempenho em uma exibição” ou “evento geralmente improvisado em que o(s) artista(s) se apresenta(m) por conta própria”.

<sup>4</sup> Trajetória do si.

portância para o processo de construção para o que viria a ser minha primeira partitura no curso de Licenciatura em Teatro. Frisando o que Stanislavski aborda sobre o trabalho do ator e seu papel:

Para avaliar os fatos através de seus próprios sentimentos, baseando-se em sua relação viva e pessoal com eles, você, como ator, deve fazer a si mesmo esta pergunta: que circunstâncias da minha própria vida interior – quais das minhas ideias, desejos, esforços, qualidades, deficiências e dotes inatos, pessoais e humanos – podem forçar-me, como homem e como ator, a adotar em relação às pessoas e aos acontecimentos uma atitude semelhante à da personagem que estou interpretando? (1977, p. 217).

Como colocado acima, somente recorrendo às circunstâncias da vida interior e operando sobre elas é que o ator poderia sentir que ele mesmo estaria vivendo a situação cênica e colocando-se no lugar de outro. Neste ponto abordado, caberia só a mim preencher todas as situações dos personagens presentes no procedimento do meu nascimento para criar a identidade própria do ator partindo-se da “criação de si mesmo”.

Nessa construção, o segundo percurso foi a infância, a qual se caracteriza pelos primeiros contatos, onde se pode aprender a interação com os outros indivíduos, trazendo as percepções sociais, aprendizados e entretenimentos, principalmente na relação familiar, onde se encontram todas as suas primeiras pulsações na sociedade. Assim, foi dessa memória infantil que a cena surgiu: recordei todo meu trajeto de menino para falar de mim no teatro. Estas recordações foram de suma importância devido o período da infância ser marcado por inúmeras experiências, tanto boas como ruins. É um mundo vasto de conhecimentos vividos que podem corroborar com a construção de qualquer personagem pelo ator, as minhas recordações infantis comprovaram isto. Esse garoto, de sete anos, tinha medo de muitas situações principalmente a caça<sup>5</sup>, tendo em vista que eu poderia encontrar todos os tipos de animais na mata, inclusive venenosos e agressivos. Era utilizada arma “caseira” para abater os animais, em sua maioria o folivora<sup>6</sup> (bicho preguiça), o que me causava bastante comoção porque esse animal é muito indefeso e passam uma tranquilidade sentimental. Esta sensação pude absorver e transforma-la cenicamente. A cena foi construída a partir desses momentos vividos, em que utilizei um lençol como elemento plástico para simbolizar o bicho-preguiça em cena e pude, de certa forma, voltar no tempo ao

---

<sup>5</sup> Prática de perseguir animais, selvagens ou assilvestrados, para fins alimentares.

<sup>6</sup> É uma subordem de mamíferos, da ordem Pilosa, cujas espécies são conhecidas popularmente por preguiça, bicho-preguiça, aigue e cabeluda.

executar o personagem, revivendo em mim o sentimento experimentado antes com a cena real. Para empreender sobre “si mesmo”, o trabalho cênico foi feito para falar de meus medos e anseios quando criança. É importante o ator investigar, sistematicamente, essa experiência no presente e no passado, para estimular sua criação em cena. Assim, Stanislavski diz:

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outro; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-os da própria experiência de vida ou da de seus amigos, quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior. (2001, p.32).

Essa afirmação mostra que o indivíduo deve permanecer mesmo quando o ator está em busca de sua criação, partindo da infância para a busca mais profunda do personagem. Assim, traumas e intimidades podem contribuir para experimentação dos sentidos nos personagens.

Eixo importante para o trabalho pessoal do ator é o segredo, que foi relevante para processo de construção na trajetória do si, ademais, esse procedimento utilizado na disciplina consistia no ator revelar sua confiança mais íntima na cena. É importante para processos do ator, entregar o que tem de mais íntimo guardado com ele para sua “criação de si mesmo”. Essa construção parte do trabalho pessoal do ator, como diz Stanislavski:

Ele (o ator) tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida. É possível que não haja, em sua natureza, nem a vilania de um personagem, nem a nobreza de outro. Mas as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas ou más. O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos. (1995, p.197).

O que mais interessa na construção cênica de “si mesmo” é o ator buscar dentro de dele toda a carga emocional que carrega no corpo para colocar em cena através dos personagens por ele vivenciados, devido a atuação do ator partir de si para criação de seu papel, com suas emoções que movimentam a ação de todas as personagens por ele criadas. O ator tem esse papel importante: Stanislavski exigia que praticassem a observação ativa. Isto significa, principalmente, aguçar o que vê e o que ouve durante as relações para perceber as emoções, as intenções, as interações das pessoas com quem o ator mantém contato no dia a dia.

Sabendo de todo esse pressuposto, incorporei à minha atuação, o meu segredo. Apesar de não ser muito confortável falar sobre feridas do passado, em decorrência, pude fazer o choro no corpo fragilizado por essa agressão. Este fato aconteceu em 2008, em uma festa de casamento de um amigo no Município de Santa Isabel do Pará<sup>7</sup>, onde alguém me deu um “boa noite, Cinderela<sup>8</sup>”. Acabei dormindo e ele me violentou sexualmente. Na manhã seguinte, acordei com muitas dores pelo corpo, principalmente na área anal, pude perceber manchas de sangue no lençol. Este fato foi retratado em minha cena: tirei do meu eu uma grande dor para dar força ao personagem. A cena era muito forte para que eu a fizesse, sendo um disparador na construção do meu processo de interpretação; e a consequência foi dar vida ao personagem sem vontade de fazê-lo, principalmente ao utilizar o corpo como construção de “si mesmo”, que como observa Kast<sup>9</sup>:

O corpo pode expressar emoções e é capaz de aceitar e receber essas manifestações provenientes também de outras pessoas. Esse complexo do eu assim consolidado pode romper seus limites na experiência corporal com uma outra pessoa, sem medo de nisso se perder. Mas pode-se compartilhar intimidade psíquica também, e não apenas corporal. (1997, p.13).

Ao lidar com segredos “cabeludos”, o corpo tem uma resposta de defesa. Ele tende a se fechar para a execução da cena. É necessário que o ator possa ir além de suas forças, instrumentalizando o corpo como ferramenta de potência na cena. Esses limites impostos ocorrem, porém, ao lidar com certos assuntos pessoais. O ator deve induzir sua imaginação a ir além dessa dor vivida, bem como o que se deseja viver posteriormente.

Os desejos são os fios condutores da maioria dos seres humanos, eles que nos movem pelos caminhos dos objetivos e metas, é inerente ao homem nas mais diversas sociedades, pode ser financeiro, material e emocional. Faz parte do alvo a ser alcançando e realização de muitos sonhos, eu não fugiria disso. A disciplina “trajetória do si” permitiu que eu encontrasse tudo aquilo que eu desejo, foi muito importante para a inserção na cena, expor meus anseios. Foi nessa perspectiva que se deu a apresentação, expus meu grande desejo que é estudar o ator em seus diversos

---

<sup>7</sup> Santa Isabel é um município brasileiro do Estado do Pará, localizado acerca de 44,8 km da Capital Belém.

<sup>8</sup> Pode se referir a um crime que consiste em drogar uma vítima para roubá-la ou estuprá-la, ou às drogas usadas para executar este crime de perseguir animais, selvagens ou assilvestrados, para fins alimentares.

<sup>9</sup> Suíça, psicóloga, nascida 24/01/1943.

âmbitos, partindo da compreensão de diversos teóricos, nas grandes referências sobre o estudo do teatro. Meu desejo é buscar esse conhecimento a partir de vivências no teatro em países como: Portugal (Universidade de Coimbra), França (Universidade Paris-8) e Alemanha (Metfilm school Berlin).

O corpo do ator, ao se tratar de desejos, entra em um contato mais íntimo de “si mesmo”, devido ao fato da existência das pulsações de realizar algo positivo. Talvez seja esse o maior trabalho do ator, puxar de si para colocar na cena suas sensações no que tange ao desejar. Isso, também, mostra o quanto é potente a criação das personagens, bem como ativar sua energia própria.

No que se refere à cena do desejo em minha instalação, busquei as sensações dos lugares (países), a partir das suas culturas (músicas, bandeiras etc), e uma busca pessoal do ator em cada uma delas. Pude colocar na construção da personagem todas as camadas de sensações desses lugares, pois Stanislavski afirma que o ator deve buscar a sua essência para colocar na cena, pois a cena para ele, é um lugar cuja autenticidade é criada à imagem dos lugares da vida. Isto se dá para que o ator coloque emoções no personagem por ele criado. O “si mesmo” busca um procedimento que encoraja seus atores a buscarem uma forma de comportamento e de experiência que não seja retilínea e unívoca:

Tenham em mente que o funcionamento humano em relação a pessoas e situações, e os meios de expressão de seus sentimentos, são inumeráveis e quase nunca diretos; entusiasmo, por exemplo, não é sempre comunicado por ‘entusiasmo’, mas geralmente por alguma coisa completamente diferente. É possível dizer ‘Este ator está trabalhando extraordinariamente!’ com admiração, com indignação, com desrespeito, com êxtase... e até mesmo com uma emoção recorrente. (TOPORKOV<sup>10</sup>, 1998, p. 193).

Por conseguinte, o contato com a arte foi o último procedimento que foi realizado dentro da disciplina trajetória do si, o que levou-nos a falar de onde veio o nosso contato com a arte. No meu caso, tudo começou com a minha entrada na “quadra junina” do Município de Bujaru-PA<sup>11</sup>, ou seja, ou seja, a dança foi a primeira pulsação tida por mim enquanto artista. Partindo dela, busquei outros meios como formas de

---

<sup>10</sup> Vassíli Toporkov (São Petersburgo, 1889/Moscú, 1970) graduou-se no Liceu Imperial de Teatro do Alexandrinski, em São Petersburgo, em 1909. Em 1927 juntou-se ao Teatro de Arte de Moscú. Seu estilo de atuar era famoso pela precisão da sutileza psicológica e da profundidade emocional. Representava muitíssimo bem crises espirituais. Também deu aulas no Estúdio NemirovichDanchenko. Além de aluno e admirador de Stanislávski, foi um grande divulgador de seus ensinamentos, escrevendo vários livros sobre o método criado por ele.

<sup>11</sup> Bujaru é um Município brasileiro do Estado do Pará, localizado acerca de 72 km da Capital Belém.

expressão, sempre fui ávido pelo segmento da cultura, querendo fazer parte de movimentos culturais. A quadrilha junina foi esse elo inicial, que contribuiu para que eu fosse bem além da dança. O meu corpo buscava outras linguagens. Contudo, sempre dentro do campo das artes. Posteriormente, entrei no grupo de teatro Bom Intento<sup>12</sup> para que pudesse conhecer mais sobre as artes cênicas, sobretudo trabalhar o meu aspecto comportamental. Sempre tive uma timidez que fazia com que me tornasse alguém sem coragem para muitas situações. Comecei a fazer um processo de criação de “si mesmo” dentro do grupo, o primeiro contato que tive ao entrar para corrigir a timidez foi o trabalho com a caixa. A dinâmica era formada por um círculo de atores e cada um trabalhava com o seu eu. O objetivo do exercício proposto era alargar e sair dos limites que a caixa nos dava. Era fazer com que o ator tivesse todas as suas sensações, sem limitações de espaço, tempo e lugar. Era tornar uma infinidade de possibilidades em realidade, principalmente no corpo, como objeto de evidência para que a arte possa ser expressa com êxito.

Observei que tinha, de fato, que seguir esta trajetória para colocar na cena meu primeiro contato com a arte. A cena desembocou nesse meu mundo para expressar, na personagem, a criação que partiu de si. Stanislavski pensa numa grande capacidade do indivíduo adaptar-se e transformar-se diante de diferentes cenários:

Homens, mulheres, velhos, criança, as pessoas importantes, os humildes [...] possuem suas próprias adaptações particulares. Cada nova circunstância de vida, o ambiente, o lugar de trabalho, o tempo, provocam as mudanças correspondentes às adaptações: de noite, quando todos dormem, adapta-se de uma maneira, e de outra durante o dia, diante da luz, em contato com os demais. (1988, p. 278).

Em nosso cotidiano, expressamo-nos em diversas situações. Essa linguagem que exteriorizamos em família, no local de trabalho e de estudo, nos acontecimentos sociais, nos encontros entre amigos etc, é articulada com uma outra linguagem interna, frequentemente oculta até para nós mesmos, estimulada por nossas ansiedades, intenções, sentimentos, desejos, associações. Ela se manifesta de forma indireta, pelo olhar, pelo gaguejar, orelhas avermelhadas, pequenos gestos descontrolados, atos falhos e alçar de sobrancelhas.

---

<sup>12</sup> Companhia de Teatro do Município de Bujaru-PA, fundado em 1996.

O ator, no entanto, enfrenta um problema singular: apesar de a linguagem dos personagens refletir esse modelo cotidiano em que as pessoas normalmente se esforçam para ocultar, o que no íntimo, sua tarefa principal consiste em revelar o que acontece por trás das ações de indivíduos e grupos sociais. Na expressão dessa linguagem oculta, reside a principal dificuldade dos atores iniciantes. Quando improvisam ou atuam numa cena, reproduzem a linguagem exterior a que estão habituados. Isso resulta numa linguagem descolorida, genérica, pobre de significados. Quando o ator se dá conta disso e procura refazer seu comportamento diante de uma situação proposta pelo autor ou pelo diretor, não sabe como acionar as vivências interiores. Na vida real elas ocorrem de forma espontânea, motivadas pelos problemas que afligem a pessoa e o desenrolar dos acontecimentos. Ao tentar resgatar essa vida interior, a atuação soa inverossímil, estereotipada. Ela não responde ao comando da vontade ou do conhecimento. Para vencer essa dificuldade, Stanislavski investigou novos hábitos que possam repercutir, de fato, na atuação e permitam encarnar o personagem de forma mais rica e significativa. Uma grande descoberta se deu quando conheceu o trabalho de Théodule-Armand Ribot<sup>13</sup>, psicólogo francês que se interessou pela investigação do aspecto físico da vida mental. Um dos recursos importantes para fazer o corpo reviver determinada situação foi o emprego dos sentidos. Quando vemos com precisão, com detalhes, as pessoas e o ambiente onde ocorreu o acontecimento, quando ouvimos o que foi dito do jeito que foi expresso, e despertamos os outros sentidos, as vivências interiores presentes nas experiências acontecidas vêm à tona e dão vigor original, sutil e complexo às ações físicas. Dessa forma, o ator desperta e percebe, pelos sentidos, pelo próprio corpo, as vivências interiores como se estivessem ocorrendo aqui e agora. Verificado o sucesso, o ator torna-se mais ousado.

A disciplina Trajetória do Si trouxe uma grande (e nova) visão sobre a forma do trabalho do ator, no que se refere ao trabalho sobre si mesmo, a partir de importantes apontamentos do conceituado teórico Stanislavski. Sua finalização pôde agregar ao meu sistema de pensamento, enquanto artista e pesquisador, novos horizontes em

---

<sup>13</sup> Psicólogo francês, nascido em 8 de dezembro de 1839 e falecido em 9 de dezembro de 1916. O interesse por Ribot nasceu da leitura do texto “Psicopatologia, exotismo e diversidade: ensaio de antropologia da Psicopatologia”, do psicólogo Adriano Holanda, atualmente professor na Universidade Federal do Paraná e estudioso da “Fenomenologia, Fenomenologia Husserliana, Psicoterapia, Abordagens Fenomenológicas e Existenciais, Psicologia da Religião, História da Psicologia e Pesquisa Fenomenológica”.

busca da excelência profissional, além de ter contribuído para meu desenvolvimento como pessoa humana e ciente de meu papel na sociedade hodierna.

### **Referências Bibliográficas:**

KAST, Verena. **A Dinâmica dos Símbolos: Fundamentos da Psicoterapia Junguiana**. São Paulo: Editora: Loyola, 1977.

STANISLAVSKY, Constantin. **A Construção do Personagem** – Tradução Pontes de Paula Lima. 10º Ed. Rio de Janeiro: Editora: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator** – Tradução Pontes de Paula Lima. 5º Ed. Rio de Janeiro: Editora: Civilização Brasileira, 1988.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia** – Tradução e notas Jorge Saura (a partir da versão russa). 3ºEd. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre su papel**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

TOPORKOV, Vassili. **Stanislavski In Rehearsal** – Translated and introduced By Jean Benedetti. Nova Yourk: Bloomsbury Publishing, 1988.

## CONTRA O (TRANS)FEMINICÍDIO NA ESCOLA - A PERFORMANCE EN- QUANTO ANTICRIME DE DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Levi Mota Muniz<sup>1</sup>

**Resumo:** Almeja-se nesse texto relatar o acontecimento das performances “Dandara Vive” e Enquadradas na EEMTI Telina Barbosa da Costa e, a partir destas, criar proposições para lidar de maneira performativa com a violência de gênero no ambiente escolar, focando, aqui, nos (trans)feminicídios. Utiliza-se de uma submetologia indisciplinada proposta por Jota Mombaça (2016), bem como do conceito de anti-crime (ASSUMPÇÃO, 2015), para construir entrelaçamentos entre as ações performativas-pedagógicas e a denúncia política-social. As performances datam de 2018 e 2019, figurando ambas dentro da semana próxima ao Dia Internacional da Mulher, implicando a importância de construir territórios viáveis de debate, invenção e conversa sobre violência de gênero nos tempos atuais de avanço de movimentos conservadores no Brasil. A narrativa é acompanhada de uma trajetória visual fotográfica.

**Palavras-Chaves:** Performance anti-crime. Educação performativa. Performancede-núncia. Gênero na Escola. (Trans)feminicídio no Brasil.

### Introdução

Existem temas intocáveis no espaço escolar? Esses temas não abordados, ainda que não falados, fazem ou não parte da realidade dos(as) estudantes? O Brasil é o quinto lugar mundial no caso de feminicídios<sup>2</sup>, assim como também está no topo no número de assassinatos a pessoas trans<sup>3</sup>. A maior parte desses últimos casos são, de fato, transfeminicídios: ou seja, abrigam-se nos dois segmentos. Ambos os crimes acontecem, principalmente, nas zonas de vulnerabilidade socioeconômica e afetam sobretudo mulheres (cis e trans) negras e pobres (ANTRA, 2018; GRUNVALD, 2015). O (trans)feminicídio, pois, é uma questão que engloba raça, classe e gênero dentro de um mesmo fenômeno necropolítico (MBEMBE, 2016) – desses dispositivos sociais que o Estado necrobiopolítico (BENTO, 2018) se utiliza para decidir quais são os se-

---

<sup>1</sup> Levi Mota Muniz, professor-pesquisador-multiartista, Mestrando em Arte pela Universidade Federal do Ceará, Especialista em Metodologia do Ensino da Arte pela UBC(Universidade Braz Cubas), Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Ceará, Professor da Rede Pública de Ensino do Estado do Ceará, [levifec@gmail.com](mailto:levifec@gmail.com)/<https://www.levimotamuniz.com/>, Fortaleza, Ceará, Brasil.

<sup>2</sup> Fontes: <https://www.unifesp.br/edicoes-antiores-entreteses/item/2589-brasil-e-o-5-pais-que-maismata-mulheres>, <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>

<sup>3</sup> Fontes: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-detranssexuais>, <https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transsexuais-23234780>

res que merecem sobreviver – ainda que docilizados, e aqueles que permite-se morrer. Nessa perspectiva, convidamos aqui a conjecturar a respeito da performance na escola enquanto um anti-crime (ASSUMPÇÃO, 2015) de denúncia, a partir de um desafio às normas sociais e corpóreas do ser e estar dentro do espaço escolar na construção indisciplinada do fazer artístico-performativo-pesquisador (MOMBAÇA, 2016). A perspectiva, sobretudo, é de encontrar, assim como Fernando Pocahy propõe (2018), novas formas de lidar com Ensino-Aprendizagem-Educação e a temática de gênero e violência nos tempos em que vivemos. Os debates aqui percorrem de duas performances sobre violência de gênero executadas em março de 2018 e março de 2019 na EEMTI Telina Barbosa da Costa, no Bairro Messejana (Fortaleza/CE). A primeira é “Encadeadas”, desenvolvida durante disciplinas eletivas com alunas do primeiro e segundo ano do Ensino Médio, agregando um total de 30 performers iniciais. A segunda foi “Dandara Vive!”, performance repertório do Coletivo Debandada<sup>4</sup> desde 2017 e proposta, na Escola, por uma professora travesti. Esta última teve uma participação essencial de diversas alunas, sobretudo no processo de angariação dos materiais necessários para o desenvolvimento do ato.

## **Metodologia**

Nos utilizamos aqui de uma perspectiva submetodológica indisciplinada, instigada por Jota Mombaça (2016) a partir de uma contestação a epistemologias legitimadas dentro do Universo acadêmico e da produção de conhecimento. Nosso território de pesquisa é uma escola pública no Nordeste Brasileiro, mais especificamente em Fortaleza/CE, contando com a participação (nas performances) diretamente de cerca de quarenta estudantes enquanto performers e mais de seiscentos enquanto público. A intenção é trabalhar com a performance, área ainda experimental e dissidente como construção do saber; dentro da Escola, espaço rejeitado por grande parte dos territórios acadêmicos de produção científica em Arte. Além disso, assimilamos, na construção das performances e das proposições textuais, a temática do (trans)feminicídio. Dessa maneira, nos inserimos dentro de várias camadas de abjeção, tanto pela metodologia, quanto pelo espaço, quanto pelo assunto.

---

<sup>4</sup> Coletivo de criação e pesquisa em Artes Visuais-Gênero-Sexualidade-Cidade ativo em Fortaleza desde 2017.

Além disso, convém situar a submetodologia aqui trabalhada dentro do espectro das metodologias performativas, sugeridas por Brad Haseman em seu “Manifesto pela Pesquisa Performativa” (2015). Para o autor, a inserção da arte e de outras áreas de criação dentro da Academia exigem outras maneiras de entender a pesquisa científica e de apresentar seus resultados. Tendo isso em vista, construímos, para além de um texto, uma narrativa visual em fotos das performances em contato com a Escola, apresentada logo após as referências bibliográficas. Mombaça, nesse sentido, propõe: “Por uma submetodologia. Que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados;” (MOMBAÇA, 2016, pag. 344). Assim, também faz-se necessário salientar a gravidade na invisibilização, visual e textual, do debate sobre a temática dentro dos espaços acadêmicos e escolares. De fato, esses assuntos são tratados como ruídos, conversas cochichadas que, se descobertas, são constantemente silenciadas. Assuntos considerados polêmicos e difíceis de serem tratados, sobretudo nos tempos de ascensão conservadora que vivemos hoje. Nesse sentido, Mombaça continua: “Submetodologia que não se furte às batalhas políticas em que se veja implicada e que não cesse de querer escapar, seja pela via do erro, da entropia ou por qualquer outra, dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares.” (MOMBAÇA, 2016, pag. 344). Criemos, pois, formas de repensar a(s) política(s) a partir da ação do corpo, em uma atitude que questiona a normalidade dos sistemas necrobiopolíticos em seu fazer performativo.

### **Ação 1 – Encadeadas**

“Encadeadas” tomou espaço na tarde do dia 07 de março de 2018, no pátio da EEMTI Telina Barbosa da Costa, contando com mais de 30 performers-alunas da escola, a partir de discussões desenvolvidas em sala de aula. As discussões tomaram espaço nos turnos de manhã e da tarde, especialmente a partir da pergunta “que marcas você guarda por ser mulher?”. A partir disso, as alunas foram também impelidas a escrever frases que já escutou e que lhe marcaram dentro de sua vida. Repartimos as frases em uma roda de conversa, na qual elas também compartilharam vídeos protagonizados por mulheres e que as marcavam. A performance foi formulada durante essa discussão. Após isso, pela tarde, no intervalo, iniciou a ação. Todas as

performers pintaram o rosto com batom (FIGURA 1), em diferentes figuras e desenhos. Após a preparação visual, foram ao pátio e, cada uma olhando para uma pessoa diferente, passaram as mãos com força pelo rosto, borrando as pinturas iniciais e construindo uma espécie de camada que aparentava lacerações na face (FIGURA 2). É importante salientar a força do olhar dentro dessa ação, como que convocando os(as) presentes para a participação no processo de denúncia.

Nesse sentido, há aqui relações com os propostos de Pablo Assumpção a respeito das performances de Eleonora Fabião. “A sua poética se estrutura como materialização do encontro: a responsabilidade de Eleonora ativa a responsabilidade do outro e é esse angulamento cruzado que compõe uma dobra estética no/do espaço público.” (ASSUMPÇÃO, 2015, pag. 6). A ação, pois, não somente interpela-se enquanto o compêndio de trinta mulheres jovens realizando a transição de uma pintura para uma laceração, mas é na territorialização deste encontro com/na escola, no olhar com outras estudantes, com professoras, com funcionárias que o ato performativo se instaura. É interessante também ressaltar aqui a proposta de Fabião relatada por Pablo na terminologia anti-crime: “Na sociedade de controle irrevogavelmente descontrolada, a performance de rua emerge assim como anti-crime: ato performativo que examina, questiona e expande os modos da artista habitar o espaço público e se relacionar com seus concidadãos.” (ASSUMPÇÃO, 2015, pag. 13).

Assim, notamos que “Encadeadas” não é somente um encontro causador de um corpo performativo coletivo, mas uma ação de denúncia por meio do exame, questionamento e expansão sobre a violência praticada contra a mulher. Na continuidade da ação, faz-se uma linha que corta a escola, como uma barricada, e todas que participam olham para as pessoas que estão no pátio e nos andares de cima (FIGURA 3).

Na sequência, as performers constroem uma grande roda de mãos dadas, assomada de dezenas de alunas da Escola, criando um ambiente imersivo de conexões por meio do olhar e do toque (FIGURA 4), e, então, correm para um abraço coletivo. Essa figura cria uma cisão no cotidiano do pátio escolar, reconfigurando as relações físico-corpóreas e também instigando outros regimes de pensamento e debate.

Antes da ação, estivemos também em um processo de gravação de vídeos das estudantes impelidas pela temática. Durante o tempo que quisesse, cada uma poderia dar relatos, performar, deixar recados encorajadores, desabafar ou fazer o que quisesse para que fosse gravado naquele momento. Todos esses vídeos foram

gravados individualmente, de maneira que, no espaço da gravação, estiveram apenas a estudante e eu – professora, travesti, não-binária, performer. A perspectiva era de construir uma obra que não apenas se criasse enquanto produção performativa-corpórea-visual externa, mas que fosse um processo de criação autoescritivo, nos utilizando do termo autoescritura performativa empregado por Janaína Fontes Leite(2012). A respeito do performativo em contato com as autoescrituras, Janaína(2012, pag. 37-38) sugere que:

O que nos interessa neste pequeno preâmbulo é reforçar o que, dentro deste panorama, convida o artista a engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio. Este é um gesto marcante da contemporaneidade, frequentemente associado à performance, em que “o trabalho passa a ser muito mais individual”.

Pensamos aqui na performance enquanto uma ação que propõem um alargamento das noções de mundo e um escancarar das relações sociais, alinhados com as proposições de Eleonora Fabião (2008; 2013). Além disso, também demarcasse assim uma perspectiva de atos diferenciados para cada uma das participantes, dado o vínculo de memória ser diferente para cada uma sobre o tema.

Desse modo, não apenas os vídeos eram documentos autoescritivos, mas também a ação realizada (Encadeadas) era assomada de um fazer autoescritivo, de maneira que cada uma construiu uma performance singular a respeito de suas próprias questões enquanto mulher na escola. Essa proposta também era um artifício de indução de concentração para o processo de criação, uma das etapas que Virginia Kastrup propõe para a invenção (1997). Kastrup, em sua tese, vai falar de uma ação criativa que não se apresenta na execução da obra ou no momento exato da performance, mas é uma obra que se agencia como uma reinvenção de si e de todo o ambiente que tem contato com esta. Assim, convocar uma autoescritura é uma metodologia performativa de engajar aquelas pessoas na invenção da obra e também na reinvenção de si, da Escola e do Mundo como um todo.

Várias dessas videomensagens tiveram como conteúdo relatos-denúncia de violências, abusos e estupros no qual a vítima foi a própria adolescente relatante, o que nos levou, em diversos momentos, ambas a chorar durante a gravação. É o caso, por exemplo, de Suzana<sup>5</sup>, aluna do Segundo ano do Ensino Médio, que foi estuprada

---

<sup>5</sup> Os nomes aqui utilizados são fictícios, em uma iniciativa de não expor nenhuma das alunas dentro do texto.

pelo primo que considerava como um irmão. Ou também de Nicole, abusada pelo padrasto. A força desses relatos anteriores à performance serviram tanto enquanto uma forma de denúncia quanto uma preparação corpórea para o ato performativo. Todas essas gravações, em conjunto com o vídeo da performance, foram compiladas no vídeo *Quebrando o Silêncio, Mulheres na Escola*, lançado no dia seguinte, dia Internacional da Mulher. O vídeo consta com 4:55 de duração, e abriga duas músicas da banda Francisco El Hombre. As falas presentes no vídeo são variadas. Temos uma videoperformance de Marisa, na qual a estudante escreve as palavras “puta”, “feia” e “nojo” no rosto para construir um discurso e depois apagá-las. O desabafo de Suy, falando sobre como tem que parecer forte para elogiar suas amigas, mas que, dentro de si, sente-se fraca e insuficiente. Relatos de abusos de duas alunas e a finalização de Clara, deixando um recado de encorajamento para as mulheres.

O vídeo<sup>6</sup> atingiu mais de cinco mil visualizações no facebook, sendo compartilhado 144 vezes até 30 de abril de 2019. Participou do III Festival Alunos que Inspiram, encontro artístico criado pela Secretaria de Educação do Estado Ceará, na Categoria Video Curta-Metragem, na qual foi primeiro lugar na Fase Regional. É importante salientar a importância de filmografar e, se possível, divulgar essas ações acontecidas na Escola, de maneira a influenciar e servir de referência para a criação artística-pedagógica em outras Instituições de Ensino.

## **Ação 2 – Dandara vive!**

No dia 13 de maio de 2019, a performance “Dandara Vive!”<sup>7</sup>, foi cometida por uma professora travesti da Escola, ato que retoma a discussão a respeito da violência contra a mulher, dessa vez focando no transfeminicídio na figura de Dandara, morta em 15 de fevereiro de 2017 no Bairro Bom Jardim (Fortaleza/CE). Falamos aqui também em “cometer performances” englobando a terminologia proposta por Assumpção nos seus escritos sobre anti-crime (ASSUMPÇÃO, 2015). A performance faz parte do repertório do Coletivo Debandada, apresentada mais de sete vezes desde 2017 em diversos espaços diferentes. Trazer uma performance com essa temática e que se

---

<sup>6</sup> A videografia da performance conta com duas versões de edição, que estão hospedadas em: [\(https://www.youtube.com/watch?v=aBqWne4lJV0&t= \(4m49s\) e https://www.facebook.com/levi.mota.3/videos/vb.100001868898409/1858479210891024/?type=3 \(6m41s\)\)](https://www.youtube.com/watch?v=aBqWne4lJV0&t= (4m49s) e https://www.facebook.com/levi.mota.3/videos/vb.100001868898409/1858479210891024/?type=3 (6m41s))

<sup>7</sup> Os registros fotográficos da performance, feitos por diferentes alunos e estagiários, estão disponíveis em: <https://photos.app.goo.gl/GqA4bW6NxjeisWqC6>

utiliza da violência enquanto fazer metodológico impeliu-se para mim enquanto uma questão tensionadora, fazendo-me reimaginar a ação e (re)propô-la em uma nova roupagem. Na ação escolar(Figura 5), a professora entra na Escola com o rosto inteiramente coberto com uma máscara berinjela e um capacete azul no topo da Cabeça, saia longa floral e cropped de tecido azul vívido(Figura 6). Porta um carrinho de mão vazio e velho, com o som da música Submissa do Sétimo dia de Linn da Quebrada (multiartista trans, negra e nordestina) ressoando no pátio. Durante a performance, ela e outras estudantes pedem que xs presentes joguem livros e cadernos no pátio, que são coletados pela professora com o carrinho de mão, os colocando posteriormente no chão para formar duas palavras.

Uma potente cena de construção coletiva da performance se instaurou quando estudantes começaram a jogar do segundo e terceiro andar, de maneira ordenada e concentrada, os materiais(Figura 7). Outros(as) alunos(as) pegavam os elementos no primeiro andar e entregavam à professora, que os carregava para formar as palavras(FIGURA 8). A escola, ambiente caracterizado por Berenice Bento enquanto um espaço de silenciamento das discussões de gênero e sexualidade, é palco para atos violentos contra corpos dissidentes – atos heteroterroristas (BENTO, 2011). Naquele momento, no entanto, a IE tornara-se um território de invenção para um grande anti-crime. O anti-crime/performance, pois, também apresenta-se enquanto uma possível prática da metodologia indisciplinada, como os propostos por Jota Mombaça: “Por um método que aproxime pesquisa e performance, subnutrindo os modelos ideais para excitar um processo de criação teórica que não opera como algo “exterior a nós, mas produz-se numa continuidade entre sujeito e objeto” (MOMBAÇA, 2016, pag. 348-349).

O Telina, durante 40 minutos, engajou-se no ato performativo, ao final grafando no chão do pátio, com livros e cadernos, as palavras “Dandara Vive” (FIGURA 9). Ao formar a mensagem, uma entrevista com familiares e amigos(as) de Dandara foi amplificada na caixa de som, enquanto a comunidade escolar em peso performou um espaço de silêncio equivalente à duração do áudio. A ação foi seguida, pois, de um ambiente de discussão sobre transfeminicídio, protagonizado pela professora e com a participação de diversas alunas.

Dandara Vive, assim como Encadeadas, marca um momento onde firmamos o corpo enquanto uma potência para dialogar questões de gênero dentro da Escola.

Meses depois da primeira performance, na IE, um professor foi acusado de assédio em uma reunião com mais de quarenta alunas na Escola, que foram escutadas pela diretora e coordenadora (ambas mulheres). É importante salientar em como a força performativa do ato tem um caráter de iniciar um devir, um movimento contínuo de reinvenção do próprio ser. Nesse sentido, o artigo *Pedagogias do Corpo, é possível a Escola ser um espaço de Reconstrução?*, de Cássia Furlan e Eliane Maio aponta-se enquanto um bom diálogo para pensar no corpo enquanto um pilar para a ação política dentro do ensino-aprendizagem, enquanto as proposições de Berenice Bento no texto *Na Escola se aprende que a diferença faz a diferença* (2011) nomeiam e denunciam os casos de violência de gênero e sexualidade no espaço escolar. Cássia e Eliane propõem que:

O corpo é uma estratégia política, tanto das normatizações quanto das resistências. Precisamos assumi-lo como tal, para propor resistências aos corpos abjetos, provisórios, descontínuos, corpos queer, corpos políticos, corpos manifesto, corpos diversos, corpos nômades. Quebrar a ordenação das experiências de si requer uma luta contínua e ininterrupta, visando deslocar esses corpos formatados para uma experiência (im)previsível no mundo – FURLAN/MAIO, 2016, pag. 157.

Berenice, por outro lado, como já foi citado anteriormente no texto, propõem o entendimento desses atos de violência contra mulheres e LGBTQ+ como atos heteroterroristas (BENTO, 2011). É importante nomear sempre as ações violentas contra esses grupos, para que não naturalizemos as agressões e nem achemos que são proferidas indefinidamente a qualquer ser humano. Como Jota Mombaça propõe, existem certos corpos – especialmente corpos trans, negros e que performam o que é enxergado socialmente enquanto feminino – que apresentam-se como alvos aos quais a violência é concentrada e cometida (MOMBAÇA, 2016b).

Durante os dias que se sucederam e ao longo de diversos momentos no ano, a performance serviu como referência fundamental para discussões na escola. Inventava-se, pois, assim como o proposto por Fernando Pocahy (2018), novas maneiras de educar e ensinar em nossa época no Brasil, enxergue, pelo autor, como um Estado de Exceção.

## **Considerações Finais**

O período que vivemos não somente é mais propenso ao extermínio de nossos corpos, mas também instigador da destruição de nossas epistemologias transgressoras de produção de conhecimento e ensino. Inventar espaços para abrigar as discussões ruidosas e encaradas enquanto polêmicas sobre a violência de gênero dentro da Escola perfaz-se cada vez mais importante, principalmente se encararmos a ascensão política do pensamento reacionário e conservador. A performance, pois, se torna um pilar para repensar a educação e o ensino-aprendizagem enquanto um ato de reinvenção do próprio ambiente escolar. Aproximam-se pátio e sala de aula, criando efetivamente materialidades transgressoras para a discussão e debate artístico-científico. Não se trata, pois, de lidar com a performance/anti-crime enquanto uma suspensão total do ambiente escolar, mas de um aprofundamento e reestruturação da escola como um todo, de maneira que as corporeidades friccionais criadas no ato performativo reverberam em todos os territórios daquele ambiente e da cidade como um todo.

A continuidade das reverberações performativas pode e deve, assim, ser material de criação e discussão em sala de aula, nos processos de ensino-aprendizagem. Também é a partir da ação de denúncia contra a violência de gênero que podemos reinventar as condições e experiências de mulheres e pessoas LGBTQI+ na Escola. Na EEMTI Telina Barbosa da Costa, esses grupos assumem a cada nova ação protagonizada uma nova possibilidade de se apresentar e conviver com o ambiente escolar. Estudantes e professoras que antes perfaziam-se caladas agora procuram fazer-se escutar e são mais facilmente acolhidas dentro da escola como um todo (apesar de, é necessário salientar, os percalços e dificuldades ainda serem muitos). O momento pedagógico na sala de aula ou em qualquer espaço da escola ganha, assim, outros conteúdos, outras vozes, outros sujeitos, outros protagonistas, outras possibilidades. Desse modo, a urgência de agir e de denunciar convoca-se em conjunto com a necessidade de formar e educar. Ensinar, aprender e educar para um pensamento crítico, transgressor, contestador, no momento em que vivemos, é, por si só, um ato performativo, um anti-crime.

### **Referências Bibliográficas:**

ANTRA. **Mapa do Assassinato de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017**. Associação Nacional de Travestis e Transexuais, 2018.

ASSUMPÇÃO, Pablo. Eleonora e o corpo performativo poéticas do ato, materialidades do encontro. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.) **Ações: Eleonora Fabião**. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015.

BENTO, Berenice. **Na escola se aprende que a diferença faz a diferença**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 19, n.2, 2011.

\_\_\_\_\_. **Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?**. São Paulo, UNICAMP: Cadernos Pagu, 2018.

FABIÃO, Eleonora; “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, n. 8, 2009.

FURLAN, Cássia; MAIO, Eliane. Pedagogias do corpo: é possível a escola ser um espaço de reconstrução?. In: MESSEDER, Suely; GARCIA; Mary; MOUTINHO, Laura. **Enlaçando Sexualidades**: Uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016.

GRUNVALD, Vitor **Existências, insistências e travessias**: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2015.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do Mundo**: uma introdução de tempo e do coletivo no sentido da cognição. Tese de Doutorado, São Paulo: PUC, 1997.

MBEMBE, Achille. 2016. “**Necropolítica**”. **Arte & Ensaios** - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, dezembro, pp. 122-151. MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. Concinnitas. ano 17, volume 01, número 28, 2016. p. 334-354

\_\_\_\_\_. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - – Incerteza Viva, 2016b.

POCAHY, Fernando. **O CLAMOR DA DIFERENÇA LETAL**: EDUCAR EM ESTADO DE EXCEÇÃO. Mato Grosso do Sul, UFGD: Ñanduty, 2018.

## ANEXOS



Figura 1: Algumas participantes da ação "Encadeadas" minutos antes da performance. 2019.



Figura 2: Foto após a ação, maquiagem borrada e cara com aspecto dilacerado. 2018.



Figura 3: Primeira figura feita, meninas formando uma barricada na Escola. 2018.



Figura 4: Abraço final das alunas na finalização da performance. 2018.



Figura 5: Foto de chegada da performer no ambiente escolar. 2019.



Figura 6: Professora-performer construindo, no chão as palavras, enquanto alguns estudantes observam a ação e uma estudante a orienta. 2019.



Figura 7: Estudantes jogam livros de andares superiores para ajudar na construção da ação. 2019



Figura 8: Performer carregando livros entregues por estudantes para a construção das palavras. 2019.



Figura 9: Finalização da construção visual do ato Dandara Vive!, com a utilização de livros e cadernos e a performer com seu carrinho de mão presente na fotografia, 2019.

# PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS PARA UMA PESQUISA GUIADA PELA PRÁTICA: O TRAJETO CRIATIVO NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS

José Flávio Gonçalves<sup>1</sup>

**Resumo:** O seguinte trabalho traz para discussão alguns pressupostos metodológicos cuja sua realização tem por base a pesquisa guiada pela prática. Para tanto, apresentamos a noção de Trajeto Criativo, sob o ponto de vista dos escritos da Professora Doutora da Universidade Federal da Bahia, Sônia Rangel (2015). Dessa forma, buscamos discutir os processos poéticos enquanto solo fértil para a pesquisa em arte, uma vez que pressupõe a própria experiência do criar e do refletir sobre a criação. Além disso, traremos para discussão a ideia do Trajeto Criativo enquanto um caminho que se inicia pelo meio, que não se entrega a uma lógica temporal linear, tendo como referência o texto do artista plástico e professor na Universidade de Paris I- Panthéon/Sorbonne, Jean Lancri (2002).

**Palavras-chave:** Pesquisa poética. Trajeto Criativo. Pesquisa guiada pela prática.

## 1. Sobre a noção de trajeto criativo

O seguinte artigo versa sobre a pesquisa que se instaura no campo das especulações poéticas. Nesse sentido, cabe ao pesquisador investigar processos de criação artística e sobretudo o seu próprio processo de criação.

Nessa perspectiva, trago para a discussão alguns escritos da pesquisadora e artista brasileira Sonia Rangel (1948), especificamente quando a autora discorre sobre a noção de “trajeto criativo”, em seu livro homônimo, levantando perquirições alusivas à pesquisa em artes, às artes em pesquisa e à arte de pesquisar.

Segundo Sonia Rangel (2015) a relação de trajeto criativo apresentado em sua obra/livro artístico Olho desarmado está diretamente ligada ao que ela estabelece enquanto uma operação poética que vem sendo acionada durante todo o seu percurso enquanto artista-pesquisadora.

Assim, muito do pensamento trilhado pela autora é estabelecido por meio da tentativa de “compreender e instaurar os pensamentos ‘das’ e ‘nas’ ações” (RANGEL, 2015, p. 04). Assim, procurarei entender estas ações no campo das operações poéti-

---

<sup>1</sup> José Flávio Gonçalves da Fonseca é professor assistente do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá e doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: [flavio.g.f@gmail.com](mailto:flavio.g.f@gmail.com)

cas circunscritas no âmbito do fazer artístico. Tal objetivo equivale a uma relação aproximada ao conceito de *poíeses*<sup>2</sup> i.e., de criação de algo enquanto um fazer, uma produção, sendo, portanto, a pesquisa poética uma produção cuja obtenção de um objeto poético é a meta a se alcançar.

Para tanto, antes de entender a proposta contida na proposição de trajeto criativo defendido por Sonia Rangel (2015), faz-se necessário, inicialmente, entender a noção de trajeto. A partir da análise dos escritos da autora, é possível estabelecer quatro questões fundamentais acerca de Trajeto, a saber:

## **1.1. Quatro aspectos importantes acerca de trajeto**

### **1.1.1. Confronto de todas as forças objetivas – subjetivas que atuam e se atualizam na obra**

Nesse sentido, mais uma vez trazemos à tona a relação de uma capacidade de proceder em uma operação que gera um resultado poético, e nessa perspectiva o trajeto se faz quando no polo dessas operações agem essas forças, ora objetivas – quando se estabelecem metas claras do resultado perseguido – ora subjetivas – quando questões de âmbito sensível são incorporadas à criação, possibilitando desvios poéticos e dando suavidade aos aspectos mais técnicos do processo. Estas forças hibridizam-se e tomam corpo enquanto obra e por conseguinte operam em modo de ação.

### **1.1.2. Devir do sujeito**

Nessa perspectiva, o trajeto confunde-se com a própria realidade do sujeito criador. É ele a zona de vizinhança entre aquele que faz (artista) e aquilo feito (obra). Ele não é apenas uma atualização de uma idealização, mas acima de tudo um desdobramento das potências de um sujeito no devir de uma obra por fazer.

### **1.1.3. Acontecimento, experiência**

---

<sup>2</sup> Para a professora de filosofia da Universidade Federal do Pará – UFPA, Jovelina M. Ramos de Souza, *poíeses* vem a denotar, etimologicamente, uma “Expressão originária do verbo *poiéo* (fabricar, executar, confeccionar), [daí que] *poíesis* traduz-se por fabricação, confecção, preparação, produção.” E, prevenindo mal-entendidos, cita Benedito Nunes [(1989)]: “Todavia, um ‘produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser’” (SOUZA, 2007, p.86).

O trajeto dentro do processo de criação se dá não menos como um acontecimento e uma experiência mesma do sujeito no caminhar que o leva ao encontro do objeto poético almejado. Assim, muito antes da obra concretizada, o sujeito se reconhece em um processo de investigação que por si só, antes mesmo da obra completa se dá a cada passo.

#### **1.1.4. Diálogo entre a matéria poética e o psiquismo do criador**

O trajeto também se faria numa relação entre a matéria poética e o psiquismo do criador, onde a obra, mesmo projetada previamente pelo criador, sofre interferências dos materiais e dos sujeitos que surgem durante o processo. Assim, o trajeto se inicia no confronto do idealizado com o realizado. Portanto, caminha no sentido das ações, como aponta Sonia Rangel (2015), citada anteriormente.

A autora traz ainda o substantivo “Trajeto” com significado abrangido pela perspectiva de Gilbert Durand (1997), como sendo a “incessante troca que existe no campo do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanado do meio cósmico e social” (DURAND apud RANGEL, 2015, p. 09). Assim, tanto nas definições antes trazidas, bem como citando Durand (1997) a ideia de trajeto se mostra enquanto um processo de constante movimento, como por si só esta palavra já diz respeito, ou seja, a um deslocamento.

Assim, neste sentido, pensarmos o trajeto como elemento chave da criação é pensarmos nele como um desencadeamento de processos que culminarão na gênese do produto poético. Esta ideia de movimento, que na perspectiva aqui abordada diz respeito ao percurso construído e principalmente percorrido entre, nas palavras de Sonia Rangel (2015), de quem faz e de quem olha, visto a realização do que ela intitula como objeto poético, ou seja, a própria obra de arte resultante deste percurso, a qual, por conseguinte, chamaríamos de trajeto criativo.

Esse trajeto criativo instauraria, portanto, os meandros do vir a ser da obra uma vez entendido como um trajeto do que faz para quem olha, tendo, em seu seu centro, o próprio objeto poético se relacionando com os elementos que o configuram. Segundo Sonia Rangel (2015), seriam as fases do processo, cujo conjunto é por ela denominado chave de autores, o coeficiente influenciador dos pressupostos do trajeto criativo traçado e trilhado.

Dessa forma, entendemos a noção de trajeto criativo enquanto o próprio processo de criação artística.

Contudo, não podemos pensar o trajeto criativo como um caminho linear, um caminho regular de sentido único, ou uma via de mão única. Opostamente, devemos pensar o trajeto criativo como uma compilação de diversos trajetos, que caminham em direções diversas, atravessados e atravessando outros percursos que, à medida que se colocam a serviço de um sujeito criador, são processados no sentido de, coincidirem no que chamamos de objeto poético, ou seja, a própria obra artística, mesmo que percorrendo caminhos diversos.

Assim, o trajeto criativo se mostra em rede. Uma rede de afetações entre *o que faz* e *o que vê*. Uma rede que percorre caminhos cujo resultado, fruto da experiência desses sujeitos, é o objeto poético.

Trajeto poético, portanto, é o caminho da criação. Caminho este que põe em jogo a articulação dos meus processos pessoais de criação. É a própria experiência do criar e do refletir sobre a criação. É um caminho que se inicia pelo meio, que não se entrega a uma lógica temporal linear. Ele é atravessamento. Um campo expandido para a experiência pessoal e com outrem.

## **2. Meio como ponto de partida**

Por que começar pelo meio? Cada vez mais pesquisas no campo das poéticas e processos de criação estão surgindo à medida que pesquisadores de diversos lugares do Brasil se voltam para realizarem investigações que tentam dar conta de traçar reflexões acerca de como artistas se engajam na elaboração e construção de suas obras.

As ditas pesquisas em processos de criação muitas vezes se detêm a investigar a processualidade que se deu na obra ou mesmo a processualidade que possibilitará a construção desta obra, ou seja, muito se tem investigado na perspectiva dos meios para uma realização.

A pesquisadora Cecília Almeida Salles (2008), por exemplo, ao elaborar sua crítica genética, aponta para a pesquisa dos processos de criação em arte, analisando os mecanismos que possibilitam a instauração do que ela chama de redes de criação. Assim, a pesquisadora propõe um olhar externo acerca do processo, o que poderíamos dizer, uma pesquisa [de arte].

Por outro lado, pesquisadores se voltam para uma pesquisa que enxerga no próprio processo a sua investigação, se deslocando de lugar de observador e analisador externo para sujeito que ao vivenciar o processo, instaura também procedimentos de pesquisa.

Desta forma, estes pesquisadores demonstram-se em uma pesquisa [na arte].

Nessa reflexão que a obra “O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais”, organizado pelas pesquisadoras do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Blanca Brites e Elida Tessler (2002) se dá, reunindo uma série de textos de pesquisadores que enxergam a pesquisa em Arte enquanto o momento próprio de criar e que percebem o forte vínculo entre o pensar e o fazer (BRITES & TESSLER, 2002, p. 11).

Estes pesquisadores, na ocasião do III Colóquio Internacional de Artes Plásticas que concentrou suas discussões em torno da metodologia de pesquisa em Artes Visuais, trouxeram reflexões pertinentes à relação ao processo de criação.

Estas reflexões denotam uma relação cabal em torno da temporalidade na pesquisa em processo de criação que vai direcionar o pensamento para a seguinte questão:

De onde partir na pesquisa de processo?

O artista plástico e professor na Universidade de Paris IPantheón/Sorbonne, Jean Lancri (2002) abre o livro com um texto que tenta responder exatamente a esta pergunta e é categórico ao dizer que partimos “do meio de uma prática, de uma vida, de uma saber, de uma ignorância”, ou seja, em um processo de criação partimos do meio e assim reforçam as autoras da obra ao dizerem que “quando conseguimos visualizar o meio como ponto zero, isto é, lugar de início dos riscos inevitáveis e motivadores de cada pesquisa, já obtemos um efetivo andar” (LANCRI apud BRITES & TESSLER, 2002, p. 14).

E é exatamente sobre ato de andar, caminhar que debruço-me nesta pesquisa aqui apresentada, sobre o trajeto criativo traçado tanto para a efetivação do encontro entre artistas, como também com isso se dar a construção de uma obra. Trajetos enquanto “caminhos a escolher, quando todos são possíveis”, “inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar” (BRITES & TESSLER, 2002, p. 14).

Jean Lancri (2002) intitula esse seu alerta por começar pelo meio como uma apologia da posição mediana. Ele costumeiramente ao ser indagado sobre por onde começar, responde: “muito simplesmente pelo meio.” (LANCRI, 2002, p. 18).

Outro pesquisador que contribui com o livro apontado anteriormente é Helio Fervenza (2002). Ele dialoga diretamente em sua fala com a ideia do processo criativo que se inicia pelo meio e diz que:

O caminho está indissociavelmente ligado ao caminhante e a seu andar [...] daí a dificuldade de traça-lo à priori, sem que esse trajeto inicial não seja revisto, alterado, modificado a todo instante. (FERVENZA, 2002, p. 13)

Desta forma, a ideia de trajeto criativo discutido neste trabalho, o meio se apresenta em diversos momentos em que o recomeçar se dá naturalmente pelo fluxo criativo incessante da obra em processo, dando com isso jus à relação do meio como ponto zero na pesquisa em processo.

Assim, deve-se levar em consideração que, metodologicamente, os processos de pesquisa que se valem da prática como procedimento, estão susceptíveis a um modo de operação que rompe os moldes normativos da pesquisa científica clássica, desconstruindo relações cronológicas antes fixas mas que a partir dessas abordagens, transitam por todos os momentos do processo, revisitando cada etapa da criação na busca pela compreensão das suas relação com o trajeto criativo que nesse sentido é a pura potência de um vir a ser que se modifica a cada revisitar.

Por, isso, pensar o trajeto criativo é pensar sempre a partir do meio.

### **Referências Bibliográficas:**

- ANDERS, Peter. **Toward na Architecture of mind**. CAiiA-STAR Symposium: Extreme parameters. New dimensions of interactivity, 2001
- CARDIM, Leandro N. **Corpo**. São Paulo: Vozes, 2009.
- DELEUZE, Gille; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. 2ed. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol.4
- GONÇALVES, Flávio. **Um argumento frágil**. Revista Porto Arte. Porto Alegre-RS, v.16, n. 27, pág. 137-145, 2009.
- HASEMAN, Brad. **Manifesto for Performative Research**. In: Media International Australia incorporating Culture and Policy. n. 118, February 2006.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.

- LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.
- LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Paulo Neves (Trad.). São Paulo: Ed. 34, 1a Edição, 8a reimpressão, 2007.
- RANGEL, Sônia. **Processos de Criação: Atividade de fronteira**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 4. Rio de Janeiro, 2006.
- \_\_\_\_\_. Perguntas-Passaporte: **Mão Dupla Nas Fronteiras Da Criação**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 5. Belo Horizonte, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2a ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SOUZA, Jovelina M. Ramos de. **As origens da noção de Poíesis**. Revista Hypnos, Ano 13, No 19: São Paulo, 2007.

## REPRESENTAR: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEATRAL A PARTIR DA POÉTICA NEGRA.

Silvana da Silva Cruz<sup>1</sup>  
Larissa Latif Plácido<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo é um trabalho de conclusão da disciplina Sistema do Pensamento Teatral ministrada pela professora Dr<sup>a</sup> Larissa Latif Plácido Saré, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará – UFPA, traz o relato do fazer teatral de uma atriz negra a partir da construção da poética “Cicatriz: A Verdade Está Na Pele”, e de como suas vivências pessoais e culturais tem influenciado em suas poéticas teatrais, no sentido do delineamento teórico desta escrita, autores como NANCY (2006), VENTURA (2006) e LIMA, (2004) dentre outros, fornecem elementos para a auto reflexão sobre o processo de construção de uma teatralidade multicultural de um corpo negro-amazônida e enfatiza a importância política de trabalhos como este de representação e empoderamento feminino no protagonismo negro teatral em Belém do Pará.

**Palavras-chave:** Teatro Negro, Construção Poética, Representação.

### Introdução

O memorial descritivo que antecede esse processo de criação Poética foi realizado durante a disciplina “Dramaturgia Pessoal do Ator”, ministrada no 7º semestre do Curso de Teatro da UFPA, no ano de 2018, orientado pelos professores mestres Paulo Santana e Tânia Santana. Busca situar o leitor no processo de compreensão da criação poética proposto pela atriz que ao recordar parte de sua trajetória pessoal descobre-se em um processo de empoderamento e reconhecimento de Si, enquanto corpo feminino; preto e amazônida, que recebeu inúmeras influências sociais na tentativa de “apagar” seus traços afrodescendentes reconhecidos agora e ressaltados na poética “**Cicatriz: A Verdade Está Na Pele**”, onde a mesma busca afirmar esta verdade através de partituras corporais que compõe e influenciam esteticamente a criação cênica da dramaturgia pessoal da atriz e de seus projetos pessoais através do teatro.

---

<sup>1</sup> Silvana da Silva Cruz; Discente do curso de Licenciatura em Teatro da UFPA (Universidade Federal do Pará), atriz de teatro, arte-educadora e membro da Cia de Teatro Bom Intento de Bujaru-PA. Email: sil.cruzvana@gmail.com.

<sup>2</sup> Larissa Latif Plácido Saré; Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA (2005), é mestre em Planejamento do Desenvolvimento Sustentável pelo NAEA/UFPA (1998) e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (1994). Possui pós-doutorado em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro com financiamento da FCT. Formada pelo curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, em 1999, atualmente é professora nessa mesma instituição. larissalatif@gmail.com

A atriz propõe a compreensão de o seu fazer teatral, a partir da perspectiva de que um palco é um lugar onde o ator passa sua mensagem de forma livre, pode aparecer e tem um grande poder sobre os nossos pensamentos e sobre a forma de ver o mundo. Todos sabem que a maior parte da vida do ator contribui significativamente para sua própria criação poética aquilo que ele acredita e o que gosta de teatralizar e trazer ao palco. A autora crê nessa força teatral, quer por essa força ao alcance das mãos, do corpo e todo o resto; mais ainda, conta com ela, confia nela, para uma representação e reconhecimento de Sí como mulher negra no fazer teatral na Amazônia a partir do seu processo de reconhecimento ancestral.

Aos nossos sentidos a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. (Brook, 1970).

Como bem disse o ator e diretor negro Alexandre Sena (2006) “O teatro é contado a sua história a partir do ponto de vista do opressor é uma história europeia”. Comungo do depoimento de Sena, quando também não me recordo de ter no atual curso de Licenciatura em teatro da Universidade do Pará (UFPA) professores que me contem a história negra, do teatro no Brasil, sequer no Pará. Ainda ontem partilhava deste tema com um professor; que me disse simplesmente que ainda não temos uma história de teatro feito por negros no Pará ou em Belém para contar ou que ainda estamos engatinhando nesse aspecto. **Como então responder onde estão os trabalhos de teatro Negro feitos em Belém do Pará?**

Sabe-se que em nosso território somos na sua maioria cidadãos negros e entre os muitos atores de teatro paraense somos também maioria? E quanto à estética negra nesse sentido, nos trabalhos que realizamos? Poucos de nós levantamos essa questão como prioridade nas pesquisas e trabalhos que realizamos no curso de Licenciatura em Teatro da ETDUFPA. Assim também é fora do curso e em outros locais de arte em contato com outras pessoas que EU, começo a conhecer um pouco das histórias do fazer teatral negro no Brasil e me proponho a buscar a conhecer essa história em Belém e no Pará.

Historicamente o trabalho de Abdias Nascimento<sup>3</sup> no Teatro Experimental do Negro (TEN), foi um dos pioneiros, fundamental e muito importante na questão da

---

<sup>3</sup> Abdias do Nascimento (Franca, 14 de março de 1914 — Rio de Janeiro, 24 de maio de 2011[1]) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras. Foi professor emérito na Universidade do Estado de Nova

valorização desse sujeito. Seus trabalhos de dramaturgia negra enfatizam a relação da religião afro brasileira a relação com o Candomblé e a Umbanda. Ainda hoje esses elementos continuam presente na dramaturgia negra, mas a gente tem outros elementos que dialogam e que vão além. “À dramaturgia tem trabalhado bastante com relação a isso” afirma o ator e professor da FALE/UFMG Marcos Alexandre no vídeo o “Teatro Negro e o Negro no Teatro”. Youtube (2006, maio, 07). Abdias foi casado com a atriz Léa Garcia que viveu a vilã Rosa na novela “Escrava Isaura” em 1976.

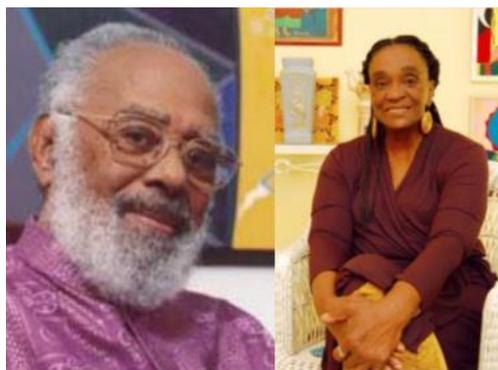


Figura 1: Montagem com duas fotos do dramaturgo Abdias nascimento e a atriz Léa Garcia. Fonte: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/>. 5: Foto de chegada da performer no ambiente escolar. 2019. “Quando pensamos na história brasileira do teatro no sec. XX e no sec. XXI essa questão não mudou de lugar ela continua lá como uma grande interrogação, pensar o negro é o pensar o Brasil, o Negro é parte constitutiva civilizatória da nossa sociedade das nossas culturas da nossa riqueza [...] até da possibilidade de vim a ser desse país” diz Ieda Martins professora da FALE/UFMG. (2006. Maio, 07).

Exposta a natureza das questões que me instigam na busca desse fazer teatral de representação negra me permito chegar ao imediato; isto é, ao depoimento pessoal de toda uma soma de experiências acumuladas que ao encontra-se com a graduação em Teatro me instigam agora nos últimos trabalhos realizados no curso a começar a dar essa estética ao meu fazer teatro. Ao acontecer um manifesto tipo o que houve recentemente na ETDUFPA por conta de uma cena de Black face, é que essa questão da não representação e racismo fica evidente e parece um escândalo nós

---

York, em Buffalo, NY e professor titular de 1971 a 1981, fundando a cadeira de Cultura Africana no Novo Mundo no Centro de Estudos Porto Riquenhos; atuou como conferencista visitante na Escola de Artes Dramáticas da Universidade Yale; foi professor convidado do departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade de Ife, em Ile Ife, Nigéria. Considerado um dos maiores expoentes da cultura negra no Brasil e no mundo, fundou entidades pioneiras como o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Foi um idealizador do Memorial Zumbi e do Movimento Negro Unificado (MNU) e atuou em movimentos nacionais e internacionais como a Ação Integralista Brasileira, a Frente Negra Brasileira, a Negritude e o Pan-Africanismo. Em 2006, em São Paulo, criou o dia 20 de Novembro como o dia oficial da consciência negra. Fonte: <http://ipeafro.org.br/acervodigital/imagens/>. Acesso em 10 de julho de 2018.

nos atentarmos para isso. **Mas será que em Belém não existem grupos que possam trabalhar com essa representação?**

Evidente que sim! Mas bem sabemos que falta ainda que nós atrizes e atores negros do Pará busquem ocupar esses lugares de representação e poder para daí modificar a cena teatral. E o que temos? Como entrar em cena? É preciso criar alternativas; precisamos de mais atores negros em cena, produtores negros e histórias negras sendo contadas em todos os lugares e atividades.

Nesse sentido busquei alguns trabalhos de teatro negro recentes em Belém que participo, fiz ou apenas que chegaram até a mim e repasso:

O mais recente trabalho em que estou participando como atriz e produtora é o trabalho do GTU - Grupo de teatro universitário da Escola de Teatro e Dança da UFPA, com o tema: “Manas Pretas”, um trabalho de protagonismo feminino e negro no qual estamos em um processo de construção de um experimento cênico protagonizado por mulheres negras na UFPA. Após pouco mais de três meses já foram realizadas duas temporadas de um espetáculo denominado “Pauta Negra Manifesto”, “O espetáculo é protagonizado por mulheres negras e traz a temática do feminismo negro ao teatro”. (Texto coletivo do elenco 2018).



Figura 2: Elenco do GTU Manas na ETDUFPA novembro de 2018. Foto: Tarsila França.

Realizei também recentemente um trabalho de direção teatral para a finalização da disciplina Encenação no 7º semestre do curso de teatro da UFPA, uma cena do texto “A morte do Caixeiro Viajante” - Arthur Miller. Na direção proponho que a cena no cemitério em que a personagem Linda viúva de Willy Loman fala diante do túmulo de forma triste e lamentando a morte do marido fosse desconstruída dessa versão e propus que Linda não chorasse a morte desse marido que por anos a enganou e não

merecia seu sofrimento. Trabalhei apenas com atores negros e estavam em cena os também alunos e atores do curso de teatro; Sonia Miranda como Linda, Thiago Batista como Biff e Bento Souza como Happy. A seguir fraguimento do texto alterado e dito por linda agora empoderada

“Perdoe-me meu querido eu não consigo chorar. Não sei por que, mas não consigo chorar... Will sua ausência era a única presença em minha vida, eu nunca sabia onde você estava. Hoje eu sei e isso não me traz nenhuma dor. [...] sigo em frente, pois sei que sou forte e capaz disso”. (Texto da cena cemitério, livre adaptação de Silvana Cruz e Sonia Miranda (2018).



Figura 4: Autora e atores da cena “cemitério” do texto “A morte do Caixeiro Viajante” registro feito em 05.07.2018. Acervo da autora.

Continuando nesse intuito, um dos últimos trabalhos que também foi à conclusão da disciplina Visualidade no 8º semestre do curso de teatro turma 2015, em grupo Thiago Batista, Bento Henrique e eu Silvana Cruz propomos um trabalho de performance e visualidade trazendo a temática afro em “Cuidados de Nanã” realizado no pátio da Escola de Teatro e Dança da ETDUFPA, nesta performance convidávamos pessoas negras da plateia, apenas negros, trazíamos para um ambiente visual montado ao pé de uma árvore no estacionamento e cuidávamos dando abraços, afagos, massagens, ouvindo e dizendo palavras de carinho mensagens de esperança de forma individual, como a mãe Nanã cuidando de seus filhos.



Figura 5: Montagem duas fotos de atores da performance “Cuidados de Nanã”. Registro 22.12.2018.  
Foto: Flávia Jacques.

## **Relato de experiência**

Assim partindo do proposto na disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator busquei através da leitura do texto “58 indícios sobre o corpo” de NANCY, perceber qual (is) destes indícios me atravessava de forma a iniciar um processo criativo a partir da rememoração de minhas cicatrizes pessoais, podendo escolher uma que me instigasse nesse viver de uma atriz criadora, além de poder trazer outros textos, autores e elementos que auxiliassem na escrita desta poética. Neste sentido ao escolher um indício e bibliografia, que ajudasse a relatar uma cicatriz em mim; fosse esta, curada, mal curada ou em processo de cura, mas que de fato marcou em minha pele, o ser e todo o resto dessa atriz/criadora em formação, eu percebo que não tinha outra coisa que eu pensasse e que significasse tanto para mim, quanto o processo de mudança, aceitação e empoderamento que tenho vivido nos últimos cinco anos, desde que entrei na UFPA que se inicia a partir de minha transição capilar do cabelo alisado ao crespo natural. Para que melhor possam conhecer e compreender a criação dessa cena, **EU** vos dou passagem, para que possam adentrar em meu universo silvestre, no corpo feminino da atriz negra e seu fazer teatral nestas terras amazônicas.

## **DA MINHA CONSCIÊNCIA ANCESTRAL**

Ontem, sentada frente ao espelho  
la cuidar dos meus cabelos com o creme de alisamento  
Abri o pote e o forte cheiro  
Adentrou-me as narinas tão violento  
Fazendo-me fechar os olhos por um momento

Abri-os novamente e ela estava lá  
Sentada ao pé da cama a me mirar  
Pés e mãos acorrentados à lágrima no rosto a brilhar  
De onde vem, sussurrei  
Do outro lado do mar  
O fedor aqui é tão forte já não posso respirar

Ontem, sentada frente ao espelho  
la cuidar dos meus cabelos  
Esperava a chapinha esquentar  
Estiquei a primeira mecha  
Mas, descuidada queimei a testa

Senti a pele a latejar  
Fechei os olhos, contendo a dor e o ódio  
E quando os abri, ela já estava lá

Na bochecha uma cicatriz  
Quem lhe fez isso? Saber eu quis  
Ela levantou-se e tocou minha queimadura  
Depois falou-me com ternura:  
Agora a qualquer lugar onde eu for  
Saberão sempre quem é meu senhor

Ontem sentada frente ao espelho  
Resolvi amar os meus cabelos  
Sussurrei seu nome com zelo, esperei ela se sentar

Ela se achegou sem receio  
Recostou minha cabeça em seu seio  
Começou a pentear  
A cada mecha, a cada trança uma memória, uma lembrança  
Que o medo não pode apagar. (Djokic, 2018)

Com este poema iniciei meu processo de consciência ancestral e ainda que esta, esteja em construção, no entanto está em mim, “A verdade está realmente em minha pele”, cada hora que eu olho meu corpo cada hora que eu me dou conta que estou em frente ao espelho admirando o que antes eu não via ou não me deixavam ver a beleza ancestral, que meu povo deixou de herança; na cor da pele, no volume dos meus lindos cabelos crespos, nas bochechas e lábios carnudos, no quadril arredondado nos seios fartos, na ginga preta na sensualidade natural da mulher negra no charme preto que habita em mim. Proponho registrar por meio desta escrita, os desdobramentos de ou das cicatrizes que me compõe enquanto ser vivente e atuante neste espaço tempo que me cerca. Na busca de rememorar tais fatos que me marcam a pele do corpo e da alma e no exercício de olhar de novo o agora passado tempo destas cicatrizes, retornam em mim sentimentos e sensações que mesmo ocultos ou adormecidos no sono da memória, são princípios das ações que hoje me conduzem. Volto-me para flechas de memórias como que sonhos lembrados aos poucos e que volta e meia me fazem ver como em um grande telão as memórias que compõe essa cicatriz em pele do corpo e pele da alma, pois para mim a pele ferida é a alma que está em mim e que habita em mim. Gosto de pensar que a alma não tem cor, mas em mim ela habita em um corpo cor, da cor maior que eu conheço e de cor Preta.

No 54º indício do corpo de NANCY (2012), fala-se na pele, no papel da pele e todas as impressões que ela recebe. Ao me reconhecer negra ou quando me dou conta do peso que é carregar os estigmas de ser negro, começo a entender por que muitas coisas haviam acontecido antes comigo e de que:

**FAÇA SOL OU FAÇA TEMPESTADE**

Faça sol ou faça tempestade, meu corpo é fechado por esta pele negra, Faça sol ou faça tempestade, meu corpo é cercado por estes muros altos – currais, onde ainda se coagula o sangue dos escravos Faça sol ou faça tempestade, meu corpo é fechado por esta pele negra. (Adão Ventura, 2006, p.16)

Recordo dos momentos que iniciaram a cicatriz, a primeira vez que lembro ter visto uma fotografia minha tinha pouco mais de oito anos, naquela época não era fácil para nós (minha família) tirarmos fotografias, talvez por isso eu só tenha duas fotos de minha infância, tiradas em datas especiais. Certa vez conversando com minha mãe sobre como eu era na infância, em termos de aparência física, minha mãe falou que eu era fogoió... Oi? O que é ser fogoió? - É outra forma de chamar cabelo loiro, mas que não é totalmente loiro entende?. Sim tinha cachinhos amareladinhos e os antigos chamavam de fogoió, e curtos porque cabelo crespo curto é mais prático para cuidar. Usava um corte que ficava parecendo um pequeno menino, e na foto ainda com três para quatro anos de vida eu estava de short e camiseta, o que reforçava esta aparência masculina, exceto pelo fato de estar segurando uma pequena bonequinha careca que uma amiga me emprestou para sair na foto (risos), mas essa é outra estória.



Figura 6: Montagem fotografia autora aos três anos de idade. Fonte: Acervo da autora2: Elenco do GTU Manas na ETDUFPA novembro de 2018. Foto: Tarsila França.

### **A criação poética da cena**

Contei-lhes um pouco das dores sentidas e dos traumas rememorados desta cicatriz e de todo esse processo de reconhecimento e o quanto essas vivências influenciam o fazer teatral que me proponho realizar. Passamos agora para o momento de criação da poética “A cena” e a busca de responder; **Como afinal esse processo de reconhecer (ser) mulher negra contribui para a criação poética na cena?**

Em uma das aulas práticas éramos motivados a um exercício em grupo de três em três tínhamos que correr um atrás do outro em volta de três pontos na sala e em determinado momento alguém parava enquanto os outros continuavam correndo até

que o segundo e o terceiro também parassem, o primeiro que parava iniciava partituras corporais que poderiam ou não compor a cena “Cicatriz” e também os outros dois faziam simultaneamente cada um suas partituras. Foi solicitado que tivéssemos em cena um objeto. Eu optei por um batom vermelho, iniciei seguida pelos colegas de sala Thiago Batista e Bento Henrique, corri e fui a primeira a parar neste estado de corpo alterado. Cláudio Mello Wagner<sup>4</sup> diz: “As emoções que nos afetam no dia a dia, deixam marcas em nossa expressão corporal, angustias conflitos e sintomas do nosso modo de vida se corporificam em posturas, hábitos gestos e somatizações”. Vídeo o corpo em cena. Youtube (2017, agosto, 20).

Lembrando o que dizia o indício escolhido sobre o corpo, meu corpo movia-se de forma agonizante como se uma fala de verdade busca-se brotar e expondo-se em minha pele, minhas mãos tocavam de forma rápida minha pele por todo meu corpo puxando e apertando a pele e em minha boca meus lábios repetiam; “**O corpo a pele e todo o resto são literatura anatômica**”, fraguimento repetido do 54º indício sobre o corpo. Retorcia-me, tentando expor uma verdade por muito escondida em mim soltei meus cabelos, repuxei-os em todas as direções e o batom começa a manchar a pele, escrevi “**VERDADE**” em uma perna e na outra “**PELE**”, e fui contornando pontilhando riscando criando e expondo desenhos como que cicatrizes, e era isso mesmo que eu queria, era como se cada marca de batom fosse uma cicatriz vivida através dos preconceitos que sofri das vergonhas que um dia me fizeram sentir por ser preta.

### **Dos resultados e a dramaturgia pessoal na cena**

Concluimos com a apresentação de solos da nossa turma no dia 15 de Junho de 2018, no Teatro Universitário Cláudio Barradas da UFPA, eu apresentei o solo “Cicatriz A Verdade Está na Pele” iniciava a cena em pé cabelos soltos, figurino lingerie de cor bege e um sobre tudo transparente de cor vermelha intrinsecamente fazendo alusão a ancestralidade religiosa o vermelho remetia a cor usada por Iansã.

---

<sup>4</sup> Cláudio Mello Wagner; Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1980), mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000).



Figura 7: Registro do solo “Cicatriz: A Verdade Está na Pele”. 15.06.2018. Foto: Danielle Cascaes.

Em posição lateral eu atravessaria o palco, no chão à minha frente tinham quatro cuias marajoaras dentro delas água de pripríoca com flores de jasmim branco, também havia uma garrafa com decoração rústica cheia de água; elementos para o preparo de um banho, de proteção e força para essa travessia que para mim simbolizava o caminho de volta e em frente dessa identidade agora reconhecida por mim. Nesse caminho em cada partitura eu buscava lembrar a história dos meus ancestrais afros, declamadas em trechos de poemas de Adão Ventura no livro “Costura de Nuvens” (2006).

**Partitura: 1** - A sonoplastia iniciava com som de águas correntes e natureza eu iniciava movimentos como que de um banhar-se com as cuias e com a água da garrafa, retirava o sobretudo e a pele era preparada para o caminhar, recitando o trecho de poema:

- Faça sol ou faça tempestade, Faça sol ou faça tempestade, meu corpo é fechado por esta pele negra. (Adão Ventura, 2006, p.16) Trecho usado no solo “Cicatriz: A Verdade Está na Pele” 15.06.2018.



Figura 8: Registro do solo “Cicatriz: A Verdade Está na Pele”. 15.06.2018. Foto: Danielle Cascaes.

**Partitura: 2** - Nos movimentos a seguir os toques fortes na pele, o repuxar do cabelo movimentos de busca por falar no corpo a verdade da pele. A sonoplastia crescia aos

sons de tambores tribais e os movimentos iam crescendo buscando a exaustão e caminhando a frente. Enquanto recitava o seguinte trecho do poema de Ventura;

- Em negro teceram-me a pele. Enormes correntes amarram-me ao tronco de uma nova África. (Adão Ventura, 2006, p.9) Trecho usado no solo "Cicatriz: A Verdade Está na Pele". 15.06.2018.



Figura 9: Montagem com duas fotos do registro do solo "Cicatriz: A Verdade Está na Pele". 15.06.2018.  
Foto: Danielle Cascaes.

**Partitura: 3** - A sonoplastia baixava nos momentos de fala dos poemas e o caminhar continuava intercalando música e texto.

-A pele o corpo e todo o resto é literatura anatômica.  
- Senzala é a minha carne retalhada pelo dia a dia.  
- A história do Negro é um traço num abraço de ferro e fogo. (Adão Ventura, 2006, p.18,32.) Trecho usado no solo "Cicatriz: A Verdade Está na Pele" 15.06.2018.



Figura 10: Montagem com duas fotos, registro do solo "Cicatriz: A Verdade Está na Pele" 15.06.2018.  
Foto: Danielle Cascaes..

**Partitura: 4** - A sonoplastia baixava eu ia até o público e este era motivado a escrever ou marcar em meu corpo sua literatura anatômica que formava uma cicatriz.

- De pés no chão atravessei frios guetos de duras cicatrizes. -Eu pássaro preto cicatrizo queimaduras de ferro em brasa... -Eu pássaro preto cicatrizo queimaduras de ferro em brasa... (Adão Ventura, 2006, p.10,12.) Trecho usado no solo "Cicatriz: A Verdade Está na Pele". 15.06.2018.



Figura 11: Montagem com duas fotos. Registro do solo “Cicatriz: A Verdade Está na Pele” 15.06.2018.  
Foto: Danielle Cascaes

Novamente concordo com a fala de Sena (2006) quando diz:

- “Existe uma luta contra a invisibilidade [...] de nós negros e negras [...], mas a gente não pode deixar de falar da invisibilidade da mulher negra que é muito maior que a do homem negra. O que a gente tem de ferramenta para a sobrevivência são as nossas estórias os costumes a nossa forma de falar e a nossa ligação com a tradição com os nossos ancestrais, a gente resiste para sobreviver para existir [...] o que falta mesmo são a sensibilidade de alguns setores para compreender essa nossa luta para existência não só física mas também simbólica”.

Com a realização da poética caminhei um passo a frente nessa estrada de retorno de minha consciência ancestral que me leva a buscar o fazer teatral a partir do teatro negro, de atores, e estórias negras que buscam firmar e representar a nossa ancestralidade na cena.

- Minha carta de alforria costurou meus passos aos corredores da noite de minha pele. (Adão Ventura, 2006, p.10,12.) Trecho usado no solo “A verdade está na pele”. 15.06.2018.



Figura 12: registro do solo “Cicatriz: A Verdade Está na Pele”. 15.06.2018. Foto: Danielle Cascaes.

#### **Referências Bibliográficas:**

NANCY, Jean-Luc. **58 indícios sobre o corpo**. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps” in *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006.

VENTURA, Adão. **Costura de nuvens/Adão Ventura**. Ilustrações de Jean Batista Debret. Johan Mortiz/Rugendas - Sabará:Dubolsinho, 2006.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. A história de vida no processo de criação de Hamlet – Um Extrato de Nós com o Grupo Cuíra em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2004.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

DJOKIC, Aline. **Cinco-poemas-conscientes.2013**. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2013/11/21/cinco-poemas-conscientes/>>. Acesso em 27 de junho 2018.

BLOG, **Blog Cidade Brasil**. Disponível em: <https://www.cidadebrasil.com.br/municipio-bujaru.html> acesso em 28 de junho de 2018.

BLOG, **Eliane Brum Desacontecimentos**. Disponível em: <<http://elianebrum.com/desacontecimentos/no-brasil-o-melhor-branco-so-consegueser-um-bom-sinhozinho-2/>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

YOUTUBE. (2017, Agosto 20). **Café filosófico TV cultura**: Acesso em 27 de junho de 2018.

BLOG, Ipeafro. Disponível em; <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/>>.

YOUTUBE. (2006. maio, 07) vídeo **Programa Agenda rede Minas 5 TV**. Disponível em <<https://youtu.be/j5Pww8PLUfk>>. Acesso em 18 de julho 2018.

**PICADEIRO OU SALA DE AULA?  
IDENTIDADES E INQUIETAÇÕES: CONVERGÊNCIAS PULSANTES NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DOCENTE.**

Alice Soares de Araújo<sup>1</sup>

**Resumo:** O seguinte trabalho convida o leitor a refletir acerca da escrita enquanto momento também da criação. É trazido para discussão, as possibilidades de escrita resultantes das pesquisas do campo das poéticas e processos de criação que vão além da mera descrição-discursiva, buscando se mostrar enquanto um dispositivo poético capaz de dar conta da própria materialização do processo investigado. Assim, é apresentada a proposta de tese de doutorado que está sendo construída por meio desses pressupostos. Nesse sentido, nesse artigo são traçadas discussões acerca do texto e da virtualidade, bem como da pesquisa-escrita-performativa.

**Palavras-chave:** Pesquisa-performativa, Escrita de processo, Dispositivo poético.

Com um pé na arte e o outro na sala de aula, toda a minha existência tem sido assim, uma corda bamba onde divido-me entre a docência e a arte da palhaçaria, sempre tentando compreender as imbricações que permeiam uma prática a outra, as afetações que me fazem ser palhaça na sala de aula e educadora nos palcos.

Apaixonada pela vida, sempre me instigou a reflexão sobre pesquisa, educação e a arte da palhaçaria, a potência evidente dos atravessamentos que cercam meu cotidiano entre a docência e a arte da palhaçaria; assim desde meu primeiro dia na sala de aula no ensino formal, inquieta-me entender como estabelecer naquele ambiente normatizado, a figura do palhaço; sendo este historicamente um outsider da sociedade formalista; como trilhar outros caminhos na sala de aula para além do ensino conteudista e cartesiano, para elucidar o conceito de outsider recorro a Norbert Elias, quando explicita:

As categorias estabelecidos e outsiders se definem na relação que as nega e que as constitui como identidades sociais. Os indivíduos que fazem parte de ambas estão, ao mesmo tempo, separados e unidos por um laço tenso e desigual de interdependência. (ELIAS e SCOTSON, 2000,p.10)

E ainda:

Um exemplo das constantes estruturais nas relações entre estabelecidos e outsiders poderá ajudar os leitores a descobrirem outras por si mesmos, à medida que forem avançando. Como indica o estudo de Winston Parva, o

---

<sup>1</sup> Arte educadora na rede pública de ensino estadual, formada em artes visuais, pela Universidade Federal do Amapá, Acadêmica do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Amapá, Pós-Graduada Em Estudos Culturais E Políticas Públicas Universidade Federal Do Amapá. E-mail: alicearaujo.livia.11@gmail.com

grupo estabelecido tende a atribuir ao conjunto do grupo outsider as características "ruins" de sua porção "pior" — de sua minoria anômica. Em contraste, a auto-imagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu setor exemplar, mais "nômico" ou normativo — na minoria de seus "melhores" membros. Essa distorção *parspro loto*, em direções opostas, faculta ao grupo estabelecido provar suas afirmações a si mesmo e aos outros; há sempre algum fato para provar que o próprio grupo é "bom" e que o outro é "ruim" (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 23)

Porém, o processo reflexivo entre as duas vertentes se inicia lá atrás, quando ainda acadêmica do Curso de Artes visuais da UNIFAP, na construção da monografia<sup>2</sup> do curso em artes visuais, debruçada na cultura visual e na construção das imagens femininas, começo a refletir sobre os entrelaçamentos femininos, entre a educação e a minha prática de palhaça, como um falar de meu próprio trabalho dentro da monografia, ressignificou meu olhar e posteriormente agora na prática docente, despertando-me o interesse em compreender como as duas vertentes, a palhaçaria e a docência, podem contribuir uma com a outra, como essas dialogam, interagem, onde elas se afastam e onde elas se aproximam.

Com mais de 18 anos atuando como artista, agora encontro-me como arte educadora em um estabelecimento de ensino formal, na escola onde trabalho, onde caminho entre o limiar de minhas identidades de professora, mas também de aluna, (visto que, o ato de ensinar pressupõe também em aprender) o ensino caminha pelos moldes tradicionais da educação, sempre cartesiano e hierarquizado, percebo os olhares diferentes dos colegas de trabalho quando me permito em sala de aula, rir, rir de mim, rir dos alunos, rir com os alunos, ora afinal “O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira...Tudo o que não tem importância lhe interessa” (CASTRO,2005, p.16).Sobre identidade recorro as afirmações de Bauman:

As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de “alcançar o impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no tempo real, mas elas serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude... (BAUMAN, 2005, p.16)

Assim sendo, o palhaço como esse ser transgressor, que se permitir enxergar o mundo sobre outra ótica, compreendo minha prática de artista/docente como um ato de resistência diária, tentando caminhar sempre pelos campos sensíveis do ato

---

<sup>2</sup> Subjetividades e visualidades: concepções etnográficas com saberes e fazeres femininos na Escola Estadual Antônio Messias.

de ensinar e aprender, desmitificando estereótipos culturalmente construídos, entendendo o do palhaço como ser estigmatizado dentro das instituições formais, para ampliar as noções de estigma, dialogo com Goffman, quando diz:

O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horrível nem desonroso. Por exemplo, alguns cargos nos Estados Unidos obrigam seus ocupantes que não tenham a educação universitária esperada a esconder isso; outros cargos, entretanto, podem levar os que os ocupam e que possuem uma educação superior a manter isso em segredo para não serem considerados fracassados ou estranhos. De modo semelhante, um garoto de classe média pode não ter escrúpulos de ser visto entrando numa biblioteca. (GOFFMAN, 1988, p.06)

Dessa maneira, assumo minha posição enquanto sujeito de estigma naquele ambiente, mas reafirmo meu nariz vermelho, feminino, busco incessantemente socializar minha arte e reafirmar minha posição de mulher, artista/docente e palhaça” (ARAÚJO e SENNA, 2013, p. 29), procuro investigar os atravessamentos que cercam minhas práticas e a partir deles, tecer reflexões que que potencializem os saberes e fazeres de minha ação de artista/docente, sobre as definições de artista/docente, corroboro com as afirmações de ARAÚJO, quando elucidam que:

O artista-docente é, portanto, aquele capaz de misturar estas duas funções: o artista e o docente. Misturar: “juntar, confundir-se, fundir-se, unir-se, abalar, confundir, desordenar, desorganizar, misturar, agregar, acrescentar, adicionar...” Esta noção fala-nos mais de uma vontade em potencial, a fricção entre o criador e o professor, do que da necessidade de categorizar a função deste profissional como algo estanque. (ARAÚJO, 2014, p. 24)

Minha relação com a arte da palhaçaria, inicia-se quando minha inserção na atividade artística já se encontrava consolidada, início meu fazer teatral no ano de 1998, mas só no ano de 2009 minha vivencia com a arte da palhaçaria se inicia; Perualda, como se chama minha palhaça, vem em minha direção, para ampliar em mim, minha visão de mundo, para mostrar para mim mesma quem sou, se potencializa na necessidade de uma identidade de artista, sobretudo de artista/docente visto que:

As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação as últimas. (BAUMAN, 2005, p. 19)

Negra, magra e fora dos padrões estabelecidos pela sociedade capitalista, sempre fui a desajeita, aquela que fala alto, que caí, que tropeça e quebra algo, nunca

me aceitará de forma plena, sempre me senti diferente de todos, sempre me senti inadequada, um outsider (ELIAS e SCOTSON, 2000) tanto no ceio de minha família, quanto na sociedade, e neste contexto meu fazer teatral desloca-se para o universo da palhaçaria, que neste caso não se apresenta somente como um espaço de arte, mas sim, como um lugar de resistência e libertação.

Para melhor elucidar as teorias sobre a arte clownesca recorro: à Jara (2014) quando explicita: “Descobrir nosso palhaço se converte em uma apaixonante aventura, divertida e libertadora, adequada para qualquer”, (JARA, 2014, p,17) e ainda sobre os aspectos subjetivos do estado de palhaço Burnier “O trabalho de criação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano.”, (BURNIER, 2001,p.4 ) fazendo aflorar aí este ser que deixa amos- tra o seu lado bobo, mas que carrega consigo toda a potência de ser autêntico, e de transgredir a ordem social, sendo apenas o que quer ser.

O encontro com a Palhaçaria, me fez aprender a me aceitar do modo que sou, mulher, negra e ridente, pois, o clown reside na liberdade de poder ser o que se é, e de fazer os outros rirem disso, de aceitar sua verdade (LECOQ, 1997), e nessa verdade, aceita-se como este ser inadequado, que erra, que cai, que levanto, perdi e ganha, e principalmente assume isso, quando se está no estado de palhaço, você está no seu estado mais orgânico, se permite ser bobo, transformando assim, em riso a rigidez do ser humano.

Como um desatento e distraído, tropeça na normatividade e erra. O momento do erro é o momento do riso daqueles que o vêm, como um reconhecimento de si mesmo no absurdo que é insistir na vida enquadrada domesticada e a delícia de poder ser bobagem. Em suas peripécias, o palhaço racha a normalidade da ação cotidiana, abrindo-se para o inusitado. Sob seu aspecto risonho, o palhaço é aquele que leva a sério, profundamente a sério, as condutas que se coloca e as que lhe são impostas. Do ponto de vista de crítica da pedagogia cultural, o palhaço potencializa o impensável como instrumento que faz pensar, questionar, rever, e recoloca-se entre o signo estabelecido como moeda corrente na cultura e o seu transgredir, ou ainda, o seu trans-significar. (LIMONGELLI & CARVALHO, 2015, p.4)

Neste processo de descobertas sobre mim e sobre meu estado de palhaça, chego a sala de aula na função de arte-educadora, tendo em vista ser “um professor que se deixou contaminar pelo seu próprio palhaço como recurso para a instauração de uma escola ridente” (Ferreira e Wuo, 2016, p.89) e com a convicção de que meu papel ali, e muito maior, está em oferecer aos meus alunos um novo olhar sobre o

mundo através da arte, oferecer aos alunos uma vivência policromática, em um colorido maior do que a pigmentação industrializada dos lápis escolares, e desse modo:

Convido-os a partilhar um punhado de inquietações de uma artista-docente - pesquisadora em construção sobre este campo de conhecimento que se apresenta quase sempre em fuga, não por uma atitude presunçosa do mesmo, mas pela condição de sua própria natureza de estar sempre em movimento e em constante evolução (ARAÚJO, 2014, 21)

Nessa ótica, entendo a arte educação como um processo muito maior, do que o simples de pintar ou desenhar, trata-se de ampliar seu olhar para a sociedade, para si e para o outro, visto que “Ensinar é um exercício de imortalidade. De alguma forma continuamos a viver naqueles cujos olhos aprenderam a ver o mundo pela magia da nossa palavra. O professor, assim, não morre jamais” (ALVES, 1994, p.04)

Mas, como no palhaço e sua essência transgressora, percebo na arte educação características que se assemelham a arte da palhaçaria, atravessamentos potentes que nos conduzem a um caminho contrário do que os estigmas que a sociedade nos impõe, mas como fazer isso em um sistema de ensino que ainda propõe o ensino tradicional, cartesiano e vertical? Essas inquietações me acompanham e me movem diariamente, a pensar em um modelo de ensino que nos permita mais afeto e menos currículo, ou um currículo mais lúdico, um currículo do brincar, no intento de:

Com o objetivo de propor um caminho inverso, uma brecha que permita reaver o prazer, a afetividade e ressonâncias com aspectos da transformação do ser, enquanto humano, a partir da potência da experiência. (Ferreira e Wuo, 2016 p. 88)

Nesse sentido penso que, o ato de aprender transcende ao currículo, pois, olhar a a educação pela ótica do palhaço, entender as vivências dos alunos como ferramenta potente do processo educacional, ser mulher, negra e artista é um ato de resistência diário, diante de um sistema vertical e disciplinador. Para ampliar minhas reflexões acerca do ato de aprender, dialogo com Libâneo, quando diz que:

Aprender é um ato de conhecimento da realidade concreta, isto é, da situação real vivida pelo educando, e só tem sentido se resulta de uma aproximação crítica dessa realidade. O que é aprendido não decorre de uma imposição ou memorização, mas do nível crítico de conhecimento, ao qual se chega pelo processo de compreensão, reflexão e crítica. (LIBÂNEO, 2002, p.24)

O brincar sempre esteve presente nas relações de ensino, “A brincadeira, a criação de situações imaginárias surge da tensão do indivíduo e a sociedade. O lúdico

liberta a criança das amarras da realidade (VIGOTSKY, 1989)”, nesse sentido entendemos o jogo do palhaço como o brincar, estabelecer relações de afeto e confiança consigo e com o outro, ampliando sua visão acerca de você e da sociedade, a educação lúdica se apresenta cada vez mais, como uma importante ferramenta no processo de ensino aprendizagem, visto que, é através da brincadeira que muitas vezes no processo educacional, entendemos o mundo, construímos laços, nos comunicamos conosco e com os outros, entre outros benefícios.

Desse modo, compreendo minha prática como um exercício descivilizatório, da ação cotidiana na medida em que através do ridículo romper as amarras do ensino cartesiano e verticalizado que ainda assombram as escolas de ensino formal, neste recorro a Ferreira e Wuo, quando explicitam:

A escola básica, tradicional, disciplinadora, repleta de reminiscências “militarescas” e, por vezes, caracterizada por um depósito de pessoas, permanece estruturada na fragmentação dos espaços de convivência social, na separação seriada por idade e na importância de um aprisionamento disciplinar por meio do controle coercitivo na sociedade. (FERREIRA e WUO, 2016,p.89)

Para tanto, corroboro com as definições de Rizoma de Deleuze e Guatarri, encontro-me na construção constante de uma cartografia poética, das afetações e reflexões deste processo de equilibrar-se entre a sala de aula e o nariz vermelho, visto que o “o artista-docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar” (ARAÚJO, 2014 p. 23).

Por fim, intento tecer uma teia de reflexões afim de (des) construir novos sentidos na ação dramática da regência escolar, procurando perceber como as ações se afetam e se atravessam em uma, reflexão rizomática, intento cada vez mais aprofundar os atravessamentos entre minha prática docente e minhas ações enquanto palhaço, para traçar assim, novos caminhos para minha identidade de artista/docente.

### **Referências Bibliográficas:**

ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. 3ª edição, ARS Poética Editora Ltda, 1994.  
ARAÚJO, Alice, SENNA, Rafaela, **Subjetividades e visualidades: concepções etnográficas com saberes e fazeres femininos na escola estadual prof. Antônio Messias Gonçalves da Silva**, 2013, TCC (trabalho de conclusão de curso), em licenciatura em Artes Visuais, Universidade do Federal do Amapá – UNIFAP

- ARAÚJO, V. G. (2014). **Dissertação De Mestrado Da Experiência Artística À Poética Docente: Discussões**. Uberlândia - MG: PPG\_ARTES UFU.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BURNIER, L. O, **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: editora da Unicamp, Campinas. (2001).
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Introdução: rizoma**. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Coleção Trans. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 11-36.
- FLICK, Uwe. (2009). **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed.
- GOFFMAN, Erving, Estigma – **Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada** Tradução: Mathias Lambert Data da Digitalização: 2004 Data Publicação Original: 1963
- JARA, Jesus. **El clown: un navegante de las emociones**. Espanha, 2014.
- LECOQ, Jaques **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Democratização da Escola Pública - A Pedagogia Crítico-Social dos Conteúdos**. São Paulo: Edições Loyola, 2002 - 18º ed.
- LIMONGELLI, Rafael, CARVALHO Alexandre Filordi de, **Sobre infames – educadores e palhaços**, Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1470>>
- NORBERT Elias e JOHN L. Scotson; **Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das Relações De Poder A Partir De Uma Pequena Comunidade/** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

## A POÉTICA DO ESTADO DE PRESENÇA DO ATOR NO ESPETÁCULO “ENTRE QUATRO PAREDES”.

Carla Thaís Freitas dos Santos<sup>1</sup>

Hugo Barbosa Santos<sup>2</sup>

Marina Brito Almeida<sup>3</sup>

José Raphael Brito dos Santos<sup>4</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma análise teórico-prática sobre os Estados de Presença do Ator na cena contemporânea, na construção do espetáculo “Entre Quatro Paredes” - uma livre adaptação do texto do filósofo francês Jean Paul Sartre. O processo de montagem seguiu os princípios da Criação Coletiva e tem como pressuposto metodológico para o trabalho do ator o uso do Viewpoints e do Rasaboxes, como modos de pesquisa em atuação que subsidiam a investigação em estados de presença. A proposta visa aprofundar os estudos sobre presença, e além disso, – embasando-se com o referencial teórico – pretende compartilhar experiências de carne e osso e como estas atravessaram e provocaram o eixo central da pesquisa laboratorial do ator.

**Palavras-chave:** Criação Coletiva. Estados de Presença. Viewpoints. Rasaboxes. Processos de Criação.

### Provocações norteadoras

O estudo do trabalho do ator possui um campo vasto de pesquisas teóricopráticas que envolvem campos e experiências diferenciadas, fundamentais para a construção e investigação do seu processo de criação. Desde o desafio árduo que surge primeiramente nos laboratórios de pesquisa prática em sala de ensaio – durante a rotina diária de investigações – e posteriormente na apresentação em cena com o público no ato do encontro – do espetáculo, exercício de cena, experimento cênico, performance, dentre outras experiências. Nas últimas décadas, os processos de criação de espetáculos passaram por diversas modificações, e conseqüentemente, o trabalho do ator também sofreu alterações significativas que viabilizaram novas descobertas e experiências contemporâneas da cena. Entretanto, o intuito central desta pesquisa é realizar uma análise teórico-prática sobre *Estados de Presença de Ator*, a fim de discutir as especificidades deste campo contemporâneo de atuação, a partir da

---

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em Teatro pela UNIFAP; Especialista em Gestão e Docência no Ensino Superior pela FATECH.

<sup>2</sup> Graduado em Licenciatura em Teatro pela UNIFAP.

<sup>3</sup> Graduado em Licenciatura em Teatro pela UNIFAP.

<sup>4</sup> Graduado em Teatro pela UFMA; Mestre em Artes pela UFU; Professor e Coordenador do Curso de Teatro da UNIFAP; Pesquisador das seguintes áreas: poéticas do ator; artes do corpo; teatro de grupo, desmontagem.

montagem do espetáculo “Entre Quatro Paredes”, uma livre adaptação do texto do filósofo francês Jean Paul Sartre.

Este artigo visa investigar os Estados de Presença a partir dos princípios metodológicos do *Viewpoints* e *Rasaboxes* no processo de montagem em criação coletiva, tecendo esses parâmetros como suporte para o aprofundamento nas pesquisas sobre atuação. O que são os Estados de Presença e como ativá-los na perspectiva *corpóreo-vocal*? Quais os princípios metodológicos viáveis que auxiliam na busca deste campo de pesquisa? Quais as relações e convergências entre *Viewpoints* e *Rasaboxes*? Como pesquisar esses processos a partir da Criação Coletiva? Estas são algumas indagações que provocam este artigo e desestabilizam fronteiras para novas investigações em atuação.

### **O trajeto da montagem: imprevisibilidades e questionamentos**

A pesquisa originou-se na disciplina de Pesquisa em Artes Cênicas no sexto (6º) semestre do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), no ano de 2016. Na ocasião, o objetivo era pesquisar a Direção Teatral e suas especificidades em um processo no qual houvesse a alternância da figura do diretor e dos próprios atores entre as personagens, tendo como base o processo colaborativo. Antônio Araújo do *Teatro da Vertigem* nos afirma que o processo colaborativo emerge do anseio de um novo acordo entre os criadores com relações que visam à horizontalidade nas criações em grupo, excluindo qualquer hierarquia pré-estabelecida (ARAÚJO, 2009). A opção pela ausência de hierarquia durante o processo de criação de montagem nos remeteu a uma identificação imediata com essa definição.

Após essa decisão, começamos um processo de escolha do texto e reencontramos “Entre Quatro Paredes” de Jean Paul Sartre, rememorando-nos do seu discurso, potência, presença e desafio. Decidimos pesquisar coletivamente não somente os princípios do trabalho do ator, mas também todos os outros elementos técnicos da cena existentes dentro de uma montagem, com o intuito de idealizarmos todo o espetáculo. Desta forma, sem nenhuma hierarquia entre nós, o principal objetivo seria a relação horizontal e a abertura ao posicionamento individual, ideia e crítica do companheiro de trabalho. Seguindo, desta forma, os princípios de processo colaborativo pelo qual Antônio Araújo nos aponta diz respeito à [...] metodologia de criação em que

todos os integrantes, com funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo (ARAÚJO, 2009, p. 48).

No entanto, descobrimos aos poucos, que o que estávamos produzindo seguia outra vertente. O conceito de processo colaborativo já não se adequava ao que estávamos propondo, e por isso nossas decisões apontavam para o conceito de criação coletiva.

[...] não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. (ARAÚJO, 2006, p.126 - 127)

Havíamos planejado, de antemão, que a adaptação da dramaturgia seria operacionalizada de modo coletivo, porém, com o decorrer do processo, averiguamos que na verdade, deveríamos decidir coletivamente todas as outras questões, como espaço cênico/cenográfico; figurino e maquiagem; sonoplastia e iluminação, pois constatamos que não éramos artistas que colaboravam uns com os outros, mas sim atores que criavam coletivamente, reafirmando nossa mudança de conceito. No processo de decisões em criação coletiva, observamos dentro de laboratório de ensaio, que os impulsos da pesquisa em Atuação nos provocavam de forma avassaladora, diferente sobre quando discutíamos sobre a Direção. E desta forma, optamos pela investigação no Estado de Presença do Ator, nos assegurando nos princípios do *Viewpoints* e *Rasaboxes*, dentro do processo de criação coletiva.

### **Estados de presença: atravessamentos entre Viewpoints e Rasaboxes**

Desde a antiguidade, o trabalho de criação do ator vem sendo pesquisado de modos diversificados em todo mundo, em diferentes contextos formais, não-formais, acadêmicos, técnicos, amadores, dentre outros. Para isso, selecionamos alguns dos diferentes métodos do trabalho do ator que foram desenvolvidos no decorrer da história e que existem até os dias atuais, perpassando também por pesquisas mais recentes em atuação.

A princípio destacamos que na Grécia antiga, observamos a especificidade de quando o coro tinha a função de comentar a ação dramática; em Roma, nas quais as características físicas eram enfatizadas para que o público identificasse o personagem no momento da aparição; no Teatro Medieval, onde a interpretação era realizada, em geral, por atores não profissionais (ROUBINE, 2011). Em outra época podemos

citar a representação da Commedia Dell'Arte, caracterizada pela improvisação e tendo como referência de criação o personagem tipológico. Já nos séculos XVIII e XIX, podemos citar como exemplo a interpretação trágica repleta de códigos familiares e tipologias imutáveis, como “os gestos e o tom de majestade ou de pudor, de paixão ou desespero” (ROUBINE, 2011, p.84). Posteriormente, tiveram outras formas de pensar/fazer teatro, até serem apresentadas novas formas do trabalho do ator, focado na capacidade do ator de adequar-se e construir sua personagem. Nesse sentido, a preocupação está voltada ao trabalho do ator sobre si mesmo.

O dramaturgo russo Constantin Stanislávski (BONFITTO, 2013) dentre todos os seus estudos também aprofundou essa busca interna do ator e a construção exterior da personagem. Em um primeiro momento trabalhou diretamente com o imaginário, com o resgate das vivências dos atores e depois partiu para a exteriorização e, conseqüentemente, para as **ações psicofísicas**. Enquanto que Vsevolod Meierhold (AZEVEDO, 2014) em sua vida de pesquisador também pesquisou a respeito da **biomecânica**, teoria que considera o corpo do ator uma espécie de instrumento para a mente, na qual ele irá aprender a controlá-la para que saiba usar seus meios expressivos, independente do momento. Os movimentos amplos, característica desta teoria, exigem que o corpo tenha intenso treinamento, tornando-se assim capaz de reagir precisamente aos estímulos do momento presente. Antonin Artaud (BONFITTO, 2013) em meio aos seus estudos investigou também o **atletismo afetivo**, uma vez que, para ele, o homem possuía uma fisiologia de afetos que refletiam no corpo e, a partir de uma série de treinamentos, seria capaz de acessar e manipular essas emoções ao ponto de atingir a plateia. Para Bertold Brecht (AZEVEDO, 2014), dentre os seus ensinamentos, o teatro deveria causar estranhamento ao público, realizado através do que ele denomina de gesto social, equivalente às relações estabelecidas na sociedade, o ator experimenta vários papéis para uma construção coletiva, por vezes ocupa e narra, distanciando o público de uma catarse. Posteriormente, Jerzy Grotóvski (BONFITTO, 2013), tem como ponto de partida para suas investigações as ações físicas, que diferentemente de Stanislavski, acreditava que os impulsos percorrem um caminho do **externo para o interno**, pois já estão enraizados nos corpos. Ele, acreditava ainda, que o impulso surge da “tensão” que antecede o fazer, precisando então de um equilíbrio entre tensão e relaxamento. Já, Eugenio Barba (BONFITTO, 2013) elaborou, a partir de conhecimentos obtidos ao longo da sua carreira, a

**antropologia teatral**, que consiste no estudo do comportamento pré-expressivo no qual o ser humano se apresenta em uma representação organizada.

Como visto, os processos de criação do ator passaram por diversas modificações ao longo dos séculos, e para esta pesquisa optamos por buscar experiências contemporâneas que auxiliem na investigação do Estado de Presença do Ator, a partir das metodologias do *Rasaboxes* e *Viewpoints* no processo de montagem. Preliminarmente, se faz necessário compreender o conceito da expressão “estado de presença” definido por Carvalho.

[...] o instante em que o ator consegue unir a capacidade que tem de articular as ações na cena - desenvolvê-las de forma consciente de acordo com o objetivo da cena - e a capacidade que tem de livrar-se de ideias preconcebidas e pensamentos já estruturados para deixar sua criatividade fluir, deixando este estado criativo nascer em cena – convertendo-o em forma. (CARVALHO, 2007, p.21).

Nesse sentido, corpo e mente devem estar extremamente atentos às situações externas para que o ator tenha a capacidade de reagir imediatamente a esses acontecimentos. E para Eleonora Fabião, “a qualidade de presença do ator está associada a sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente” (2010, p.322).

Dessa forma, compreendemos o estado de presença como o momento no qual o ator consegue alcançar atenção e agilidade, disposição e prontidão, alcançando o presente do presente, em que não se pré-ocupa com o passado e não se adianta com o futuro (FABIÃO, 2010). Para tentar alcançar o estado de presença almejado, a montagem de “Entre Quatro Paredes”, como já dito, teve como base metodológica o *Rasaboxes* e o *Viewpoints*.

O *Rasaboxes* é um treinamento psicofísico criado por Richard Schechner cuja base está fundamentada nas investigações sobre atletismo afetivo e no Teatro Clássico Indiano, das escrituras sagradas, *Natyasastra*. É estruturado em nove quadrados em forma de tabuleiro, onde cada quadrado tem um “*rasa*”, essências de nojo, tristeza, amor, riso, medo, surpresa, coragem, raiva e paz, segundo a figura 1, no qual, o ator usa do atletismo para o alcance dessas emoções.

É uma espécie de criação que parte do interior e volta ao exterior de modo que mente e corpo trabalhem conjuntamente. Conforme acentua Minnick e Cole na citação abaixo.

Mais do que focar em um ou outro ponto, no interno ou no externo, o *Rasaboxes* encoraja uma abordagem holística para as relações entre os aspectos interno e externo do ofício de um ator, gerando um diálogo frutífero entre mente e corpo [...] (MINNICK e COLE, 2011, p. 05).

Durante os treinamentos do *Rasaboxes* exercitamos emoções que muitas vezes não são utilizadas durante o cotidiano, o que nos permite acessar os nossos mais profundos sentimentos, que vindo do conceito atleta das emoções nos faz externalizar diretamente no corpo, visto isso, treinar cada emoção estabelece essa conexão que está diretamente ligada entre mente e corpo, como uma conexão fluida e constante. Com isso, ele influencia no trabalho do ator para a descoberta de como expressar as emoções que já existem no corpo e renovar cada uma delas, possibilitando o acesso direto às mesmas. Entre outras possibilidades que o 7 treinamento do *Rasaboxes* traz para o trabalho do ator e para a construção das personagens, o improviso e a espontaneidade são uma delas, que também está presente em outra metodologia de criação do espetáculo, que em sua forma literal, traduz-se por “Pontos de Vista” (*Viewpoints*).

No *Viewpoints*, temos uma metodologia de origem na dança pós-moderna. A coreógrafa Mary Overlie o desenvolveu como uma técnica de improvisação. A diretora Anne Bogart, expandiu-o e o adaptou para o teatro. Esse método incentiva um coletivo a criar a partir de pontos de atenção de tempo e espaço, espontaneidade e intuição. Nesse sentido, “[...] através da prática dos *Viewpoints* o corpo pode ampliar sua capacidade de atenção, estado de alerta, percepção, sincronicidade, e ainda intensificar a integração sensorial” (WACHOWICZ, 2016, p. 164). Isso possibilita ao corpo uma pulsação intensa de forma que seus sentidos permaneçam em alerta durante a cena, para que ele reaja quase que instantaneamente a proposta feita pelo outro, colaborando para a construção de cenas a partir da espontaneidade.

Nessas duas metodologias citadas acima, observamos que no *Viewpoints* uma parte do jogo se configura de ação e reação em um coletivo de relações mútuas e reverberantes e já no *Rasaboxes* o ator se apropria das emoções como propulsora da ação física. Desta forma, averiguamos que estes dois métodos de trabalho do ator enfatizam na criação e improvisação para a expansão das ações físicas, exigindo um corpo de intensa energia, demandando espontaneidade imediata, disponibilidade afetiva e cognitiva de atenção e resposta sinestésica. E em decorrência desses fatores, constatamos a relação direta desses princípios com os Estados de Presença do Ator, haja vista a contribuição com a ativação do corpo no aqui e no agora, em prontidão e

pré-disposição psicofísica, além de impulsionar o trabalho cognitivo, criativo e perceptivo do ator. Desta forma, seguiremos agora com o compartilhamento de experiências práticas advindas de nossas vivências na criação coletiva, e provocações e questionamentos no decorrer do processo.

### **Processo de experimentação: desnudando os laboratórios de pesquisa/ensaio**

A partir de agora, relataremos alguns aspectos sobre o processo de criação do espetáculo *Entre Quatro Paredes*, levando em consideração os moldes da Criação Coletiva e o estudo dos Estados de Presença do Ator.

### **A poética do estado de presença: abismo de rosas**

O trabalho de pesquisa e criação do ator realizava-se diretamente em função das personagens de “*Entre Quatro Paredes*”, desde as leituras nas quais aprofundávamos a pesquisa do texto, passando pelos procedimentos corpóreos e vocais que deram início a caminhada para alcançar os Estados de Presença. Até investigarmos os *Viewpoints* e *Rasaboxes* que nos deram subsídios e potencializaram o que já havíamos planejado e provocado para esta pesquisa.

Durante os ensaios fomos construindo nossos personagens da seguinte forma: com um pouco de argila, delimitamos o espaço cênico de forma quadrangular para depois espalhar o restante pelo espaço. Nesse primeiro instante, individualmente, optamos por estar todos de pé, sentindo o barro apenas com os pés. De forma que sentiríamos a argila em nossos corpos de forma gradativa.

A pele em temperatura normal, começava a estranhar ao entrar em contato com a textura pastosa e parcialmente gelada da argila. Nos sujamos aos poucos, e depois passamos a espirrar argila para todos os lados. De forma gradativa, terminamos o reconhecimento com o material e começamos o *Viewpoints* soltando falas aleatórias do texto e, assim, as cenas foram surgindo no fluxo dos acontecimentos e das afetações. Estávamos totalmente ligados uns aos outros; entregues e imersos nos sentimentos das personagens.

Na medida em que as falas das personagens eram lançadas, mais sujos nossos corpos ficavam. Tentávamos nos livrar da argila como se quiséssemos tirar toda impureza que se alastrava por nossos corpos. Tudo em vão. Porque aquela sujeira estava entranhada em nós. Continuávamos jogando a lama podre uns nos outros

como se representasse uma tentativa de sujar o outro com a impureza de cada uma das nossas personagens.

O uso do *Viewpoints* também nos impulsionou a esse estado. Ocupamos o espaço em um só corpo. Gritamos, sussurramos, choramos, respiramos, ofegamos. Desenhamos nossas vozes de uma forma nunca por nós ouvida ou vivida. Era 9 verdadeiramente uma experiência surreal. Sentimos que podíamos nos entregar sem julgamento, sem medo e sem receio de errar, porque, para nós, naquele momento não havia erro. Haviam corpos inquietos experimentando novas estruturas de trabalho. Sentimos como se no mundo estivesse um eco. Foi quando a concentração alcançou o nosso interior e, assim, pudemos ouvir nossos pensamentos e sentimentos.

Com o passar dos ensaios, passamos a refletir mais sobre cada personagem. Chegamos a breves questões: *Estelle* talvez não fosse tão frágil quanto pensávamos, assim como *Inês* poderia ser mais sedutora do que enxergávamos e *Garcin* poderia estar mais perdido na história do que aparentava. A cada novo laboratório de pesquisa, nos surpreendíamos com o que éramos capazes de descobrir a respeito de cada um deles.

Partindo para o *Rasaboxes*, desenhamos com giz os boxes no chão e ao escrevermos dentro das rasas as essências, misturamos sentimentos que giravam em torno do texto da peça como o desejo, a ironia, a persuasão, e todos os outros sentimentos originais do *Rasaboxes*. Com isso, pudemos levar aos nossos corpos, sentimentos de uma forma imediata e intensa até torná-lo orgânico e verdadeiro. Ao mudar de boxe, nos propusemos a mudar instantaneamente de sentimento, sem ter uma criação ou planejamento prévio. Tudo era criado através dos nossos instintos. Ao levar esse misto de sentimentos aos personagens, pudemos sentir a organicidade das emoções aos poucos se instaurando em nossos corpos.

Víamos esse processo como uma aceitação de um “eu artístico”, com o desejo de ser o que quiséssemos a partir das nossas escolhas. Nesse sentido, tornamos nossas as palavras de Isadora Duncan, quando ela defende que a “nossa carne não é mais, talvez, do que um abrigo, capaz de recolher muitos hóspedes, de quem nem nos apercebemos.” (DUNCAN apud AZEVEDO, p.51, 2014). Entendemos que atuar envolve ceder sua própria carne ao outro, escolher ser abrigo e tentar acolher de modo potente e significativo, assim como, Estelle, Garcin e Inês foram hóspedes em nossas peles, intimamente obrigados a viver através de nós.

### **Corpos em transe: último suspiro**

O sujeito (sujeito-objeto da pesquisa) escolhido para a criação do espetáculo passou por diversas mudanças durante o processo. Saímos de um processo colaborativo para uma criação coletiva, e por isso, nossas percepções se modificaram e passamos a focar na criação das cenas e das personagens com o uso dos conceitos de *Rasaboxes* e *Viewpoints*, paralelo à criação e idealização dos outros elementos técnicos do espetáculo.

Diante dos fatos acima mencionados, entendemos que o uso do *Viewpoints* e *Rasaboxes* como metodologia para o trabalho do ator, acrescentou significativamente na construção das personagens e estimulou o alcance do estado de presença, nos direcionando por trajetos nunca antes acessados, e nos instigando a criar gestos e movimentos *corpóreo vocais* com potência e veracidade, de forma que descobrimos possibilidades em nossos corpos que não teríamos alcançado por vias da mera racionalidade cerebral, assim sendo, o estado de presença para nós, acaba por se associar a um estado de espontaneidades, instantes, potências e liberdades.

O *Viewpoints* e *Rasaboxes* além de serem métodos eficazes para a criação de cenas, potencializaram consideravelmente nossa ação criativa. A autonomia que alcançamos nos possibilitou uma intensa expansão energética, que fez com que nos relacionássemos de forma orgânica com os elementos da cena, fazendo com que o espaço cenográfico, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia e a iluminação se tornassem propulsores de energia, que estariam em cena juntos conosco contribuindo para manter o estado de presença do início ao fim do espetáculo, com suas diferentes autonomias.

Diante disso, tudo o que produzimos durante a pesquisa foi pensado para compor a cena de modo que todos os significados fossem capazes de fazer com que os atores abandonassem seus corpos-mentes cotidianos e submergissem em fronteiras efêmeras, perigosas e provocadoras.

Por fim, esse processo contribui para o compartilhamento de ideias acerca do conceito sobre Estados de Presença na contemporaneidade, visto que o ato de fluir a espontaneidade mente e corpo, implica em acessar em nossos corpos uma lembrança fiel desse estado do aqui e do agora, não somente no laboratório de criação

em sala de ensaio, mas que essa presença potente reverbere e ecoe na linha tênue entre arte e vida.

### **Referências Bibliográficas:**

ABREU, Luis Alberto de. **Processo Colaborativo**: relato e reflexões sobre uma experiência de criações. Revista de Relatos, Reflexões e Teoria Teatral. Cadernos da ELT – número 2, junho/2004.

ARAÚJO, Antonio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Revista Olhares n. 1. 2009.

ARAÚJO, Antonio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Universidade de São Paulo - Sala Preta. V. 6. 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARVALHO, Isabel de Albuquerque. **Fazer rir é fácil?** A diminuição da autocrítica através da comunicação do clown. Escola de Comunicação e Artes do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro – UniverCidade. 2007.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

MINNIK, Michele; COLE, Paula Murray. **O Ator como Atleta das Emoções**: O Rasa-boxes. O Percevejo Online. Volume 03 - número 01 - janeiro-junho/2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 12

WACHOWICZ, Fatima. **O Treinamento Viewpoints**: uma Prática Que Amplia A Atenção. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016. Cidade do Rio de Janeiro – UniverCidade. 2007.

Amor	Tristeza	Riso
Coragem	Paz	Surpresa
Raiva	Medo	Nojo

Figura 1; Quadro ilustrativo do Rasaboxes.

# **Anexo: Fotos do Evento**



Figura 1: Mesa Pedagogia da Margem. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 2 : Público do evento. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 3: Abertura oficial do III Encontro das Licenciaturas do Norte. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 4 : Grupo de Trabalho do VI Encontro Nacional de Pedagogia das Artes Cênicas - ABRACE. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura5: Exposição e venda de produtos indígenas. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 6 : Exposição e venda de livros. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 7 : Workshop de Palhaçaria. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 8 : Performance Dandara come beterrabas. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 9 : Espetáculo Lugar da Chuva. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 10 : Performance Vende-se Carne.Resultado da oficina Intervenção urbana - Diálogos entre a mulher e a cidade. Fonte: Equipe de Registros do Evento.

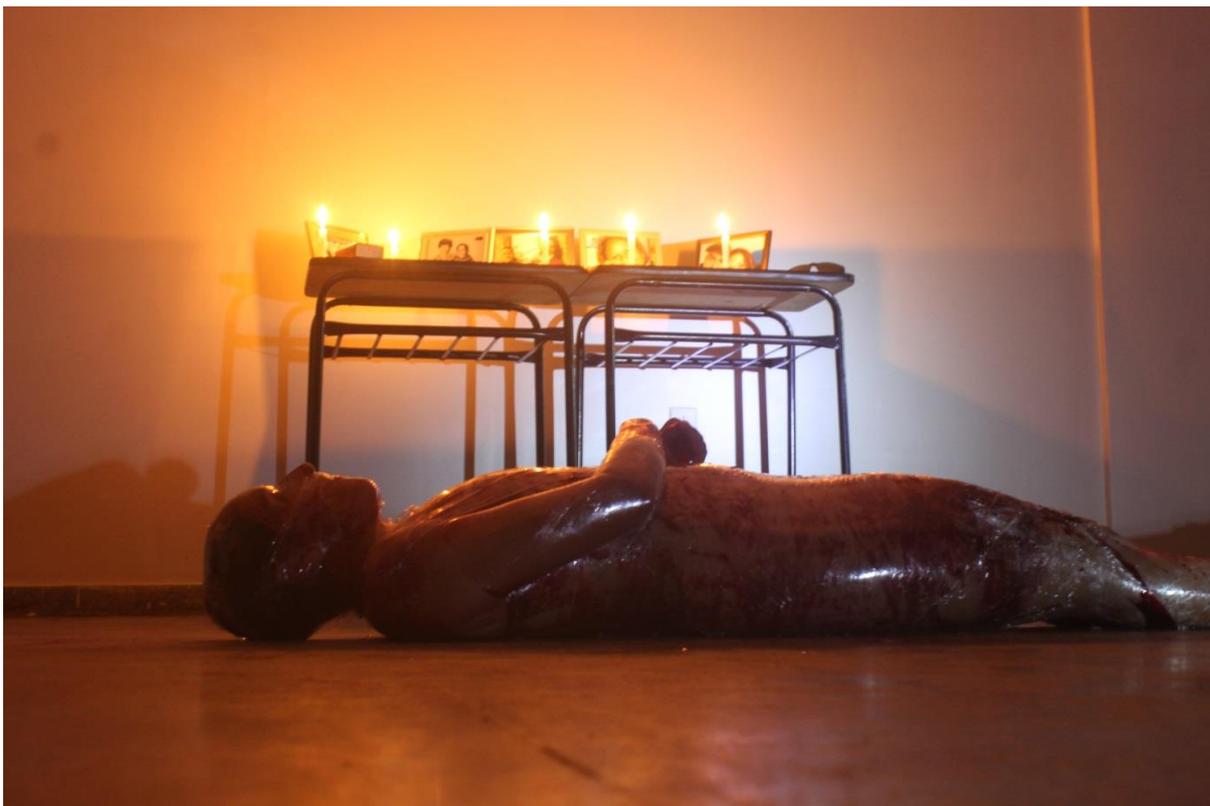


Figura 11 : Performance Porta-retrato. Fonte: Equipe de Registros do Evento.



Figura 12 : Espetáculo Jornada Bufo. Fonte: Equipe de Registros do Evento.

Para visualização do album completo de fotos, acesse o link : <https://drive.google.com/open>.