Anais GT ‘‘Artes Cênicas na Rua’’

v.1, 2018

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

Anais GT ''Artes Cênicas na Rua'', v.1, 2018

II Reunião Artístico Científica do Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua, da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

Coordenação editorial:
Alexandre Falcão de Araújo - Universidade Federal de Rondônia - UNIR
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJ

Periodicidade: bienal.

Artista gráfico: Anael Francis S.Silva- Departamento de Artes Visuais - UNIR

Foto da capa: cortejo de abertura do 29° Festival Inverno Cultural.
Créditos: Thais Andressa/ 29° Inverno Cultural.

Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia
Campus - BR 364, Km 9,5
CEP: 76801-059 - Porto Velho - RO
Fone:(69)2182-2100

2018

Sumário

Quando a rua cruza a universidade ou De como as artes cênicas de rua vêm ajudando a dar ''cara de povo'' à academia
Alexandre Falcão de Araújo e Marcelo Rocco 01

Um Encontro de Arte e Formação
Eduardo Tessari Coutinho 09

Compartilhar e resistir: o teatro de rua na universidade
İgor Schiavo 15

O Príncipe Feliz: da sala de aula para rua
Alda Fátima de Souza 23

Os limites no teatro performativo: Um relato de experiência sobre o espetáculo ''Brazil com Z''
Laura P. Resende 31

Coletivo Pipa Azul: O Corpo Performativo na Relação Arte-Pesquisa-Docência
Levi Mota Muniz 37

İntervenções urbanas em meio à instabilidade política: Análise das ações ''O enterro'' e ''Descongele após vinte anos'' do grupo de pesquisa ''Transeuntes – Estudos sobre Performance''
Diego Souza e Kauê Rocha 43

Quando a Demanda Acadêmica se Cruza com a Demanda Popular
Diego José Domingos 49

Possibilidades da recepção no teatro de rua a partir de duas experiências no Cariri
Joelma Ferreira Silva 55

A verdade e a presença cênica no teatro de rua a partir do trabalho ''interior'' do ator
Diogo Rezende 61

A presença e a fisicalidade exploradas na rua: percepções do corpo em cena
Júnio de Carvalho Silva, William Francisco Paulo e Juliana Monteiro 68

Poética das Peles: Contato İmprovisação como Ação Estética e Política.
Romíria Penha Turcheti Vasconcelos 76

Clara Rosa - 29º IC

Quando a rua cruza a universidade ou De como as artes cênicas de rua vêm ajudando a dar "cara de povo" à academia

Alexandre Falcão de Araújo e Marcelo Rocco

De 26 a 28 de julho de 2017, o Grupo de Trabalho (GT) Artes Cênicas na Rua, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) promoveu a sua segunda reunião artístico científica específica, na cidade de São João del-Rei/MG, em parceria com a Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e com o festival Inverno Cultural, realizado pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PROEX) da mesma universidade. O evento contou com a participação de, em média, cinquenta pessoas, entre estudantes de graduação e pós-graduação, professoras e professores de oito instituições universitárias públicas. O objetivo do encontro foi promover a partilha de saberes artísticos e acadêmicos feitos na e para a rua, além de prestigiar interferências artísticas de diferentes regiões do Brasil.

Em meio ao cerceamento do uso da rua e dos demais espaços públicos por parte de sistemas hegemônicos que decidem, cada vez mais, quem pode e quando se pode usar tais espaços, por meio das interferências artísticas este encontro procurou ressignificar lugares históricos da cidade de São João del-Rei, além de lançar olhares sobre locais que não são considerados como parte do patrimônio histórico da cidade, mas que carregam sentidos de pertencimento por parte da população local.

Entre o caminho da arquitetura setecentista de São João del-Rei – que abarca diferentes estilos, dando destaque à arte barroca, sacralizada pelo tempo e tombada como patrimônio – e o trajeto das casas que não foram respaldadas com o brasão do IPHAN[1] –se instaurou o encontro do GT, trazendo problematizações acerca das relações entre periferia e centro, entre os lugares ditos históricos e os demais locais da cidade, tratando ainda do mapeamento dos afetos, do significado usual, pragmático, de uma praça, de uma rua e as suas ressignificações a partir de obras artísticas, de feituras partilhadas e de potencialidades de encontros.

Interferência artística "Ritual para não ferir", com a coletiva A Mesa (Ana Paula Alab, Caroline Manso e Yiara Linma). Escadaria do Teatro Municipal de São João del-Rei. 28.07.2017. Crédito: Thais Andressa/29º Inverno Cultural.

1 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O potencial turístico da cidade, muitas vezes associado a espaços de passagem, à visitação diária, à lugares assépticos de consumo, a contemplações arquitetônicas, deu lugar aos signos da performatividade, à corporeidade dos performers, comportando também múltiplas experiências efêmeras que se misturavam em meio aos transeuntes, ao intenso trânsito local, aos trabalhadores indo para a casa ou retornando do almoço. Isto criou diferentes camadas na cidade, num jogo entre as cores oferecidas pela mesma e os corpos multicoloridos oferecidos pelos performers e por suas performances em trânsito.

São João del-Rei se percebeu atravessada por diferentes signos, comportando em seu interior desde a performatividade do cotidiano, do corre-corre dos pedestres, da agitação dos passantes, do barulho dos carros, até as diferentes identidades que atravessavam e compunham com esses signos diários, criando múltiplos focos do olhar sobre a cidade, sobre os corpos, sobre os sujeitos, sobre nós e sobre o outro.

A cidade já tão colorida pelas fachadas das igrejas, pelas cores singulares das casas modestas de diferentes famílias, dos casarões imponentes de barões e baronesas, criou mais algumas camadas de cores a partir dos corpos dos performers, ampliando o sentido de sua diversidade arquitetônica, mesmo que de maneira breve. O tecido urbano da cidade ganhou, momentaneamente, novas formas, novos traçados, possibilitando aos moradores, turistas e transeuntes em geral, ter novas perspectivas acerca da cidade.

Podemos dizer então, que as interferências rearranjaram as composições estéticas da cidade, já marcadas pelo grafite, pelos outdoors, pelo vitrinismo das lojas, pela lógica do consumo diário. Logo, a proposição de interferir em microescala sobre os espaços públicos possibilitou reconfigurações nos olhares, desembaraçando um pouco o hábito, o costume.

A dramaturgia da cidade, vista sob o molde de patrimônio, teve pequenas e potentes ramificações, caminhando para além do campo desgastado do verbo, da narrativa já enquadrada pelo tempo, pela história. A legenda fixa deste patrimônio, percebida através de cartões-postais, de guias impressos e de sites especializados, foi ligeiramente ampliada, criando novos contornos. As ações plurais das interferências artísticas possibilitaram uma espécie de respiro sonoro e cromático na comunhão entre o cenário urbano apresentado previamente e a corporeidade imediata colocada em cena.

Projeto Aquarela – Performance "Identidade". Performer: Iasmin Alice.
Praça do Carmo, São João del-Rei. 27.07.2017.
Crédito: Clara Rosa/29° Inverno Cultural.

Com isto, os passantes podiam parar, dialogar com as obras, podiam contemplar, ou simplesmente ir embora, sem deixar rastro. Esta última escolha, de ir, de esvair, também se tornou uma possibilidade, uma vez que a rua permite o trajeto, a não relação, a descontinuidade. A diversidade foi aqui estampada sobre os corpos moventes, criando um cenário poético-sonoro-imagético, em que a cidade atuou também como um catalisador dos enunciados pautados na presença, no compartilhamento, na atenção e no cuidado.

Do ponto de vista das mesas de debates, das comunicações de pesquisa e das trocas teórico-reflexivas, o encontro proporcionou oportunidades ímpares de reunião de pesquisadoras e pesquisadores que vêm abrindo a seara das práticas de artes cênicas na rua (ACR) dentro dos cursos universitários de Artes Cênicas e de Teatro no Brasil. Nesse sentido, foi possível perceber que as trilhas das ACR vêm sendo abertas especialmente nos interiores do país, em universidades e/ou cursos jovens – muitos dos quais oriundos do Reuni[2] – e que já nascem sob o signo da acessibilidade. Como citado por Diogo Domingos em seu resumo expandido nestes anais, do início dos anos 2000 em diante as universidades foram ganhando cara de povo e tal característica esteve materializada ao longo de nosso encontro: a universidade, com seus docentes, estudantes e técnicos, enfim começa a expressar parte da diversidade cultural, étnica e de classe de nosso país. Docentes e estudantes negras e negros, mestiças e mestiços, gays, lésbicas, trans, não como minoria marginalizada, mas como maioria expressiva e empoderada, estiveram ''corporificados'' ao longo dos dias de reunião em São João del-Rei.

Em nosso evento, metade das professoras e professores convidados para compor as mesas de debates eram negras e negros, uma realidade que destoa absolutamente da situação dos corpos docentes e discentes, inclusive dos cursos de teatro, das universidades mais tradicionais do país. A escolha das convidadas e convidados não foi étnica, mas temática, porém não é à toa que tal representatividade negra aconteça num evento acadêmico de artes de rua, uma vez que é nas ruas que a complexidade da realidade brasileira está melhor e mais amplamente expressada. Assim, quem traz em sua história, em sua pele, em sua consciência de classe, a trajetória do teatro de rua, tem maior probabilidade de ser oriundo das camadas populares da sociedade ou, no mínimo, estar em sintonia, em relação de solidariedade, com estas camadas. Por isso e por tantos outros motivos, temos de garantir espaços para as expressões artísticas de rua dentro das universidades, pois elas são um meio profícuo para que os cursos superiores de artes cumpram sua função social de forma mais ampla e contribuam para a redução da gigantesca e cruel desigualdade social que caracteriza nosso país.

Cabe aqui, trazermos as provocações do professor Mário Santana (in memoriam),, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em sua fala na mesa ''Formação para Artes Cênicas de Rua: o contexto do ensino superior'', durante a reunião de nosso GT. Mário, tratando das negociações e conflitos para manu-

2 Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

tenção de componentes curriculares que permitam a prática das ACR dentro do curso de Artes Cênicas da Unicamp, convoca-nos para que atuemos de forma a não permitir que nossos cursos se isolem da sociedade, se enfurnem dentro dos casulos/caixas-pretas/edifícios teatrais, pois ''não se faz teatro sem vida, sem relação humana [...], sem conhecer as experiências que enaltecem e degradam o ser humano'' (SANTANA, 2017). Valemo-nos ainda dos escritos do professor Alexandre Mate, outro convidado do evento, que afirma: ''[...] longe de qualquer engessamento ou imposição que descarte a dialética, os grandes problemas político-sociais, na maior parte dos casos, encontram-se nas ruas e não dentro das salas de visita'' (MATE, 2011, p. 500).

Assim, retornando à Mário Santana, é importante conhecer as grandes teorias e práticas teatrais dos séculos XX e XXI, que são, majoritariamente, oriundas da Europa e dos Estados Unidos, no entanto, estes estudos não podem se dar às custas do desconhecimento de nossas próprias raízes. Pois, antes de conhecer os chamados grandes mestres,

> [...] tua avó não te contava histórias? Antes não rolava um batuque de macumba perto da sua casa? Antes aquela folia de reis não deixava você com um olho brilhando? Aquele palhaço de rua, que jogava contigo e aproveitava o que você fazia e tudo o que acontecia ao redor, não te deixava excitado? Então, nós fazemos questão [...] que isso exista, que isso seja praticado, que o aluno tenha consciência disso na sua formação [...] (SANTANA, 2017).

Ou seja, certas escolhas dizem respeito a um processo pedagógico perverso, pois está desconectado da realidade, da história, das memórias das estudantes e dos estudantes e de seus antepassados, pois trabalha em um viés de abertura ao exterior (às influências dos ditos grandes mestres e das grandes escolas), ao mesmo tempo em que se fecha para a rica e necessária complexidade cultural de nossa gente.

Por isso, é a favor das classes populares, da diversidade étnica, cultural, religiosa, de orientação sexual e de gênero, que defendemos a inserção das artes cênicas de rua no currículo e nos projetos pedagógicos dos cursos superiores em teatro, pois, vale a pena lembrar o que já foi publicado em anais anteriores da Abrace:

> A elaboração de políticas públicas na área de arte, cultura e educação deve levar em consideração o teatro realizado em espaços abertos, uma vez que, de acordo com a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (IBGE, 2015), em 2014 apenas 23,4% dos 5.570 municípios brasileiros possuíam teatro ou sala de espetáculo. Esses equipamentos culturais estão concentrados principalmente nas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste do país e também nas capitais e em cidades com mais de 500 mil habitantes. Nestes municípios, por sua vez, os equipamentos estão concentrados nos bairros centrais ou nas regiões nobres, por isso, a maior parte da população tem dificuldade de acesso aos mesmos (ARAÚJO, 2016, p. 1342).

Um exemplo de concretização das citadas políticas públicas pode ser apreendido por meio dos textos de Alda de Souza (UESB), Eduardo Coutinho (USP) e Ígor Schiavo (UFGD), os quais dão conta de parte das experiências de matérias de graduação voltadas às artes cênicas de rua em suas instituições e localidades de atuação profissional, respectivamente: Jequié/BA, São Paulo/SP e Dourados/MS.

É positivamente sintomático, em um período de golpe legislativo-jurídico como o que estamos vivendo agora, que diversos grupos sociais, inclusive artísticos, tenham voltado (ainda que timidamente, frente ao tamanho dos problemas a serem enfrentados) às ruas para denunciar os desmandos do governo ilegítimo e lutar pela manutenção dos direitos tão arduamente conquistados. Como belos exemplos deste tipo de iniciativa, ocorreram em São João del-Rei (com influência direta da UFSJ) as ações ''O enterro'' e ''Descongele após vinte anos'' do grupo de pesquisa Transeuntes – Estudos sobre Performance¸ cujo relato e análise de Diego Souza e Kauê Rocha constam dos presentes anais; e também a intervenção cênica ''O julgamento de Michel Temer'', cujas reflexões acerca do citado trabalho são trazidas por Diego José Domingos, na comunicação ''Quando a Demanda Acadêmica se Cruza com a Demanda Popular''.

Como indicadores da diversidade presente em nosso evento e que refletem parte da cena de rua brasileira, temos: o importante registro de Laura Resende, acerca do espetáculo ''Brazil com Z'', da cia. Rogê, de Uberaba/MG e suas intensas provocações acerca, entre outros assuntos, da temática LGBT, oriundas de um grupo nascido em uma escola pública de educação básica; o relato e análise de Levi Mota Muniz, em torno das experiências do Coletivo Pipa Azul, em suas errâncias urbanas com mote na ''eco-afetividade'', em uma região de vulnerabilidade socioeconômica e ambiental em Fortaleza/CE; além dos relatos de Joelma Ferreira Silva, a partir de experiências cênicas de rua em Juazeiro do Norte e Crato, no interior do Ceará.

Nestes anais podemos ler ainda mais autores da UFSJ, que abordam as ACR pelo viés da dança e do trabalho corporal: Júnio de Carvalho Silva, William Francisco Paulo e Juliana Monteiro apresentam ações do grupo Murundum de dança contemporânea; já Romíria Vasconcelos, trata de contato improvisação em espaços abertos, em um trabalho no qual novamente a temática ambiental vem à tona.

Não seria justo deixar de citar o dedicado trabalho de Diogo Rezende, acerca da ''verdade'' e da ''presença'' cênicas no trabalho do ator para o teatro de rua. A comunicação deste trabalho, produzido com afinco pelo jovem autor, gerou intenso debate em São João del-Rei, uma vez que ele apresenta uma perspectiva de matriz stanislavskiana para o treinamento do ator de rua. Não obstante a pertinência dos exercícios e práticas propostos por Diego, no debate o público presente propôs outras perspectivas possíveis para o trabalho de atrizes e atores de rua, problematizando as próprias noções de ''verdade'' e ''presença'' cênicas. Tais reflexões não se encerram nesta publicação e demandam novos e aprofundados estudos com vistas a uma leitura dialética de noções como ''mostrar'', ''contar'', ''exterior'', ''interior'', ''representação'' e ''não-representação'', além dos já citados conceitos de ''presença'' e ''verdade'' cênicas.

Ainda a respeito de uma leitura dialética e não excludente entre diversas matrizes de trabalho cênico, vale a pena apresentar uma breve leitura crítica em torno da interferência artística ''Beijo na boca é coisa do passado'', realizada por Lucas Galdino e Thiago Gomes – discentes da Universidade Regional do Cariri (URCA) – na Avenida Tancredo Neves, região central de São João del-Rei, como parte da programação de nosso evento.

Os atores-performers cearenses apresentaram uma partitura simples e, no entanto, extremamente contundente, mesclando circo, teatro de rua e performance, para tratar da militância, afetividade e visibilidade LGBT. Sem se preocupar com os discursos preconceituosos e enviesados de parte dos teóricos e praticantes de performance acerca das práticas cênicas populares, como o circo, os graduandos da URCA se apropriaram de técnicas acrobáticas circenses, expedientes do teatro popular de rua (como o carrinho com caixa de som e que serve de plataforma à cena) e procedimentos performativos, como o ''engajamento total do artista em cena'' e o ''jogo com os sistemas de representação, em que o real e a ficção se interpenetram'' (FÉRAL, 2008).[3]

No trabalho, talvez de forma não completamente consciente, os jovens artistas militantes quebram as barreiras dos fetiches de linguagem e da disputa teórica e mercadológica por espaço entre diferentes vertentes cênicas, para estabelecer relações estéticas em espaço público que potencialmente sensibilizam, provocam reflexões e empatia ou mesmo incômodo em torno da visibilidade homoafetiva. Tal caminho de pesquisa artística – que não se encastela nas caixinhas acadêmicas, ao mesmo tempo em que se apropria das linguagens com criticidade, criatividade e bom humor, a favor de causas concretas, urgentes e com as quais os artistas-estudantes estão diretamente envolvidos – dá boas pistas para uma arte contextualizada, necessária e bela, que deve ocupar os espaços públicos das universidades, das cidades e do campo.

Interferência artística ''Beijo na boca é coisa do passado'', em deslocamento pela Avenida Tancredo Neves, São João del-Rei. Artistas: Lucas Galdino e Thiago Gomes. 28.07.17.
Crédito: Rani Lessa

3 Vale lembrar que estes procedimentos não são exclusivos da performance e tampouco foram criados no contexto da linguagem performática, pois estão presentes nas artes populares e inclusive na arte militante desde muito tempo.

Interferência artística "Beijo na boca é coisa do passado", em deslocamento pela Avenida Tancredo Neves, São João del-Rei. Artistas: Lucas Galdino e Thiago Gomes. 28.07.17. Crédito: Rani Lessa

Dito isso, convidamos o leitor a visitar os escritos produzidos acerca das experiências desse encontro. Esperamos que os textos possam contribuir para um pensamento mais livre sobre arte, sobre corpos e sobre a poesia urbana, para que nos embasemos cada vez mais contra o renascimento de discursos totalitários, excludentes e que tentam lançar a arte contemporânea a um obscurantismo absoluto, com precedentes no mundo ocidental moderno talvez só vistos no fascismo e no nazismo europeus.

Referências

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Teatro de Rua na Universidade: Inserções e Ausências. **Anais do IX Congresso da ABRACE**. Uberlândia, 2016.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SANTANA, Mário. **Fala na mesa "Formação para Artes Cênicas de Rua: o contexto do ensino superior"**. São João del-Rei, 26/07/2017 (gravação em áudio).

Um Encontro de Arte e Formação

Eduardo Tessari Coutinho[4]

Entre os dias 26 a 28 de julho de 2017, tive a oportunidade de conviver com artistas pesquisadores de vários Institutos de Ensino do Brasil na II Reunião Artístico Científica do Grupo de Trabalho ''Artes Cênicas na Rua'', da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, na histórica cidade de São João Del Rey, Minas Gerais. Participei no primeiro dia da Mesa: ''Formação para Artes Cênicas de Rua: o contexto do ensino superior'', junto com Igor Schiavo (UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados), Mário Santana (Unicamp - Universidade de Campinas), Toni Edson (UFAL - Universidade Federal de Alagoas), com a moderação de Alexandre Falcão (UNIR - Universidade Federal de Rondônia). Também assisti à outra Mesa, sobre ''Formação para Artes Cênicas de Rua: o contexto da pesquisa e extensão'' e, nos três dias, a várias Comunicações de Trabalho, de graduandos, mestrandos, doutorandos e pós-doutorandos. Assisti também às interferências artísticas realizadas por jovens vinculados a várias Universidades, como a Federal de São João Del Rey, à Universidade

Regional do Cariri, Federal de Santa Catarina, entre outras. Fui convidado a participar deste encontro por ter criado e ministrar uma disciplina na graduação chamada ''Práticas de Rua''. Ela é oferecida no 5º Semestre do curso de artes cênicas da ECA-USP, obrigatória para os alunos do Bacharelado com habilitação em Interpretação Teatral e optativa para Licenciatura e todas as outras habilitações do Bacharelado.

A disciplina tem por objetivo colocar luz sobre a possibilidade de se fazer teatro fora do palco em sala fechada. Começa por mostrar o caminho histórico do teatro de rua, principalmente no Brasil, chegando a alguns grupos e artistas de rua contemporâneos e suas várias possibilidades poéticas: folclórica, performática, de palhaçaria, panfletária, tradicional e tantos outros nomes que são dados.

Em seguida são feitos jogos e exercícios de atenção, de observação, de disponibilidade para o jogo. A partir destes estímulos, são criados jogos e exercícios, individuais e coletivos, que serão utilizados como base nas intervenções em espaços fora da sala de aula.

A minha disciplina integra um curso que está em São Paulo, uma metrópole com características muito distintas daqueles cursos de cidades menores. A própria São Paulo contém muitas cidades distintas, com as suas culturas, normas sociais, etc.

É sempre importante lembrar que o fazer teatral na rua é uma atitude política de resistência, pois ela acontece fora da relação comercial com espaços pré-definidos e, também, por ir aonde

4 Professor do Departamento de Artes Cênicas (CAC), da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP).

está o público e, com isso, ter a possibilidade de escolher qual público se quer. Portanto, a atitude política precede a escolha da temática da apresentação, ao inverter a lógica de que a arte tem um espaço definido e que o público se desloca para acessá-la.

Posto isso, que na disciplina aparece de forma explícita, outras questões são importantes pensando nela como formativa de um aluno de artes cênicas, que pode ou não fazer teatro na rua.

A primeira é a consciência de que o teatro é uma arte que se dá na relação. E, quando se está fora de local teatral formal, deve-se construir, propor esta relação. Para tanto, a minha estratégia pedagógica é fazer com que os alunos não tenham nem maquiagem, nem figurino, nem qualquer outra ferramenta usada comumente pelos artistas de rua, que ajudam a diferenciá-los como artistas. Com isso, exige-se que os alunos tenham que construir uma relação direta com as pessoas que estão no local aberto, baseada no respeito (respeitando e sendo respeitado), para poder fazer os exercícios e jogos pretendidos. Neste momento, dentre outras coisas, eles vivenciam as diversas relações de poder instaladas nos espaços públicos. Um exemplo possível é a constatação do poder das pessoas em situação de rua sobre os espaços onde habitam, mesmo sendo elas desprovidas de poder no contexto social. Outro é a relação com a guarda, municipal ou militar, que em São Paulo não costuma intervir.

Os alunos levam para o espaço aberto os exercícios e jogos trabalhados em sala. São 3 ou 4 saídas para o espaço público. As saídas seguem um crescente de complexidade. A primeira é dentro do campus da universidade, próximo ao departamento. Lá os transeuntes são alunos, funcionários e professores da própria ECA. Como há uma lanchonete no prédio das salas de espetáculo do Departamento, é um local com um bom fluxo de gente. A universidade é um local de aprendizado, onde o risco da exposição é muito pequeno. Mas a experiência de se expor já é interessante, pois o processo de reflexão se dá do aluno para com ele mesmo.

A segunda saída é para a Avenida Paulista, local tradicional da cidade, com muitos prédios de escritórios. É no Parque Trianon, que fica em frente ao MASP – Museu de Arte de São Paulo. O

Professoras e professores convidados, participantes da II Reunião do GT Artes Cênicas na Rua. Da esquerda para a direita: Alda Souza (UESB), Eduardo Coutinho (USP), Mario Santana "in memorian" (Unicamp), Toni Edson (UFAL) e Cecília Lauritzen (URCA). Crédito: Thais Andressa/Inverno Cultural.

parque é constituído por três quadras. Nós trabalhamos em duas delas, que são interligadas por um viaduto sobre a rua que as divide e que, inclusive, uma dessas quadras tem uma face voltada para a Avenida Paulista. Acontecem lá também aulas de yoga e tai chi chuan, por exemplo, além de pessoas que fazem seus exercícios físicos, passeios, etc. Este local é frequentado por uma elite econômica acostumada com intervenções artísticas. Mas também têm outros frequentadores, como pessoas em situação de rua e grupos que não querem contato. E não podemos descartar pessoas que fazem pequenos roubos, já que é uma região rica da cidade. O risco, aqui, aumenta. Por isso, começamos criando a regra que determina que sempre deve ter alguém do grupo que não trabalha para proteger nossas mochilas e bolsas. A segunda regra é que, primeiro, andamos por todo o parque para reconhecer o espaço e seus frequentadores, para depois escolher os locais para a prática dos jogos e exercícios programados. Estas escolhas se dão em função de alguns parâmetros como, por exemplo, a possibilidade de acesso a pessoas e/ou pela segurança.

A terceira saída é no centro da cidade de São Paulo, em torno do Vale do Anhangabaú, Teatro Municipal, Biblioteca Mário de Andrade. Neste espaço encontramos outra realidade, com muitas pessoas em situação de rua, muitos policiais, pessoas com pressa, pessoas nos abordando etc.

Mantemos as mesmas regras do Parque Trianon, proteção das bolsas e reconhecimento do local, mas com mais atenção e detalhamento em função da complexidade do contexto. Além disso, acrescentamos outras dicas, que não chegam a ser obrigatórias como as regras, mas que ajudam para uma melhor experiência na atividade. Uma é ter mais gente do grupo acompanhando, observando e, eventualmente, ajudando quem está em atividade, seja por segurança ou seja buscando mais potência para o exercício. A outra é fazer contato com pessoas que estão fixas no local, como vendedores que ficam na porta das lojas e bares, seguranças e pessoas em estado de rua. Como eles conhecem bem o local, estas pessoas podem ajudar, principalmente, na segurança, além de, certamente, fazerem parte da plateia.

Uma experiência também interessante de se contar é que tivemos a oportunidade de fazer esta aula no centro em um dia de semana e em um sábado. A diferença de público é significativa. Em dia de semana, o contexto é mais difícil de se construir relação dentro desta proposta de não usar ferramentas que definam os alunos como artistas. O número de pessoas é muito maior e elas estão na maioria apressadas, andando para algum lugar determinado, com o tempo determinado. Por exemplo, no intervalo do almoço, com horário fixo de saída e volta ao trabalho. Também existe a ''competição'' dos vendedores ambulantes, das pessoas convidando para que comamos em seus estabelecimentos, pedintes etc.

Já no sábado, o número de pessoas é bem menor e muita gente vai ao centro para fazer compras. Com isso, encontramos pessoas mais disponíveis e com tempo para se relacionar. Ainda assim, o contexto é muito complexo. Por exemplo, no início da manhã encontramos gente sendo acordada por guardas munici-

pais ou por pessoas que estavam abrindo a loja, além de desentendimentos entre pessoas em estado de rua. Um ambiente tenso, portanto. Mas, no transcorrer das horas vai acalmando. Também encontramos grupos de dança e de teatro, com e sem estrutura espetacular, ocupando os espaços.

Como atuar é um ato de diálogo com o contexto, com o espaço e com o grupo (entre os artistas e entre estes e o público), estas experiências estimulam o ator a pensar o teatro para fora do espaço teatral fechado, ampliando a assimilação à consciência dos estímulos no fazer teatral, com maior ou menor interferência no resultado cênico. Isso, gera a reflexão de que sempre existe um grau de improviso em toda obra cênica, que é apenas uma questão de quantidade, por exemplo.

A proposta pedagógica visa ampliar a consciência do ator, como um ser individual, grupal e social. Individual, quando percebemos que a atividade de ator tem o risco como algo inerente. Risco, porque precisamos estar inteiros na hora de atuar. Apesar de defender a necessidade de o ator desenvolver uma técnica, como instrumento de escrita de uma poética cênica, a atividade dele transcende. Estar em jogo com os meus parceiros e com as pessoas que estão nos olhando, pede que coloquemos como suporte todas as nossas habilidades físicas, emocionais e racionais, a intuição, os nossos conhecimentos e sentimentos, isto é, toda a nossa pessoa. E sem os adjetivos: qualidades e defeitos. As qualidades são as nossas características que são usadas de maneira adequada e os defeitos, usadas de maneira inadequada. O risco é parte do jogo das relações humanas, quanto mais adequadamente uso minhas características, maiores as chances de sucesso.

Na rua não existe o acordo de ser respeitado, seja por não estarmos vestidos de artistas, seja por não estarmos em local predefinido socialmente para o teatro. Temos de ocupar este espaço e conquistar o respeito do que estamos fazendo! O que, na minha opinião, não deveria ser diferente em espaços convencionais.

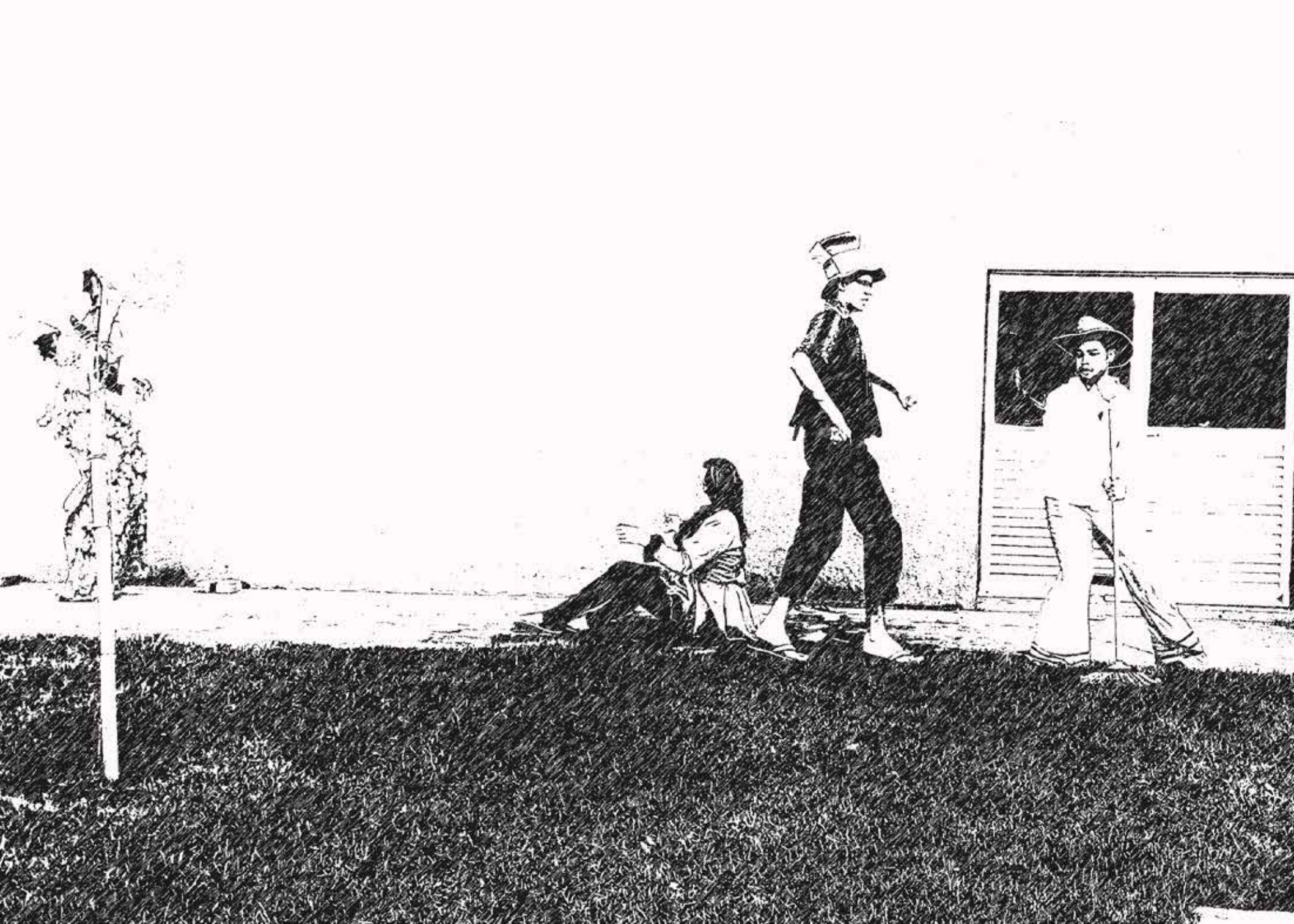
Portanto, não é uma personagem que está em cena, sou eu, meu corpo, minha psique. Mas construo uma "conversa" com as pessoas que estão me olhando a partir da minha pessoa, usando poéticas que tenho conhecimento e consciência da linguagem.

Como ser grupal, essa experiência na rua reforça a compreensão da necessidade de se estar em grupo para ganhar potência e força humana, portanto também cênica, da necessidade de estar concentrado e conectado com as pessoas do trabalho, tanto na ação cênica quanto na autoproteção física mesmo, por nos apresentarmos como grupo.

E, por fim, como ser social, que observa e apreende o contexto espacial e social escolhido e coloca sua arte para dialogar. Como todas as outras atividades profissionais, temos características próprias, pertinentes ao nosso fazer. Mas nenhuma destas características nos coloca, em termos humanos, acima ou com mais direitos de outras atividades profissionais. Portanto, merecemos o mesmo respeito que as demais atividades profissionais.

Mas temos uma característica que é a de propor uma relação que gere um movimento, um deslocamento no qual a pessoa está. A ideia é que a pessoa esteja diferente após a experiência artística e, de algum modo, tenha que se reorganizar, rever-se, mesmo que não seja consciente este processo. Que o olhar de si e do outro tenha se alterado. Mas nós artistas não determinamos qual será este movimento, esta mudança. Não temos este poder. Nós já escolhemos o assunto da experiência. Esta é a nossa responsabilidade.

Por fim, neste contexto contemporâneo, o teatro de rua tem muito a oferecer aos artistas da performance. A experiência do estar em cena buscando a relação humana com o outro (público), sem buscar iludir, mas propondo o jogo real do momento. Mas uma coisa este artista de rua tradicional não abre mão: do uso da imaginação. De contar uma fábula ou de buscar uma relação que me leve a conhecer, entender uma realidade, ou outra proposta qualquer; o prazer de estar ali contando, conversando, construindo um pensamento uma emoção, não permite que ele deixe de voltar a fazê-lo. E este sentimento, de fato, é de qualquer artista da cena. Por isso, o caráter pedagógico de uma experiência na rua é tão importante, a experiência do risco, da relação e do prazer!



Compartilhar e resistir: o teatro de rua na universidade

Ígor Schiavo[5]

O presente texto diz respeito a fala por mim apresentada durante a ÍÍ Reunião Artístico Científica do GT Artes Cênicas na Rua, da ABRACE, e que, procurou traçar um panorama das experiências com teatro de rua que venho tendo como professor do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

O teatro de rua no âmbito do ensino formal e mais especificamente inserido na grade curricular dos cursos de Artes Cênicas das universidades brasileiras é uma prática recente, ainda restrita a poucos cursos de artes cênicas e conquistada através da insistência de pesquisadores/artistas que estão aos poucos se inserindo nos cursos, configurando, portanto, uma área ainda carente e em processo de estruturação e desenvolvimento.

O curso de Artes Cênicas da UFGD iniciou as atividades no ano de 2009, de lá para cá foram realizadas montagens de teatro de rua como trabalhos de conclusão de curso, na disciplina de Encenação e, também, por iniciativa dos alunos, mas nunca através de uma disciplina específica de teatro de rua.

No ano de 2015 fui aprovado em concurso e assumi como professor efetivo da graduação. Durante a distribuição das aulas do ano letivo pude propor a realização de aulas de teatro de rua sob duas ementas abrangentes: Tópicos especiais em artes cênicas Í e ÍÍ. As duas ementas preveem uma abertura de planejamento que propicia aos professores ofertar, como disciplina optativa, estudos teórico-práticos de conteúdos artísticos e/ou pedagógicos.

Minhas experiências anteriores com o ensino de teatro de rua aconteceram no campo da educação não formal, em atividades vinculadas ao Coletivo Clandestino[6] , grupo do qual faço parte. Ou seja, as atividades se deram no trabalho interno do grupo e em oficinas de teatro externas vinculadas aos processos de trabalho do coletivo de artistas. No âmbito da educação formal realizei algumas atividades durante os anos em que fui professor de arte da educação básica, em específico da rede pública de ensino do Estado do Paraná, que, resultaram em algumas cenas e apresentações nas escolas em que atuei.

---

5 Professor Assistente do curso de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Fundador e pesquisador do Coletivo Clandestino, coletivo de artistas teatrais. E-mail: igorschiavo@ufgd.edu.br

6 O Coletivo Clandestino foi criado em 2003, na cidade de Curitiba-PR, com proposta voltada a utilização de espaços alternativos e dramaturgia própria e de 2009 em diante realiza produções voltadas exclusivamente para o teatro de rua. Desde 2015 o grupo está sediado na cidade de Dourados-MS. Contato: facebook,com/coletivoclandestino.

O passo seguinte à possibilidade de ofertar teatro de rua na formação acadêmica foi o de tentar encontrar os caminhos que melhor pudessem aprofundar a temática para os alunos. Que tipo de planejamento deveria realizar? Uma abordagem mais histórica, uma prática que relacionasse o trabalho de atuação para o teatro de rua ou desenvolver um processo criativo para apresentações?

Segundo Licko Turle & Jussara Trindade a inclusão do teatro de rua na academia:

> [...] traz consigo uma desafiadora exigência: a de se pensar em modos pedagógicos de trabalho, menos lineares e mais em rede, em que relações inter e transdisciplinares possam representar linhas de fuga para além dos modos usuais de pensamento sobre o teatro (2017, p.99).

Refiz então os meus estudos do estado da arte em relação ao teatro de rua, sob o foco histórico e da formação do ator e acabei por desistir de propor encenação como um dos objetivos da disciplina, pois o pouco tempo e uma quantidade de aspectos que devem ser levados em consideração no trabalho do ator para teatro de rua inviabilizariam o projeto. O foco então foi delimitado da seguinte maneira: uma abordagem histórica que pudesse contribuir com o entendimento dos alunos sobre a importância e as especificidades das práticas teatrais que tem a rua como seu local de expressão artística, bem como, de que maneira o ator trabalha em espaço aberto, quais os procedimentos característicos da atuação para teatro de rua.

A disciplina se realiza com uma média de 16 a 18 encontros de 3 horas cada, cabe ressaltar aqui que não havia uma proposta de continuidade, uma disciplina não é pré-requisito para a outra, por isso, não necessariamente eu trabalharia com os mesmos estudantes. Ou seja, as escolhas determinariam o conteúdo e abordagem levando em conta os fatores elencados para um aproveitamento satisfatório em um curto período de tempo.

No primeiro semestre, tivemos 30 alunos matriculados, dentre eles dois alunos de outros cursos da UFGD, e 18 finalizaram a disciplina. O planejamento foi estruturado em três partes, no primeiro momento uma perspectiva histórica do teatro de rua, com aulas divididas entre exposição, discussão teórica e pequenas atividades práticas. Os outros dois momentos foram delimitados pelo foco estético: em um primeiro grupo, teatro popular, teatro em roda, teatro de feira, com elementos da cultura popular, como crítica social indireta, comicidade e musicalidade, e no segundo grupo, teatro de resistência, com elementos de teatro político, crítica social direta, deslocamento e invasão.

O trabalho com teatro popular partiu da discussão do conceito de popular, da perspectiva histórica do teatro de rua com este viés, em conjunto com a construção dramatúrgica dos alunos sobre a temática "lendas, mitos e fábulas". Fizemos trabalhos de releitura de lendas e afins utilizando-se da comicidade e de narrativas musicais na construção de pequenas cenas.

Os encontros dividiam-se em duas partes: inicialmente realizávamos aquecimento e jogos, especialmente jogos voltados ao fortalecimento do grupo e à velocidade de resposta e improvisação; já na segunda parte o trabalho era focado nas cenas. aturgia, o fechamento da cena, o chapéu, elementos estruturais característicos do teatro de rua.

Os experimentos foram realizados dentro do campus da UFGD, onde temos ampla área aberta, e na maioria das vezes contaram com a presença de alunos e professores do curso de artes cênicas como público.

Releitura de mitos/fábulas e lendas. Parte externa do prédio do Núcleo de Artes Cênicas da UFGD. Fevereiro/2016. Fotografia: Igor Schiavo.

Na parte seguinte da disciplina, antes de abordar historicamente a temática teatro e resistência, propus a seguinte atividade aos alunos: a elaboração de uma intervenção artística individual sobre a pergunta ''O que te causa indignação?''. Nos encontros seguintes os alunos apresentaram suas atividades e eu expus uma perspectiva histórica do teatro de rua pelo viés político, com maior apelo para questões sociais.

Como finalização do semestre propus ao grupo a montagem de duas pequenas cenas para apresentação no centro da cidade de Dourados, tendo como opção pequenos trechos de ''O auto da compadecida'' de Ariano Suassuna e ''Revolução na América do Sul'' de Augusto Boal.

Durante o processo de ensaio realizei uma pequena experiência com o grupo, marquei um encontro com a turma na Praça Antônio João, na região central da cidade e no horário marcado me direcionei à praça como um personagem: o censor. Rodei pela praça durante alguns minutos sem ser percebido pelos alunos. Quando começaram a dispersar me dirigi até eles como personagem e, entre ameaças ao grupo com referências à ditadura militar no Brasil, entreguei um envelope com um documento de censura prévia, dizendo que o grupo estava impossibilitado de tratar temáticas consideradas subversivas (como na época do regime militar). Abaixo um trecho do documento:

> 1 – Atenuar gestos efeminados ou masculinos de determinados atores, atrizes e personagens, a temática de ideologia homossexual não deve ser tratada; cenas de nudez estão proibidas. 2 – Eliminar referências a igrejas, luta de classes, sindicais, feminismo, questões raciais, indígenas, e qualquer reivindicação de cunho contestador, teatro não serve para estes fins; 3 – Evitar manifestações contrárias ao governo, governantes, empresários industriais e rurais, comércio e capital de uma forma geral, além de menções ao Nosso Senhor. 4 – Retirar imediatamente termos como: operário, patrão, salário, grupo, associação, padre, compensação financeira, Deus, Jesus, casa de Deus, rendimentos, revolução, américa, proletário, aumento de salário, enfim, todos os termos que podem suscitar algum tipo de despertar político do público. (SCHİAVO, 2016).

Após a intervenção recebi alguns e-mails e mensagens via celular dos alunos que não estavam presentes no dia, solidarizando-se com a situação. Sem saber que tudo fazia parte de um exercício chegaram a acreditar que o documento de censura prévia era verdadeiro. O exercício obrigou os alunos a realizarem uma adaptação dos textos, eliminando o discurso de crítica social direto para propor uma abordagem dramatúrgica através de metáforas. O envolvimento da turma foi evidente: realizamos ensaios e debates fora do horário da disciplina e as apresentações foram marcadas para a feira central do município. İnfelizmente no dia das apresentações choveu na cidade e tivemos que alterar o local, por isso utilizamos o centro de convivência da UFGD e as cenas foram

Releitura de "Revolução na América do Sul", de Augusto Boal. Centro de Convivência da UFGD. Abril de 2016. Fotografia: İgor Schiavo

Releitura de "Revolução na América do Sul", de Augusto Boal. Centro de Convivência da UFGD. Abril de 2016. Fotografia: İgor Schiavo

compartilhadas com um público majoritariamente universitário. Abaixo, seguem imagens da apresentação:

A proposta da atividade foi inspirada em algumas proibições e prisões que artistas de teatro de rua no Brasil sofreram em período concomitante às aulas e surgiu como uma experiência para poder discutir um pouco a repressão às artes no período de ditadura militar e nos tempos atuais. Apesar de haver uma crescente movimentação neste sentido, não se imaginava na época das aulas que este tipo de relatos e acontecimentos só aumentariam de lá para cá, tornando-se cada vez mais frequentes, não apenas em relação ao teatro de rua, como também a outras linguagens artísticas.

No segundo semestre tínhamos 24 alunos matriculados, dentre eles quatro alunos de outros cursos da UFGD, e 22 finalizaram a disciplina. Após avaliar o planejamento realizado com a turma anterior fiz algumas alterações, dentre elas a ampliação dos referenciais históricos, a apresentação de trechos de obras de grupos de teatro de rua de várias partes do mundo e a leitura de artigos científicos.

Ao invés de propor a criação dramatúrgica a partir de lendas/fábulas/mitos, utilizei como base inicial o texto ''Romeu e Julieta'' de Shakespeare. O foco do trabalho dos grupos esteve na triangulação, ampliação do gesto e das formas de contar a história, além de algumas improvisações sobre o texto em duplas e em grupos maiores.

Por se tratar de turmas em que alguns alunos não são residentes na cidade de Dourados-MS, nem sempre é possível realizar encontros fora do espaço da universidade, porém, nesta segunda turma também conseguimos realizar alguns experimentos externos, o que aproximou os alunos do espaço de representação ao ar livre e facilitou a compreensão do que é estar em cena na rua. Utilizo as palavras de Licko Turle & Jussara Trindade para melhor descrever a importância de o ator se colocar no espaço da rua:

> [...] trabalhar em meio a uma profusão de elementos imprevistos possibilita o aprimoramento das competências técnicas próprias para o jogo teatral na rua, pois o contato regular com um espaço público, polifônico e heterogêneo exige uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento (2017, p. 105).

Acrescento aqui a importância de conhecer os espaços propícios ao teatro de rua na cidade, bem como a inserção da arte em espaços públicos com uma maior relação com o local e seus frequentadores, segundo Carreira o ator no teatro de rua ocupa um ambiente

> [...]onde nem chega a ser um convidado de segunda, onde é sempre um intruso que adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e mercadorias, com sua imperativa urgência (2011, p. 17).

Ainda que a rua se caracterize pelo fluxo contínuo de pessoas torna-se necessário ao artista que se relacione com esse público para além da mera representação teatral, para assim poder compreender melhor a sua função e inserir-se no ambiente da cidade não como um estranho, mas, como alguém que também faz parte daquele ambiente.

Na primeira experiência optei por não realizar nenhuma divulgação prévia, caberia ao grupo a tentativa de atrair o público, o que, de certa maneira serviria para a integração dos atores no espaço e para que pudessem lidar com a frustração caso poucas ou nenhuma pessoa estivesse disposta a parar para acompanhar o teatro. De fato, poucas pessoas pararam suas atividades para estar com o grupo, o que permitiu um amplo debate sobre a necessidade de integração do grupo com a cidade e o espaço de representação.

Releitura de ''Romeu e Julieta'', de William Shakespeare. Feira da rua Cuiabá, Dourados/MS. Julho de 2016. Fotografia: Ígor Schiavo.

Em seguida mantive a proposta do semestre anterior, de criação de pequenas cenas ou intervenções individuais relacionadas ao que os deixa indignados, a serem apresentadas dentro do campus da UFGD. Como preparação para a atividade, trabalhei alguns jogos sob o mesmo eixo temático.

Após o trabalho individual, iniciamos as atividades referentes ao teatro de rua com um viés mais crítico e após algumas semanas trabalhando com improvisações sobre o tema a turma foi dividida em pequenos grupos para a elaboração de cenas curtas. Nos encontros seguintes entre apresentações e ensaios das cenas propus para a turma tentar ''amarrar'' as cenas como parte de uma mesma história. O envolvimento da turma com a atividade se deu de maneira muito intensa, em pouco tempo conseguiram transformar as cenas em parte de um todo e passamos às escolhas estéticas do trabalho: como se daria a chegada, a convocatória, a utilização de narrativa musical, a triangulação e a busca de maior relação com o público. O exercício cênico foi chamado de ''(DES)humanidades'' e foi apresentado no mesmo local do experimento anterior, porém desta vez optamos por divulgar, pois, se tratava de uma apresentação de encerramento da disciplina e seria interessante que os colegas e professores acompanhassem a atividade.

O grupo encontrou-se na Praça Antonio João, no local pudemos conversar sobre como seria a apresentação, realizamos aquecimentos e nos deslocamos até a feira central. Ao chegar na feira algumas pessoas já aguardavam a apresentação, o grupo, conforme ensaio prévio, realizou uma convocatória com música

e estabeleceu o espaço de representação em roda, foi evidente a satisfação de todos em poder contar com o público convidado, o que, de certa maneira facilitou o interesse do público espontâneo, ainda que, não em grande número, mas, com grande interação com o elenco durante as cenas.

Compreender o teatro de rua na universidade não é uma tarefa fácil, pensando em uma formação ideal teríamos que ter não apenas uma, mas, várias disciplinas que pudessem abordar uma ampla gama de especificidades acerca da arte de rua, aspectos que englobam política, ética, estética, etc. São muitos fatores envolvidos e atualmente com apenas uma disciplina, com carga horária de curta duração, alguns aspectos acabam por ser preteridos em relação a outros, o que acaba por tornar a experiência como um impulso para que os alunos sigam suas pesquisas conforme seus interesses. Atualmente a disciplina de teatro de rua foi estabelecida como eletiva no curso de Artes Cênicas da UFGD e, também foi inserida na Especialização em Teatro: Poéticas e Educação, sob o nome: Teatro de rua – Arte e Política.

Exercício cênico "(DES)humanidades". Apresentação na feira da rua Cuiabá, Dourados/MS. Outubro de 2016. Fotografia: Igor Schiavo.

Sabemos que o ambiente formal da academia às vezes limita o trabalho docente, não só para o teatro de rua, mas, também para outras formas artísticas contestadoras e críticas, porém, se faz urgente que as experiências se ampliem, para além das disciplinas eletivas e optativas, e que o compartilhamento e a troca entre os professores aconteçam em rede, como já ocorre, no âmbito artístico e reflexivo, dentro da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e do GT Artes Cênicas na Rua.

Referências

CARREIRA, A. Sobre um ator que invade a cidade. **Revista Moringa**. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011

TURLE, L. & TRINDADE, J. Teatro(s) de **rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2017.

O Príncipe Feliz: da sala de aula para rua.

Alda Fátima de Souza[7]

Resumo

Este trabalho trata das técnicas, referências e criações cênicas que resultaram na montagem do espetáculo de rua ''O Príncipe Feliz'' adaptado do conto de Oscar Wilde. Todo o processo foi realizado com aproximadamente 24 alunos matriculados na disciplina optativa Prática em Teatro para Rua, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), campus de Jequié. As aulas tiveram a duração de um semestre e versaram sobre técnicas circenses, confecção de máscaras, confecção de adereços e laboratórios na feira livre e ruas da cidade de Jequié, na Bahia. Todo o processo culminou em uma adaptação do conto ''O Príncipe Feliz'', de Oscar Wilde, com fragmentos de poesias de Shakespeare e músicas criadas especificamente para o espetáculo. O espetáculo de rua foi apresentado no auditório Waly Salomão, na UESB; na Praça Rui Barbosa, no centro de Jequié, e na quadra do Colégio Dom Bosco, em Ipiaú.

Palavras-chave: Teatro. Rua. Técnicas. Espetáculo.

Resumen

Este trabajo trata sobre las técnicas, las referencias y las creaciones escénicas que dieron como resultado el montaje del espectáculo de calle ''El Príncipe Feliz'', una adaptación del cuento de Oscar Wilde. Todo el proceso se llevó a cabo con aproximadamente 24 estudiantes matriculados en el curso electivo, Practica de Teatro de Calle, de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Estatal del Suroeste de Bahía (UESB), campus de Jequié. Las clases duraban un semestre y estaban a punto de técnicas de circo, la fabricación de máscaras, la producción de accesorios y laboratorios en el mercado abierto y calles de la ciudad de Jequié, Bahia. Todo el proceso culminó en una adaptación del cuento ''El Príncipe Feliz'' de Oscar Wilde, con fragmentos de poemas de Shakespeare y canciones creadas específicamente para el espectáculo. El espectáculo de calle se presentó en el auditorio Waly Salomão, en UESB; en la plaza Rui Barbosa, en el centro de Jequié, y en la cuadra del Colegio Don Bosco, en Ipiaú.

Palabras Clave: Teatro. Calle. Técnicas. Espectáculo.

> Os meus cortesãos chamavam-me o Príncipe Feliz, e eu era feliz, de fato, se o prazer é felicidade. Assim vivi e assim morri. E agora, depois de morto, colocaram-me nesta coluna, tão alto que posso ver toda a fealdade e miséria da minha cidade; e, embora o meu coração seja de bronze, não posso deixar de chorar.
>
> Oscar Wilde

7 Pesquisadora e artista circense. Professora Assistente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Jequié (temporariamente afastada e substituída para cursar o doutorado). Doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP), sob orientação do professor Mario Fernando Bolognesi.

Historicamente o fenômeno teatral existe e acontece nas ruas antes mesmo da construção de qualquer espaço físico que pudesse abrigar a sua manutenção. No Brasil são recentes as pesquisas acadêmicas sobre o assunto, digo recente, comparada a sua existência desde a chegada dos portugueses ao Brasil. Como demonstram Turle e Trindade:

> O Teatro de Rua nunca foi visto como um objeto de estudo de primeira categoria pela academia ou pelos historiadores do teatro brasileiro. Até o século passado era visto como uma categoria menor, muitas vezes denominado teatro ''popular'' (num sentido, contudo, pejorativo) ou ligado à agitação e propaganda de partidos e manifestações políticas. As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. Nos currículos dos cursos de formação do ator e teoria teatral, ou nos das escolas de comunicação não há disciplinas que tratem das artes cênicas nas ruas. É como se a modalidade simplesmente não existisse. Ideologia, preconceito ou ignorância? O fato é que não há uma produção significativa de literatura especializada e muito menos a preocupação em formar uma massa crítica sobre o assunto (2010, p. 27).

Apesar da falta de proposições de estudos acadêmicos sobre o assunto, é possível perceber que para o povo brasileiro as festas populares ou as conhecidas manifestações populares, tais como Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Luta de Mouros e Cristãos, Nego Fugido, Pastorinhas e tantas outras que representam e misturam a dança, o teatro, a música e por vezes o circo, são consideradas como espetáculos de rua ou artes cênicas nas ruas, conforme aponta Souza (1993). Neste sentido é possível concordar com Turle e Trindade (2010) no que diz respeito ao preconceito, pois aquilo que é produzido espontaneamente pelo povo em suas brincadeiras de rua, é considerado como algo desprovido de técnicas, o que não se configura como verdade. Constantemente recorremos à oralidade, ao tradicional, aos povos e às culturas mais antigas para entendermos diversas técnicas, modalidades e suas aplicabilidades, assim também acontece com o teatro. Seria redundante colocar aqui neste texto o que todos os historiadores e pesquisadores de teatro já o sabem: o teatro surge dos rituais primitivos, lembrando que estes rituais aconteciam em lugares abertos, ou seja, na rua.

Tomemos o exemplo trazido por Moussinac:

> Em redor do fogo, onde a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério; o movimento das chamas convida o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara; um homem serve-se então do seu corpo para comunicar com o grupo e os seus movimentos criam a primeira linguagem (1957, p. 7-8).

É a partir de uma linguagem corporal que se comunica com todo o grupo, que ali está reunido pública e abertamente. Não há como negar que o teatro começa na rua. E ainda para Moussinac não há como negar que a ''[...] história do teatro se apresenta como

a história de uma das formas da actividade[8] humana, e, precisamente por isso, está constantemente submetida às leis de desenvolvimento social do grupo, do clã, da tribo (e depois da cidade, da nação ou do estado)'' (Idem, p.8).

Transformar ou transportar o teatro para um recinto fechado, desde o princípio se configurou como uma manipulação das artes de modo a favorecer ideais políticos, culturais, religiosos e muitas vezes econômicos para que o povo, que anteriormente o produzia espontaneamente, passe a acreditar que não é mais capaz de realizar esta produção sem a máxima da ideologia dominante. Assim, aconteceu, por exemplo, quando Pisístrato inaugura os festivais de Tragédias e Comédias na Grécia antiga, tendo forte apelo no controle das festas pelo Estado e da ideologia dominante que doravante começa a ser engendrada no meio popular. Estas práticas se repetem ao longo da história de quase todas as culturas, mas em um movimento cíclico o que sempre nasce espontaneamente nas ruas, feiras e praças, é de alguma forma controlado e hermeticamente fechado em recintos ''apropriados'' para as artes cênicas. Caso muito conhecido e estudado é a própria Commedia Dell Arte que possui poucos registros de sua versão italiana renascentista, devido a sua tradição oral. Porém, chegando à corte francesa passa a ser conhecida como Comédia à Italiana, serve de entretenimento para a classe dominante, em recintos fechados (Teatros) e passa a ter seu registro escrito preservado.

Artista de Rua realizando contorcionismo na Feira de Jequié/BA.
Foto: Leonam Sandes. Fevereiro de 2016.

8 A grafia está mantida como na publicação de 1957 e segue o idioma português de Portugal, por isso a palavra possui a letra ''c''.

Diante da escassez de oferta de disciplinas ligadas ao estudo e pesquisa das artes cênicas nas ruas, por parte das universidades ou faculdades brasileiras; a proposição de uma disciplina em uma universidade do interior da Bahia já é percebida como um avanço no currículo acadêmico, ainda que esta seja ofertada como optativa. A disciplina "Prática em Teatro para Rua" do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) foi ofertada no semestre 2015.2, tendo 28 alunos matriculados, porém 24 alunos conseguiram concluir a disciplina. O curso de Licenciatura em Teatro foi criado em 2010 e se tornou o primeiro a ser oferecido fora da capital baiana, por uma universidade estadual, pois desde 1950 somente a Universidade Federal da Bahia ofertava cursos de teatro no estado. Por ser um curso novo, não havia professor qualificado para ministrar a disciplina optativa mencionada, ocorrendo tal inserção somente após um concurso para algumas áreas específicas no ano de 2013. É desta forma e dentro deste contexto que a disciplina foi realizada, não sendo diferente da realidade de muitos outros cursos de Teatro no país. A proposta da disciplina é que pudesse ter sua construção pautada na observação e experimentação nas ruas, praças e feiras, em um movimento contrário ao que normalmente acontece no meio acadêmico, ou seja, sair da sala de aula para as ruas e assim aplicar na rua aquilo que foi observado na própria rua. A metodologia da disciplina partiu da proposição de que a cada encontro as alunas e alunos realizassem uma atividade prática: confecção de máscaras; confecção de adereços; treinamento de acrobacias; perna de pau; pirofagia; entre outros. Essas atividades eram experimentadas na rua, feira ou praça e depois os próprios alunos realizavam um relatório individual do experimento, que logo a seguir era compartilhado em sala de aula.

Alunos e alunas na experimentação com máscaras na Feira de Jequié – BA. Foto: Leonam Sandes. Fevereiro de 2016.

A turma, por ser grande, era dividida em turmas menores nas experimentações: a primeira foi na Feira de Jequié, no centro da cidade. Os alunos e alunas saíram com as máscaras confeccionadas em sala de aula e cada máscara tinha aspectos diferentes, de acordo com a proposta de cada um deles. As máscaras chamaram muita atenção na feira e depois todos resolveram sair pela cidade com as máscaras no rosto e obsermais experimentos aconteceram no Alto da Prefeitura, local assim conhecido por ser uma região com vista para cidade, onde também ficam abrigadas as instalações da prefeitura de Jequié, e na Praça Rui Barbosa, praça central da cidade com barracas, brinquedos e local de quase todos os shows e eventos da cidade.

Alunos e alunas na experimentação com máscaras na Feira de Jequié – BA. Foto: Leonam Sandes. Fevereiro de 2016.

A cada experimentação algumas regras eram estabelecidas, como por exemplo: na experimentação com máscaras a regra era improvisar, sem nenhum ensaio prévio de cenas para apresentar na rua, somente as máscaras e um figurino. Interessante observar que vários alunos em seus relatórios apontaram a dificuldade de improvisar no ato, sem ter ao menos um roteiro prévio do que deveria ser feito. Outro detalhe importante foi perceber que alguns sentiram falta de músicas e instrumentos musicais. Neste experimento, conjuntamente chegamos à conclusão que para uma apresentação de rua é importante ter um roteiro básico do que vai acontecer e músicas que chamem a atenção do público, além das máscaras e o figurino que funcionam muito bem na rua.

O experimento com máscaras, que aconteceu no Alto da Prefeitura, não obteve muito sucesso, pois foi marcado para o horário da noite e poucas pessoas estavam no local, de qualquer modo e diante da frustração de alguns, verificou-se que para se realizar uma apresentação na rua, com certeza o público é fundamental. O grupo que experimentou na Praça Rui Barbosa teve uma dificuldade muito grande de aglutinar as pessoas, pois no horário da tarde, as barracas estão fechadas, os brinquedos infantis desarmados e as pessoas ficam dispersas pela praça. Quando conseguiram alguma concentração de pessoas perceberam que lhes faltava algum repertório para manter a atenção do público.

A construção de cenas, elementos cênicos, figurinos e adereços foram pautados nas necessidades apontadas nos relatórios dos alunos. Desta forma e através de uma experiência empírica os

alunos e alunas puderam perceber o que funcionava e o que não funcionava na rua. O resultado dos experimentos e das aulas culminou na montagem da adaptação do conto ''O Príncipe Feliz'', de Oscar Wilde; um espetáculo com duração de 40 minutos, com coreografias, músicas próprias para o espetáculo, figurino colorido, adereços, máscaras, pirofagia, perna de pau e outros elementos cênicos. Na adaptação do conto para um texto dramático de Teatro de Rua, optou-se por inserir alguns trechos de textos de William Shakespeare: na cena que a personagem Andorinha visita o dramaturgo, inserimos um trecho de Hamlet (a chegada da trupe ao palácio) e no final do texto inserimos a poesia ''A Fênix e a Rola'', adaptando para estátua e andorinha, assim completamos o sentido poético e imagético do texto dramático.

Para conseguir dar conta de toda a produção foram criadas comissões e cada uma tinha autonomia para elaborar, criar, confeccionar e/ou experimentar apresentando ao coletivo o resultado para aprovação e inserção no espetáculo. Assim foi feito com a maquiagem, criação de figurinos, material de divulgação, coreografias, criação de adereços entre outras ações.

O ensaio geral do espetáculo foi apresentado dentro da universidade, no dia 20 de abril de 2016, a apresentação que aconteceria na quadra aberta teve que ser transferida para um auditório fechado, pois choveu muito. Os alunos e alunas receberam muitas críticas, assim como a própria professora, pois foi realizado um debate sobre aquela apresentação. Todas as críticas foram muito importantes na ocasião, pois as apresentações ocorridas na Praça Rui Barbosa nos dias 30 de abril e 1° de maio foram realizadas com mais afinco pelos atores e atrizes.

Cena da Andorinha e a Estátua do Príncipe. Foto: Roberto Basílio. Maio de 2016.

Considerações

Realizar a montagem de um espetáculo de rua com uma turma de alunos da graduação, em tão pouco tempo, principalmente para muitos que nunca haviam feito teatro de rua, foi um grande desafio. Além de tudo, tentar inserir todos os alunos, em torno de 24, também não foi tarefa fácil, mas utilizando a estratégia do sistema coringa para os personagens foi possível contemplar a todos e todas. O resultado final foi muito positivo e pode ser conferido no youtube, apesar do áudio e imagem não estarem tão satisfatórios. A construção de elementos cênicos, máscaras e os ensaios realizados na praça, trouxeram segurança e confiança aos alunos no momento da apresentação. Este fator foi de suma importância para que todos e todas criassem uma intimidade com a rua, tanto quanto já possuíam no palco italiano.

O grupo e a professora Alda Souza. Foto: Roberto Basílio. Maio de 2016

Referências

MOUSSÍNAC, Léon. **História do Teatro**: das origens aos nossos dias. Amadora: Livraria Bertrand, 1957.

SOUZA, Eliene Benício de. **Teatro de Rua**: uma forma popular no Nordeste. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP (Dissertação de Mestrado em Artes), 1993.

SHAKESPEARE, William. Tradução Oscar Mendes e Cunha Medeiro. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

TURLE, Licko; TRÍNDADE, Jussara (org.). **Teatro de Rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

WÍLDE, Oscar. **O Príncipe Feliz**. Disponível em http://alfredo-braga.pro.br/biblioteca/principefeliz.html. Acessado em: 20 de agosto de 2017.

Um relato de experiência sobre o espetáculo ''Brazil com Z''

Laura P. Resende[9]

Resumo

Este trabalho busca fazer uma breve análise crítica acerca das diversas possibilidades e limitações encontradas no teatro performativo quando se realiza em espaços públicos, e sua capacidade de circular entre o real e o ficcional. De modo sumário, teatro performativo é o termo utilizado por Josette Féral (2008) para denominar um modelo de criação contemporâneo que traz para a cena elementos da performance art sem necessariamente abandonar a dramaturgia tradicional. O texto tem como base um relato de experiência da construção do espetáculo ''Brazil com Z'', montado pela Cia. Rogê, na cidade de Uberaba-MG. O espetáculo, que começa nos palcos e depois é levado para a rua, expõe a ideia de processo inacabado e em permanente transformação, pelo qual a arte contemporânea se submete, além de retratar o hibridismo em cena através de elementos regionais. Com fortes referências ao teatro de revista e sua criticidade, a representação da trupe de travestis que é expulsa da cidade, nos convida, por meio de uma linguagem cômica e debochada, a questionar relações de preconceito referentes à marginalização de figuras que aparecem, ao decorrer da peça, como personagens, mas, acima de tudo, a questionar o lugar do teatro numa cidade do interior.

Palavras-chave: Teatro performativo. Hibridismo. Marginalização.

Resumen

En este trabajo se pretende hacer un breve análisis crítico de las diversas posibilidades y limitaciones encontradas en el teatro performativo cuando se realiza en espacios públicos, y su capacidad para moverse entre lo real y la ficción. Adicionalmente, el teatro performativo es el término utilizado por Josette Féral (2008) como el nombre de un modelo de creación contemporánea que reúne los elementos de la escena performance art, sin abandonar necesariamente la dramaturgia tradicional. El texto se basa en un informe de la experiencia de la construcción de la obra ''Brasil con Z'', montado por Cia. Roge en la ciudad de Uberaba-MG. El espectáculo, que se inicia en el escenario y luego se lleva a la calle, se propone la idea de proceso inacabado y en constante cambio por el cual se somete el arte contemporáneo, además de representar a la hibridación en la escena a través de elementos regionales. Con fuertes referencias al teatro musical y su criticidad, la representación del grupo de travestis que se expulsó de la ciudad, nos invita, a través de un lenguaje cómico y de burla, la cuestión de las relaciones de los prejuicios con respecto a la marginación de las figuras que aparecen en el curso del juego como personajes, pero sobre todo, a la pregunta el lugar del teatro en una ciudad del interior del país.

Palabras clave: Teatro performativo. La hibridación. Marginación.

9 Atriz, graduanda em Teatro na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Mudanças notáveis vêm acontecendo na área teatral no decorrer dos anos, assim como em outras áreas artísticas, a arte se reinventa e se adequa a conjuntura histórica, social e política na qual seu processo está inserido. Transita entre a elitização do trabalho e do consumo artístico e a democratização de seu acesso, reinventando o cotidiano do artista criador e também o do espectador. Considerando tais aspectos e entendendo as dificuldades do artista brasileiro, num cenário de resistência, surge a Cia Rogê, na qual trabalhei du Brante sete anos, na cidade de Uberaba, localizada no interior de Minas Gerais. Através da atuação da Cia, encontrei possibilidades de trabalhar com teatro, mesmo estando numa cidade de moral conservadora, cristã e onde a economia gira em torno do setor agropecuário, e também onde, talvez por tais características, o trabalho artístico é desvalorizado.

A oportunidade de fazer teatro surgiu no ano de 2008, quando conheci o trabalho da Cia Rogê, que até então funcionava como um projeto da Escola Municipal Uberaba (E.M.U.), onde eu cursava o ensino fundamental naquela época. O grupo tinha cerca de vinte e cinco estudantes, que contavam com o trabalho de direção e criação artística do ex-aluno Emílio Rogê, que já havia desenvolvido outros trabalhos teatrais quando ainda era estudante. Com o tempo, passamos a trabalhar cada vez mais em montagens que seriam apresentadas na cidade e também diversos festivais. Os encontros foram abrindo espaço a um grupo de atores muito jovens, mas que buscavam de forma madura sua profissionalização, e como consequência dessa nova etapa nos desvinculamos da E.M.U. e começamos a ensaiar em praças e lugares alternativos. Foi justamente nesse período de transição que surgiu o espetáculo ''Brazil com Z''.

Em sua fase inicial, ''Brazil com Z'' foi pensado como um espetáculo para ser apresentado no palco ou em ambientes fechados. Na primeira versão, apresentada nos anos de 2011 e 2012, era composto por um show de números críticos, cômicos e musicais, apresentado ao público por um mestre de cerimônias. A estética híbrida que marcava os trabalhos anteriores da Cia permaneceu e a partir de diversas referências como os musicais ''Priscilla, a Rainha do Deserto'' e ''Cabaret'', misturados aos elementos da cultura LGBT[2] como as gírias em pajubá[3] e virais de internet como o vídeo da travesti Luísa Marilac tomando bons drinks, criamos o espetáculo e o montamos no formato de teatro performativo.

O texto deixava de ser o elemento principal da obra e elementos subjetivos e autobiográficos começavam a ganhar forma nos corpos dos atores. O repertório musical também era diversificado e contava com gêneros musicais variados, como por exemplo, funk, MPB, rock, pop, entre outros. Certa vez uma espectadora nos fez uma crítica e falou sobre como ficava envolvida com as rápidas transições musicais que ocorriam durante toda a apresentação, pontuando seu apreço pelo fato de dançarmos Valesca Popozuda e Chico Buarque num curto espaço de tempo.

Além das referências que foram já citadas, na segunda fase de montagem do espetáculo ''Brazil com Z'', decidimos alterar a disposição de palco e plateia adaptando o espetáculo para ser apresentado em

10 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Trânsgeneros.

11 Pajubá ou bajubá é o nome que se refere ao dialeto falado pela comunidade LGBT, um nome que tem origem nas línguas africanas Nagô e Iorubá, assim como em termos ressignificados. É também o nome dado ao dialeto falado em cultos religiosos de matriz africana, como no candomblé.

espaços abertos. Neste momento, o desdobramento da trama assume o formato do teatro de revista como base norteadora. Mesmo que referências a este estilo já estivessem compondo o espetáculo em sua versão feita no palco, agora a condução crítica e estética decorreria deste formato. Através de adaptações contextualizadas na atual conjuntura sociopolítica, feitas a partir do teatro de revista brasileiro e trazendo as figuras das vedetes de volta à cena, o espetáculo foi recheado de críticas regionais que eram alteradas de acordo com os novos acontecimentos e as demandas artísticas que surgiam na cidade.

De modo sumário, de acordo com Valéria Peixoto de Alencar (2009), o teatro de revista surgiu no fim do século XVIII em Paris, na França e chega ao Brasil no final do século XIX. Era considerado um teatro popular e com grande potencial crítico, que se materializava por meio de paródias, números musicais, cômicos e falados, que em muitas das vezes ironizavam a cultura erudita e apresentavam críticas ao cenário político. Ao decorrer da sua trajetória, o teatro de revista brasileiro passou por três diferentes fases, sendo a primeira marcada pelo nome do autor Artur de Azevedo (1884) que prezava pela valorização do texto em suas revistas anuais. A segunda fase tem seu início por volta da segunda década do século XX e conta com chegada da Cia francesa Ba-ta-clan, que altera alguns pontos estéticos do gênero, com a inserção do desnudamento do corpo feminino. Essa fase contou também com a incorporação do jazz americano proposto por Jardel Jercolis. Já a terceira fase tem seu início a partir da década de 40, Walter Pinto inaugura a era das Revistas Luxuosas, os espetáculos passam a ser compostos por grandes estruturas, luzes, figurinos, escadas, coreografias, entre outras características e há uma valorização das vedetes como figuras sensuais e que conduziam números de improviso com o público.

Apesar da grandiosidade da nova cara do teatro de revista, elementos importantes como o texto, a criticidade e o humor vão se perdendo e por volta da década de 1960 o gênero decai. É importante ressaltar a importância da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, que foi uma das principais referências do teatro brasileiro, e os grandes nomes de mulheres artistas que deram vida ao teatro de revista no Brasil, como Dercy Gonçalves, Virginia Lane, Elvira Pagã, Mara Rubia, Luz Del Fogo, Berta Loran, Ivaná, Betty Faria e tantas outras.

Valendo-se da proximidade com o público existente no teatro de revista e trazendo à tona as figuras marginais que representavam e eram representadas, procuramos problematizar o que seriam tais figuras num contexto atual. Reconhecemos que houve algum avanço em relação ao conservadorismo e o pensamento crítico dos potenciais espectadores, porém a meu ver tal avanço foi pouco significativo. Mulheres donas de seus corpos e que se propõem a fazer algum tipo de trabalho que vá contra a moral, que é predominantemente cristã em nosso país, ainda hoje são criticadas e julgadas de forma injusta, como no caso de dançarinas, prostitutas, strippers, atrizes, ''mães solo'', entre outras.

Ainda hoje existe também uma extrema desvalorização das professoras e professores, o que os tornam também sujeitos marginalizados e que também são representados no espetáculo, jogando sempre com o imaginário analítico dos espectadores.

Mas, dentre todas as figuras que são representadas, este texto evidenciará problemáticas acerca da população LGBT.

O espetáculo conta a história de uma trupe de veados, travestis e transformistas que foram expulsas da cidade. Questiona-se por meio deste acontecimento uma série de estruturas. A partir destes questionamentos são colocadas para reflexão as dificuldades de ser artista numa cidade conservadora e de interior. Qual é o lugar dessas pessoas? O que fazem para sobreviver? Uberaba registra diversos casos de violência contra pessoas LGBT, uma cidade com diversos casos de crimes de ódio contra travestis e pessoas transgêneras. Há um extremo desrespeito com essa população e até mesmo quando morrem, as vítimas de transfobia são invisibilizadas, como em noticiários sensacionalistas e que desrespeitam o pronome de gênero adequado em suas manchetes, ou em jornais que ignoram os fatos e com isso banalizam crimes de ódio por transfobia. De acordo com pesquisas realizadas em 2013 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a expectativa de vida de uma pessoa trans no país é de 35 anos, menos da metade da expectativa de vida da população geral, que é de 74,9 anos (BORTONI, 2017). O Brasil lidera o ranking de mortes de pessoas LGBT, registrando 343 mortes em 2016, de acordo com a organização Grupo Gay da Bahia (AYER; BOTTREL, 2017).

Pensando nas possibilidades de se trabalhar com recortes de diversas linguagens num espetáculo híbrido e com potencial político, através de mensagens debochadas e sarcásticas, representamos a expulsão simbólica da trupe do Teatro Municipal Vera Cruz, local onde a peça foi representada pela primeira vez na rua. O espetáculo aconteceu no calçadão em frente ao teatro e contou com a presença de grande público. Iniciamos a apresentação saindo de dentro do teatro ''expulsas'' e nos posicionando no calçadão. Acontece que, na época em que estreamos, estávamos em divergência com a Fundação Cultural de Uberaba (FCU) e em específico com a presidenta da fundação daquela época, e tanto a FCU como a presidenta apareciam em críticas no espetáculo.

A apresentação teve grande repercussão na cidade e não tardou em chegar uma reclamação da presidenta da FCU, que não havia assistido o espetáculo, mas escreveu uma nota em sua página pessoal do Facebook nos acusando de calúnia. Sua argumen-

Reestreia do espetáculo ''Brazil com Z'', no calçadão do Cine Teatro Municipal Vera Cruz, em Uberaba-MG. Crédito: Okiá Produções

tação era de que nós da Cia Rogê não tínhamos capacidade de lotar o Teatro Municipal Vera Cruz e que sendo assim decidimos de última hora (sic) levar o espetáculo para a rua e dizer que fomos expulsos. Houve uma confusão por parte da presidenta, que fez uma crítica sem nem mesmo ter sido espectadora, e é neste momento, por exemplo, em que os limites entre o real e o ficcional se perdem, quando se trata de uma encenação performativa. As colagens dramatúrgicas que misturam texto com ações autobiográficas capazes de expressar as subjetividades do cotidiano, elementos presentes na performance, nos atentam para a relação direta com o espectador que se deixa (ou não) ser afetado.

A pensadora contemporânea Josette Féral (2008) discorre a respeito das mudanças que vêm acontecendo no teatro e enfatiza a questão dos limites entre o real e o ficcional em seu texto ''Por uma poética da Performatividade'':

> Trata-se precisamente de um jogo com sistemas de representação, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas uma ilusão (p. 9, 2008).

Além do equívoco a respeito da veracidade do conteúdo teatral, este depoimento nos serviu também para evidenciar de forma concreta a falta de conhecimento a respeito do teatro de rua, culminando na marginalização do mesmo. A forma que as pessoas veem o teatro de rua, muitas vezes com um julgamento de inferioridade em relação ao teatro de palco – como se a existência da arte de rua fosse mera falta de oportunidade de conseguir espaços considerados ''adequados'' – só nos mostra o quanto o teatro de rua ainda se encontra à margem do reconhecimento. É neste sentido que artistas de rua desenvolvem seus trabalhos em sinal de resistência, para que a arte popular e de rua seja cada vez mais visível.

Referências

ALENCAR, Valéria Peixoto de. Teatro de revista: Sátira e vedetes. **Uol Educação**. 2009. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-de-revista-satira-e-vedetes.htm>. Acesso em: 23 ago. 2017.

AYER, Flávia; BOTTREL, Fred. Brasil é país que mais mata travestis e transexuais. **O Estado de Minas**. Belo Horizonte. 2017. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/especiais/dandara/2017/03/09/noticia-especial-dandara,852965/brasil-e-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2017.

BORTONI, Larissa. Expectativa de vida de transexuais é de 35 anos, metade da média nacional. **Senado notícias**. Brasília, 20 Jun. 2017. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/expectativa-de-vida-de-transexuais-e-de-35-anos-metade-da-media-nacional>. Acesso em: 23 ago. 2017.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, [s.l.], v. 8, p.197-210, 28 nov. 2008. Universidade de São Paulo. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210.

O Corpo Performativo na Relação Arte-Pesquisa-Docência

Levi Mota Muniz[12]

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem de investigação com tons de pessoalidade da relação arte-pesquisa-docência, a partir de experimentações junto ao Coletivo Pipa Azul - projeto de Teatro com Educação Socioambiental - que funcionou de agosto de 2014 a agosto de 2016, na Associação Boca do Golfinho, situada no bairro Serviluz, da cidade de Fortaleza/CE. Com o objetivo de explorar as relações entre os corpos (seja ele corpo grupo ou corpo único) nas ruas do bairro, que se localiza em uma região de vulnerabilidade socioeconômica e ambiental, saímos pelas ruas e, por meio de uma série de propostas intervencionais, nos deixamos afetar. A cada semana, num total de dez, foram feitas composições com o espaço urbano a partir do nosso fazer performático. Essas ''errâncias urbanas'' culminaram no processo e feitura de uma obra intitulada ''Saco'' ou ''Plástico'', apresentada em seis espaços diferentes na cidade em um total de doze apresentações, e que questionava a poluição ambiental, a poluição marinha e a plastificação da cultura erudita em detrimento do funk. Nossa história institui-se a partir da relação entre a realização artística, a pesquisa (acadêmica e do corpo) e o exercício da docência dentro do coletivo. Os gatilhos despertados a partir da encruzilhada dessa arte-pesquisa-docência nos afetam. No final do processo, propomos uma nova maneira de lidar com o nosso corpo e o corpo-espaço urbano, evocando um novo conceito: ecoafetividade.

Palavras-chave: ecoafeto; teatro-performance; arte; pesquisa; docência

Abstract

This article presents a research approach with personality tones of the art-research-teaching relationship, based on experiments with the Pipa Azul Collective - Theater Project with Socio-Environmental Education - that ran from August 2014 to August 2016, at Associação Boca do Golfinho, located in the neighborhood Serviluz (Fortaleza / Ceará). With the aim of exploring the relationships between bodies (be it group-body or a single body) in the streets of the neighborhood, which is located in a region of socioeconomic and environmental vulnerability, we go out on the streets and, through a series of intervention proposals, we let ourselves be affected. Every week, in a total of ten, compositions were made with the urban space by our bodies performing. These ''urban errors'' culminated in the process and production of a work entitled ''Saco'' or ''Plástico'', presented in six different spaces in the city in a total of twelve presentations, and which questioned the environmental pollution, the marine pollution and the plastification of erudite culture to the detriment of funk. Our history is based on the relationship between artistic achievement, research (academic and body) and the exercise of teaching within the collective. The triggers awakened from the crossroads of this art-research-teaching affect us. At the end of the process, we propose a new way of dealing with our body and the

12 Graduando em Teatro na Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista da Secretaria de Cultura Artística da UFC. Orientadora: Tharyn Stazak.

urban body-space, evoking a new concept: ecoaffectivity.
Keywords: theater-performance; art; research; ecoaffect; teaching

Errâncias Urbanas

O Coletivo Pipa Azul foi um projeto de Teatro com Educação Socioambiental atrelado ao Eixo de Realização Artística da Secretaria de Cultura Artística da Universidade Federal do Ceará, desenvolvido de agosto de 2014 a agosto de 2016 no bairro Serviluz, na cidade de Fortaleza/CE. Mais de oitenta participantes diferentes passaram pelo Coletivo, tendo uma média de 15 participantes fixos, em sua maioria de quatro a quinze anos. Os encontros aconteciam semanalmente, aos sábados e domingos, das 9h30 às 11h30. O bairro Serviluz localiza-se em uma região de vulnerabilidade socioeconômica e ambiental, é banhado pelo mar, apresenta uma grande densidade habitacional e uma série de problemas advindos da precariedade em diversos âmbitos sociais tais como habitação, educação, acesso à cultura, coleta de resíduos e transporte. A Associação Boca do Golfinho: centro comunitário de Esporte, Cultura, Cidadania e Lazer abrigou as ações do Coletivo Pipa Azul.

No ano de 2015, o Coletivo Pipa Azul decide explorar, por meio de andanças, as relações entre os corpos nas ruas do bairro, sobretudo nas ruas próximas à Associação Boca do Golfinho e na grande faixa de areia existente entre a Associação e o mar. Diante dessas expedições, como facilitador do Coletivo, me deixo levar pelos desejos de mostrar e de desvendar deles (''meninas e meninos azuis''). Mostrar, pois há o desejo por meio dos participantes de fazer o diálogo entre os afetos da vida deles - da memória deles - e pessoas de fora, sobretudo com pessoas as quais há uma relação afetiva. Esses afetos se relacionam com a identificação do grau de importância das coisas na história individual-coletiva deles. Desvendar, na fluidez contemporânea, as mudanças (ainda que muitas vezes mínimas) que um espaço cotidiano apresenta desde a última vez que eles passaram. Feito em conjunto, o desvendar é um cortejo de desejos, que carrega consigo a segurança do conjunto e as tensões das relações.

Após algumas caminhadas despretensiosas, decidimos acionar alguns dispositivos no caminhar. Em uma série de propostas intervencionais, saímos pelas ruas com proposições claras: ainda errantes, mas guiadas por aspectos diversos. Decidimos por fazer, a cada semana (num total de dez), uma composição com o espaço urbano a partir do nosso fazer performático. Em

Coletivo Pipa Azul, em pesquisa por materiais de cena e para registro audiovisual - parte da construção da obra ''Saco ou Plástico''. Crédito: Iago Domingos.

uma das semanas coletamos uma série de músicas de funk e cantamos pelo bairro despertando a indignação e o remexer de diversos outros corpos. Na outra, decidimos por filmar o bairro com vários aparelhos (câmeras e celulares). Em outra significativa semana, andamos pelo bairro com nossos nomes escritos em um pequeno papel e depositamos esses papéis com os nomes nos espaços que nos causaram maior afetação no caminhar.

Essas ''errâncias urbanas'' culminaram em discussões e debates sobre quais foram as experiências que mais nos afetaram, que mais nos ''chamaram a atenção'' no processo. Nessa parte, estive bastante calado, pois queria que os jovens moradores do bairro pudessem debater mais livremente sobre as suas condições enquanto moradores daquele espaço e participantes do cotidiano político e social dali. Dessa forma, após duas semanas aproximadamente de discussões e exercícios físicos que remetiam aos processos de andança, os assuntos mais relatados eram sobre o lixo que flutuava no mar e os atrapalhava na prática do surf - além de matar as tartarugas marinhas da região que encalham rotineiramente por lá; o lixo jogado pelas ruas, que deixava o bairro com um cheiro de podre e causava doenças de pele neles e em suas famílias; e o fato de que, quando passamos cantando ou dançando funk, muito deles foram tolhidos por familiares.

''É que enquanto se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros'' (ROLNİK, 2006, p. 49). Os encontros no andar pelas ruas nos transformaram profundamente: o diálogo em conjunto com a cidade, o encontro com um outro corpo nosso - o corpo performativo, os cheiros, os olhares, as pessoas, os animais, o lixo, o mar e todos os outros elementos foram importantes pilares para os ensaios que viriam a seguir. Passamos dois meses, agosto e setembro, dialogando cenicamente a partir dos nossos novos corpos, nascidos a partir do contato com os corpos já citados. Os nossos ensaios eram abertos à comunidade, tendo inclusive participação constante de crianças que não faziam parte do Coletivo. De certa maneira, eram ensaios na rua. Assim como uma casa de portas abertas expande suas portas, uma rua de casas abertas também se expande para o interior dos espaços. Os ensaios foram baseados nos trabalhos que já estávamos desenvolvendo com o Coletivo, por meio de cantigas de roda, jogos performativos com objetos (o saco ''plástico'' foi adotado como representação do ''lixo'' e utilizado em várias cenas), aquecimentos e também jogos propostos por eles a partir da vivência prática da capoeira. Não houve nenhuma fundamentação teórica externa estabelecida, senão a da nossa própria vivência: eu trazia o que aprendera em grupos de teatro anteriores, e eles o que aprenderam em seus espaços de diálogo corporais.

O processo desembocou, por uma via, na obra intitulada ''Saco'' ou ''Plástico'', que questiona a poluição ambiental, a poluição marinha e a plastificação da cultura erudita em detrimento do funk. ''Saco'' ou ''Plástico'' configura-se enquanto obra de arte visual e arte cênica, sendo o corpo performático acompanhado por uma trajetória audiovisual durante toda a obra. A obra foi apresentada em seis espaços diferentes na cidade, em um total de doze apresentações, sendo a maioria delas feita no bairro que nos abrigava. É importante frisar isto pois a intenção do nosso teatro nunca foi espetacularizar a situação de vulnerabilidade

socioeconômica e ambiental que os participantes viviam e sim dialogar com os próprios moradores e outros grupos afetados para fazer emergir naquelas pessoas desejos de impermanência, de mudança. Apresentar é um espaço de diálogo extremo e, se não for assim, não nos interessa. As trocas e partilhas pós-apresentações foram importantes para que, cada dia mais, nos apropriássemos do nosso discurso e discutíssemos sobre a situação da qual nos propomos discutir: o bairro, o mar, a cidade, os corpos pelo bairro, o lixo. Dessa maneira, instauraram-se ainda mais profundos afetos dos corpos-performers com o corpo-espaço do bairro, no qual viviam, conviviam e performavam.

Ecoafetividade

Dos processos de errância, do desenvolvimento das pesquisas cênicas, das apresentações e da cartografia desse processo, caminhamos agora na proposição de um novo conceito. Criado no contato de nossas vivências com textos que chegaram até nós a partir dos caminhos que trilhamos, ou dos caminhos dos nossos desejos, propomos a ecoafetividade. Para a proposição desse neologismo, o afeto é estudado - a partir de Deleuze e da sua relação com os textos de Espinosa - como ''[...] a variação contínua da força de existir de alguém, na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que ele tem'' (DELEUZE, 1978, np). No capítulo IV do livro Espinosa - Filosofia prática, Deleuze (2002) cita a relação cinética e a capacidade de afetar e ser afetado como possibilidades de constituição de um corpo. Nessa segunda possibilidade, a dos afetos, temos a ideia de um corpo definido ''não por substância nem por sujeitos, mas por modos'' (DELEUZE, 2002, p.2). Dentro do mesmo capítulo, aborda os afetos enquanto possibilidades potentes e relacionais do corpo com o ambiente, entendendo ambiente enquanto espaço compartilhado, vivo, habitado. Esses afetos não são imanentes - não nascem definidos - aos seres, mas surgem - e morrem - a partir das suas experiências na relação com o mundo e com o tempo. Sendo assim, a constituição de um ser está intrinsecamente ligada à sua relação com o mundo no qual ele habita e que o cruza e o afeta.

''Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado'' (DELEUZE, 2002, p.130). Deleuze dialoga em muitos momentos com a nossa prática. Seja pelo já apresentado: a noção de afeto enquanto possibilidade relacional, enquanto

Coletivo Pipa Azul, em experimentação em torno dos temas ''cidade, corpo e afeto''. Crédito: Iago Domingos.

probabilidade; seja pela noção cartográfica – aquela traçada pelas de desejo e encontro no momento em que se vive - na composição dos corpos (sejam esses corpos humanos, animais, corpos sonoros, ou, nesse caso, a composição cartográfica de um corpo-pesquisa); seja pela indivisibilidade entre o corpo e todo o espaço em sua volta. O texto de Deleuze em diálogo com Espinosa tem grande importância para a proposição do afeto enquanto algo que o dissuade da noção social do ''gostar'' ou do ''agradar'' (''ser afetuoso'', ''ter afeto por alguém''), mas o distingue enquanto cartografia de possibilidades relacionais dos diversos corpos com diversos outros corpos/ambientes.

Buscamos referências para conceituar a outra parte do neologismo ecoafetividade, que é o ''eco'', no livro ''A Teia da Vida'' de Fritjof Capra (1996):

> A percepção ecológica profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos) (CAPRA, 1996, p.16).

E é justamente nessa visão de ecologia que buscamos nos focar. Podendo desmembrar o termo entre Eco (oikos, palavra grega para casa) e logia (palavra grega para ciência), a ecologia é o estudo de uma casa, da qual Capra e nós concordamos que significa não um espaço físico, mas uma teia de relações profundas entre todos os indivíduos, seres e fenômenos naturais e sociais. Uma casa capilarizada e que se alastra por dentro e entre os seres. Mais do que observar cada ser e cada fenômeno, é enxergar como esse corpo encaixa-se ou desencaixa-se no seu contexto social e natural: como esse ser desenvolve os seus afetos (que já fundamentamos a partir de Espinosa/Deleuze logo acima).

O teatro ecoafetivo engaja-se em proporcionar vivências teatrais propícias à realização cênica e reflexão a partir da relação do ser consigo mesmo e com o mundo. É um teatro de corpo, mente e afetos presentes, onde nunca podemos desconsiderar o espaço socioambiental onde se dão as aulas, muito menos esquecer-se dos que participarão do momento cênico (seja ele uma aula, uma performance, uma cena, um laboratório, uma oficina) e das relações que os que participarão do momento têm com todos os outros corpos do espaço em questão. É um teatro que se dá em teias, em ondas, em ecos.

Referências bibliográficas

CAPRA, F. **A Teia da vida**. Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1997.

ROLNÍK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

DELEUZE, G. **Espinosa** – filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta, 2002 _____. **Conversações** (1972-1990). São Paulo: Ed.34, 2010.

_____. **Cours Vincennes**. 1978. Disponível em: https://www.webdeleuze.com/textes/194. Acesso em agosto, 2017.

SCORE!
GOAL!

İntervenções urbanas em meio à instabilidade política:Análise das ações ''O enterro'' e ''Descongele após vinte anos'' do grupo de pesquisa ''Transeuntes – Estudos sobre Performance''

Diego Souza e Kauê Rocha[13]

Resumo

O seguinte texto procura analisar as performances ''O enterro'' e ''Descongele após vinte anos'', realizadas pelo grupo de pesquisa ''Transeuntes – Estudos sobre Performance''. O grupo Transeuntes existe desde 2012 e traz como uma de suas propostas ampliar os estudos sobre as intervenções performáticas nas ruas. As performances citadas foram realizadas nos meses de novembro e dezembro de 2016, ano do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, fato que desencadeou diversas decisões prejudiciais à população, a partir da aprovação da PEC 241. As ações, realizadas no Centro da cidade de São João del-Rei, polo de passagem de transeuntes, pretendiam expor aos passantes algumas das consequências da aprovação deste projeto. Em ''O enterro'', performers simulavam a morte da ''Educação'', e em ''Descongele após vinte anos'', dez quilos de gelo eram despejados nos performers que representavam setores que seriam afetados e prejudicados com a aprovação do projeto de emenda. Partindo dos conceitos de Performatividade, de Fèral, e de teatro de rua, de Carreira, procura-se apresentar a recepção e as percepções dos trabalhos.

Palavras-chave: İntervenção Urbana. Performance Artística. Política brasileira.

Abstract

The following text attempts to analyze the performances ''O enterro'' and ''Descongele após vinte anos'', carried out by the research group ''Transeuntes - Estudos sobre Performance ''. Transeuntes group has existed since 2012 and has as one of its proposals to broaden the studies on performance interventions in the streets. The performances cited were held in November and December 2016, the year of the impeachment of President Dilma Rousseff, a fact that triggered several decisions detrimental to the population, from the approval of PEC 241. The actions, held in the Center of the city of São João Del Rei, passing through passersby, intended to expose passers-by some of the consequences of the approval of this project. İn ''O enterro,'' performers simulated the death of ''Education,'' and in ''Descongele após vinte anos,'' ten pounds of ice was dumped in performers representing sectors that would be affected and impaired with the passage of the proposed amendment. Starting from the performative concepts of Fèral and street theater of Carreira, it is tried to present the reception and the perceptions of the works.

Keywords: Urban İntervention. Artistic Performance. Brazilian politics.

O contexto

O ano de 2016 foi cenário de grandes crises e conturbações políticas no Brasil. A partir da aprovação do impeachment da presidenta Dilma Rousseff várias decisões prejudiciais à população foram tomadas pelo novo governo, o que gerou muita revolta por grande parte das pessoas. A Proposta de Emenda Constitu-

13 Graduandos em Teatro na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Atores e performers. Orientador: Marcelo Rocco Gasperi.

cional (PEC) 241 foi um dos principais motivos dessa revolta, pois propunha uma grande redução de investimento em diversas áreas importantes administradas pelo governo, entre elas a Educação.

Neste contexto, no dia 24 de outubro de 2016, os alunos da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), por meio do Diretório Central de Estudantes (DCE), decidiram por seguir o movimento de ocupação que estava acontecendo por todo o país em centenas de escolas e universidades. A reitoria da UFSJ foi ocupada e este movimento foi nomeado de Ocupa UFSJ, tornando-se um grande espaço interdisciplinar de informação e tendo entre outras pautas as consequências negativas que esta PEC causaria ao funcionamento, acesso e permanência na universidade.

Durante todo o período de ocupação, os alunos se organizaram para estudar e discutir diversos temas relevantes relacionados principalmente à política, além de realizar diversas atividades artísticas e culturais. Seguindo este movimento, vários cursos foram aos poucos deflagrando Greve Estudantil de maneira independente, até que no mês seguinte, em 8 de novembro, mais de 1800 alunos se reuniram em uma assembleia e deflagraram a primeira Greve Estudantil Geral da UFSJ. Com isto, o movimento ganhou força e os alunos envolvidos puderam se dedicar ainda mais aos trabalhos que já estavam sendo desenvolvidos.

Neste processo, vários grupos de extensão voltaram seus projetos para as questões que estavam em pauta no cenário político com o intuito de levar até a comunidade externa da cidade de São João del-Rei informações sobre o movimento, que era criminalizado por várias pessoas, e lançar discussões a respeito do momento delicado que o país sofria e suas consequências.

O grupo "Transeuntes - Estudos sobre performance", que existe desde 2012 e desenvolve estudos teóricos sobre teatro de rua e experimentações, aderiu também à mobilização, realizando uma pausa em suas atividades, para focar na criação de performances que expusessem aos transeuntes da área central da cidade, que tem um dos maiores fluxos de pessoas, algumas das consequências da aprovação da proposta que estava para ser votada, visando instaurar um diálogo com estes, principalmente com os que não sabiam ao certo o que estava acontecendo.

As performances realizadas relacionam-se muito com as intervenções de agitação e propaganda, desenvolvidas desde a revolução soviética. Este tipo de ação é utilizada como tática de agitação, fazendo denúncias e ressaltando reinvindicações das classes populares e visa a politização da massa em processo de transformação social.

> A agitação e propaganda tem uma larga tradição nas lutas sociais desenvolvidas desde a revolução soviética. As experiências desenvolvidas na Alemanha, na França, nos Estados Unidos e no Brasil na década de 1960, aqui realizadas principalmente pelos Centros Populares de Cultura (CPC) e Movimento de Cultura Popular (MCP), constituem grande repertório de formas, como o teatro jornal, o teatro invisível, intervenções de música, artes plásticas, cinema, pixações, etc. Cada movimento e organização produziu seus métodos

> e formas, servindo-se de toda referência que tivessem, de acordo com as demandas apresentadas em cada contexto histórico. As intervenções de agitprop têm um grande poder de intervenção direta, de agitação dos trabalhadores para o confronto dos projetos de classe apresentados como hegemônicos e a propaganda de um projeto popular (COLETİVO NACİONAL DE CULTURA, 2007, p. 22).

Uma ação de agitprop não tem normas fixas e métodos tão definidos, leva em conta o contexto em que será aplicada e as ferramentas, criatividade e condições dos grupos que se propõem realiza-la. O importante neste tipo de ação é motivar a organização da classe trabalhadora, estimulando a luta social e a noção de luta de classes, com o intuito de deslegitimar os pressupostos ideológicos da elite, que detém o poder sobre a população e o governo do país.

Dadas as situações politicamente graves pelas quais o país passava e a intenção de alertar a população sobre isso, o Grupo Transeuntes, que trabalha com o esquema de processo colaborativo, decidiu por reunir propostas de intervenções urbanas cujo tema fosse a PEC 241. Assim foram trazidas as ideias das performances ''O enterro'' e ''Descongele após vinte anos'', as duas ações realizadas pelo grupo. Ambas expunham a Proposta de Emenda Constitucional, utilizando-se da simbologia dos corpos e elementos em performance para mostrar à população de São João del Rei a seriedade da situação. André Carreira, em sua comunicação ''A cidade como dramaturgia do teatro de ''invasão'''' , aponta:

> A aproximação entre a performance teatral e o cotidiano poderia fazer esfumar os elementos ficcionais que definem a existência do teatral. İsso é ainda mais evidente no contexto de uma época que a vida se espetacularizou de tal forma que todos os procedimentos cotidianos tendem a se oferecer como espetáculo (CARREİRA, 2007, p. 8).

Era claro que a maior parte da população sabia, o mínimo que fosse, sobre a PEC e suas consequências. Nessa linha, era intenção do grupo mostrar as pessoas o lado mais contundente da proposta, lado esse tão escondido pela grande mídia de massa, que por vezes escondeu informações sobre manifestações contra a aprovação da PEC. Por isso, optou-se por usar da simbologia de elementos, como o tecido preto e os baldes de gelo, colocando o tema num limiar ficcção-realidade.

A performance ''O enterro'' focava-se no impacto que a área da Educação sofreria com a aprovação da PEC, com a diminuição dos investimentos nesse setor, já tão precarizado mesmo antes da proposta. Nela, os performers trajaram-se de roupas sociais, caracterizando-se como figuras da elite, e falavam ao celular, soltando frases que desdenhavam da preocupação em relação ao congelamento dos investimentos na área de Educação, justamente por não dependerem do serviço público para isso, afinal, todos contavam com o sistema privado de ensino. Em meio a esses seres, uma performer, usando um grande vestido, simbolizava a Educação. Ela se deitava no centro do espaço e figuras da elite passavam por ela, mal notando sua presença. Após um tempo dizendo as frases de escárnio, os performers rodeavam a Educação, retiravam um pano preto de uma mala e a co-

briam, simbolizando assim o enterro desse setor, esquecido em meio ao chão e coberto, como se ninguém o visse.

Na intervenção ''Descongele após vinte anos'', o grupo teve a intenção de penetrar na palavra ''Congelar'', tão amplamente falada quando se tratava da PEC, performando uma ação que ilustrava os malefícios gerais da proposta . Nela, os performers vestiam preto e tinham os rostos cobertos. No pescoço, cada um portava uma gravata na qual estava escrito algum setor que seria prejudicado com a consequente aprovação da PEC, como SAÚDE, EDUCAÇÃO E CULTURA. Esses corpos caminhavam pelas ruas, até que, um por um, caiam no chão, um sobre o outro, formando um amontoado de corpos. Outro performer surgia, carregando dois baldes de gelo, e os despejava em cima do amontoado, deixando depois uma faixa com a frase ''DESCONGELE APÓS VİNTE ANOS''. Os performers ficavam ali, com o gelo derretendo sobre seus corpos.

O enterro. Crédito: Grupo Transeuntes.

Ambas as perfomances foram realizadas no Centro de São João del-Rei; a primeira no Calçadão e a segunda na Avenida Tiradentes. Escolheu-se essa região por ela apresentar o maior fluxo de deslocamento de pessoas, o que forneceria a oportunidade de informar um grande número de cidadãos. Como ''O enterro'' usava de frases em seu desenvolvimento, optou-se por realiza-la num espaço no qual houvesse mais proximidade com os passantes, para que os mesmos pudessem escutar o que os performers exclamavam, inferindo-se dos absurdos ditos por uma elite sem preocupação com outras classes. O melhor espaço encontrado para isso foi o Calçadão, um ambiente largo com grande movimentação devido à eferverscência do comércio durante os dias da semana.

O desenvolvimento da segunda performance, ''Descongele após vinte anos'', foi feito durante uma manifestação, o que possibilitou um alcance ainda maior de pessoas e que a feitura da intervenção se desse no meio da Avenida Tiradentes, um amplo espaço da cidade, permitindo uma movimentação maior dos corpos e uma visão geral do público do ato performativo, já que a intenção do grupo era que os dizeres das gravatas fossem lidos.

Pode-se dizer que o objetivo do grupo foi cumprido, tratando-se de levar para a rua de maneira artística os duros golpes que seriam causados pela PEC 241. Como o momento era de extrema tensão política, houve certo receio quando se pensava na recepção dos transeuntes. Como aponta André Carreira,

> [...] o elemento de risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade, em primeiro lugar porque

> esta é um sítio no qual está presente uma série de riscos para a vida e a integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades, estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano. A rua é o espaço inóspito que se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos e é isso que atrai o olhar do artista como ponto de partida do processo criativo (CARREIRA, 2007, p. 6).

Era claro para os performers que o risco existia, ainda mais numa cidade como São João del-Rei, na qual alguns políticos de expressividade nacional nasceram e têm grande admiração por parte do povo. Adentrando a rua, os performers colocaram em jogo um tema que suscitava grande polêmica, disparando diversas opiniões. Entretanto, houve uma boa aceitação por parte de quem foi espectador das ações. Era notável a curiosidade, o apoio e o interesse do público, que questionou e em determinada situação até mesmo interferiu na performance, retirando alguns blocos de gelo que cobriam os performers em "Descongele após vinte anos".

Descongele após vinte anos. Crédito: Ocupa UFSJ

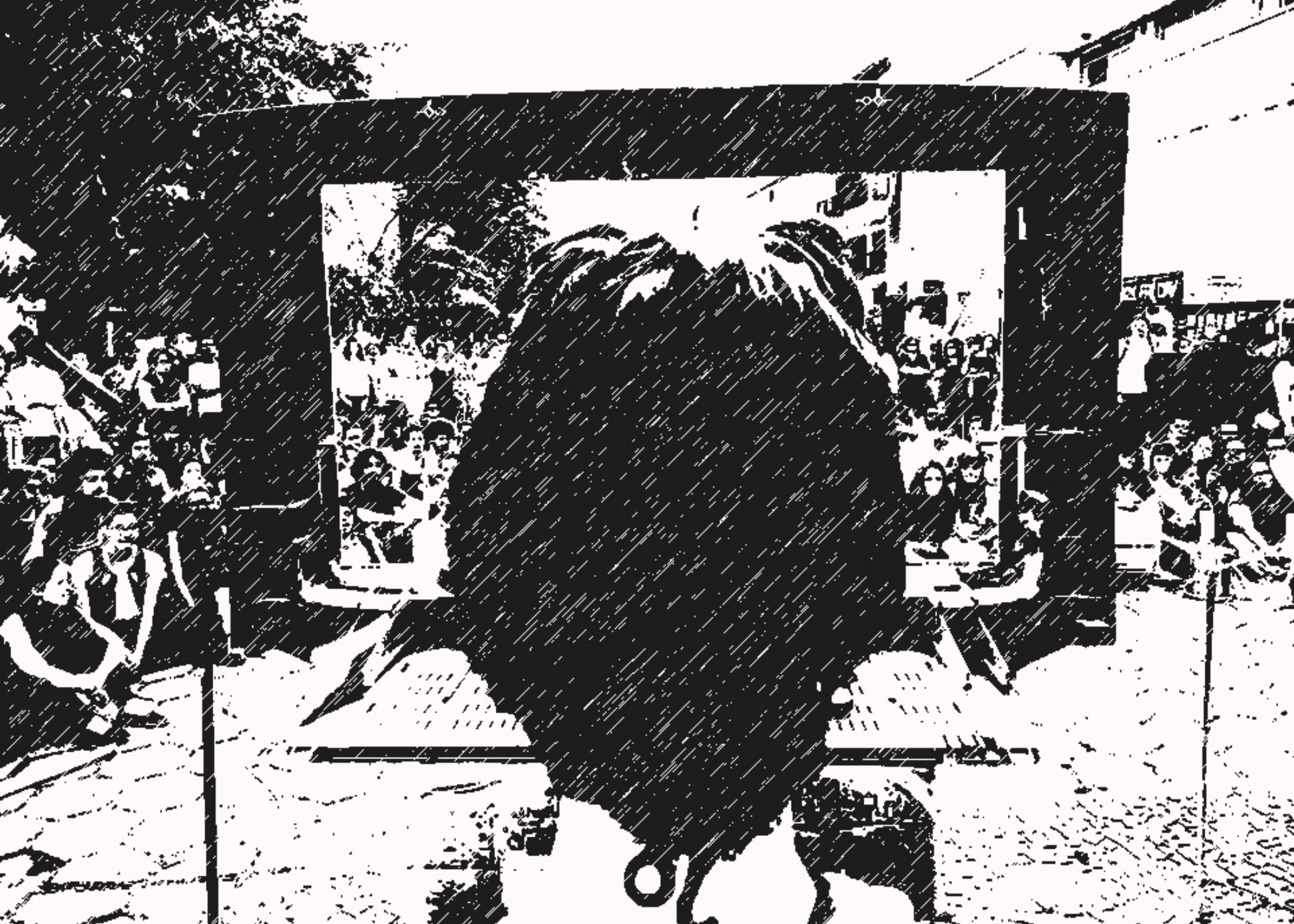
Josétte Feral afirma que: "[...] o performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem" (2008, p. 203-204). As ações performadas pelo grupo Transeuntes poderiam trazer uma ampla significação, já que seus símbolos forneciam base para dezenas de interpretações. A realidade na qual o Brasil está inserido é de instabilidade intensa, com uma elite despreocupada, uma política repleta de fendas e uma mídia omissa. Desse modo, o grupo sentiu a necessidade de fazer uma quebra em meio a toda essa situação, performando sobre um assunto ao mesmo tempo tão divulgado e tão oculto.

Referências Bibliográficas

CARREIRA, André. A cidade como dramaturgia do teatro de invasão. **XI Encontro Regional da ABRALIC**. São Paulo: ABRALIC, 2007.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA; BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ (Orgs.). **Teatro e transformação social**. Vol. 1 - Teatro Fórum e Agitprop. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008.



Quando a Demanda Acadêmica se Cruza com a Demanda Popular

Diego José Domingos[14]

Resumo

Os últimos acontecimentos da vida política brasileira nos fazem repensar o trajeto histórico, indagar a historiografia política ou, minimamente, desconfiar da transmissibilidade da história com o passar dos anos. Esse movimento reflexivo integra o Brasil a um cenário mundial, em que o caos cultural pode ser traduzido na dissolução dos pactos de cooperação e/ou solidariedade entre nações vizinhas, que se traduziam em blocos continentais com suas livres fronteiras se fechando cada vez mais. Torna-se nítido ainda, a tentativa de esvaziar o projeto político-cultural brasileiro que, durante pouco mais de uma década, legitimou a intervenção governamental como forma de integrar Estado e Sociedade. Dessa forma, o presente trabalho contempla reflexões oriundas do encontro da demanda acadêmica com a demanda popular, procurando estreitar a relação existente entre narrativa e rua. Atualmente, palavras como necessidade, vulnerabilidade e resistência formam uma espécie de tríade que se constitui como parte decisiva na tessitura e na transmissibilidade da produção cênica acadêmica. Como corpus e, portanto, subsídio ilustrativo do resultado desse diálogo, emerge a intervenção cênica ''O julgamento de Michel Temer'', apresentada ao final do Ato Democrático Nacional de 25 de novembro de 2016 no Coreto Maestro João Cavalcanti, em São João del-Rei-MG. Da intervenção, recorto apenas o trabalho de tradução do discurso jurídico da PEC 55/16 para a performance encenada, adotando a dinâmica da rua como concepção cênica. Nesse caso, a alteração da linguagem passa a expressar a preocupação de Walter Benjamin, que destaca em ''O narrador'', a necessidade de uma cultura narrativa em que a experiência não se atrele a informação, já que, segundo Benjamim, diferentemente da narrativa, a informação pede uma verificação imediata, não agregando valores posteriores, já que se baseia na instantaneidade dos

Intervenção cênica ''O julgamento de Michel Temer''. Cena ''Progresso Marinho, testemunha de defesa de Temer. Atuante: Tatiana Baptista. Foto: Marcius Barcelos.

14 Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Orientador: Claudio Guilarduci.

acontecimentos, haja visto que a defesa do pacote proposto por Temer se difundia através do discurso jornalístico tanto escrito, quanto midiático. A intervenção cênica foi composta por uma zona mista formada pela Estopa Cia. Abrupta de Teatro, o professor universitário Cláudio Alberto dos Santos, o projeto de extensão Xamã e alunos dos cursos de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei.

Quando pensamos Cultura, também estamos pensando História, também estamos pensando Filosofia, Economia, Moradia e, por consequência, estamos falando de Arte. Quando pensamos expressão, aparecem em nossas mentes lembranças capazes de elucidar a teoria dos campos citados acima, os materializando como imagens contidas em nossa memória. Em âmbito cultural, por exemplo, o fato de que o Brasil deixou o mapa da fome, ganha a materialidade de crianças bem alimentadas capazes de crescerem fortes, resguardadas pela intervenção governamental na redistribuição de renda e alimentos pelo país. Torna-se ainda material concreto a constatação da chegada da água em parte do Sertão brasileiro com a transposição do Rio São Francisco, ação responsável pela transformação nos meios de vida dessa população. As universidades no Brasil também passaram por profundas transformações, aos poucos iam ganhando cara de povo e desdobrando suas pesquisas entre saberes tradicionais e conhecimento científico.

A cultura é tão íntima da memória que ambas chegam a estar correlacionadas e uma é vital para a outra. Pensar cultura sem tradição é como imaginar política sem povo, não é que não exista, mas certamente tem algo errado. Essa constelação imagética criada por expressão, cultura, história, política, memória, filosofia e povo, integra o teatro à discussão: já que em seu mérito consta o desempenho das linguagens potencialmente eficientes para abarcar a reflexão proposta. Dessa forma, é o teatro documento base para essa discussão. É através dele que perpassa a ação inversa dos grandes meios de comunicação, a luta de um pequeno grupo de artistas por um país mais justo e a tentativa de contribuir para a construção do cenário político nacional brasileiro e unir academia e rua em uma mesma narrativa.

O impeachment da Presidenta, legalmente eleita, Dilma Roussef, agitou os ânimos políticos do cotidiano brasileiro e nos obrigou a repensar o lugar do intelectual frente ao desmonte de um projeto político-cultural, promovido por um golpe de estado parlamentar, com o apoio de grandes grupos econômicos e parte da classe média manipulada pela grande mídia e/ou por líderes religiosos. Desde então tem se formado grupos de resistência à permanência de Michel Temer na presidência do Brasil.

Esses grupos abarcam uma vasta diversidade temporal e cultural: há pessoas mais velhas que entendem o momento como uma repetição catastrófica do interesse de parte da elite brasileira no poder executivo do país, que viveu os tempos sombrios da ditadura brasileira, e do capital estrangeiro especulativo, vivenciou o descontrole econômico, a dívida externa, e conheceu a fome como apoteose de um país rico e igualmente desigual. Mas, por outro lado, há também jovens de diferentes idades, diferentes localidades, de diferentes origens que entendem seu papel na história

que, embora já bem conhecido ao povo brasileiro, para eles ainda era teórico, apenas visto nos livros de história da escola. Juntos, essas são as mesmas pessoas que tem críticas ao governo golpeado, como: o extermínio de jovens periféricos negros, a falta de atenção a pauta do aborto, a militarização das favelas e periferias, o abandono da ideia de reforma agrária, uma verdadeira laicidade para nossa nação, sem falar da população indígena, totalmente negligenciada. Mesmo com todas essas ponderações ao governo ilegalmente deposto, são essas pessoas que traduzem as políticas transformadoras eleitas e conquistadas através do voto popular nos últimos anos em munição contra o golpe em curso.

Intervenção cênica ''O julgamento de Michel Temer''. Cena de abertura. Atuantes: Tatiana Baptista, Dáfine Cruz, Joyce Lopes, Andressa Coin, Rick Ribeiro, Fernanda Diniz, Júlio César, Luís Firmato, Diego Domingos e Marlon de Paula. Foto: Marcius Barcelos.

Nesse caso, na cidade de São João del-Rei, interior de Minas Gerais, o grupo criado para evidenciar o golpe e suas implicações, foi composto pela Estopa Cia. Abrupta de Teatro, o professor universitário Cláudio Alberto dos Santos, o Projeto de Extensão Xamã e alunos dos Cursos de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). A estratégia do grupo era traduzir popularmente os discursos jurídicos e midiáticos que blindavam o pacote austero proposto pelo novo governo.

Há uma importante reflexão a ser feita: o golpe e seus derivados dependiam da mínima empatia popular. O Brasil é um país de proporções continentais, amante do futebol e da telenovela. Esses são os produtos culturais de massa mais consumidos na terra onde tudo dá. E é assim que se começa a traçar um plano midiático para popularizar Michel Temer e seu governo de absurdos. Atores e atrizes, jogadores de futebol, apresentadores de programas de entretenimento, líderes religiosos e comentaristas sociais ocuparam um importante papel na tessitura dessa narrativa de ''transição''. A intervenção cênica ''O julgamento de Michel Temer'' é uma espécie de mediação entre o velho e o novo. Não na linguagem cênica, propriamente dita, mas no confronto entre duas narrativas já bem conhecidas: a rua e a mídia.

Na cultura popular, há um ditado que diz: uma mentira, contada várias vezes, torna-se verdade. Pensando culturalmente, não se faz tarefa árdua perceber o quanto nossas tradições e costumes são vulneráveis a premissa popular anterior. Sua natureza popular, em âmbito prático, abriga ambiguidades e ambivalências

que, sem a performatividade humana, isso é; o indivíduo na execução da ação, não se faz possível o compreendimento da ação praticada. A performance, resultado da experiência da linguagem, revela que o que está em jogo no ditado popular não é a mentira, propriamente dita, mas como será mediado o encontro do velho com o novo, a partir do impacto da transformação ocasionado pela repetição de uma determinada narrativa. O desdobramento estético desse embate revela uma operação delicada no que diz respeito a outra tradição política brasileira: o golpe.

Em Benjamin (1987), a memória traz consigo duas maneiras de recordar o acontecido. A primeira forma a ser destacada é a memória involuntária que pode ser entendida como os acontecimentos vividos sem a mediação da consciência. Desta forma, essa parte da memória se caracteriza pela impossibilidade de ser alcançada mediante a uma operação impositiva do consciente. Essas experiências, não ordenadas pelo consciente, ficam agrupadas e isoladas. As lembranças dos fatos vividos atrelados a essa memória ficam inconscientes até que sejam ativados por uma condição inesperada, despertando em quem recorda a sensação de ser levado direto ao recordado, criando um elo com outro espaço-tempo.

Pela descrição da memória involuntária, conseguimos conceber que o ditado popular atua em outra instância da memória. Se a mentira se repete várias vezes, apreende-se uma operação temporal de caráter duplo: ao mesmo tempo que constrói seu passado, acaba por solidificar seu futuro. O ato de narrar, nesse caso, é instrumento decisivo na transmissibilidade dessa narrativa. Portanto, narrar diversas vezes, a fim de estabelecer a concretude do futuro da narrativa, necessita do que Gatti (2002, p.95) denominou como memória da inteligência. Essa parte da memória é denominada por Benjamin como memória voluntária, ou ainda, lembrança.

Essa segunda abordagem sobre a memória indica que os dados agrupados nessa parte são dados rotineiros, obtidos pela exposição aos estímulos cotidianos recebidos pelo sistema consciente. Essas informações estruturam o dia a dia das pessoas e, de maneira lógica, imprimem as orientações do funcionamento ordinário do mundo e de seus signos.

Intervenção cênica "O julgamento de Michel Temer". Cena "Apresentação da denúncia". O Promotor e o Público. Atuantes: Diego Domingos e espectadores. Foto: Marcius Barcelos.

Dessa forma, tanto a mentira do ditado popular quanto o pacote de Temer, para se tornar verdade, necessitam ser repetidas diversas vezes. Outra constatação: a mentira oriunda do ditado popular burla o registro da memória voluntária. Isso porque os acontecimentos passados, portanto, suas lembranças, possuem um prazo de armazenamento mais curto, entretanto, o ''repetir diversas vezes'', assim como no pacote proposto pelo governo Temer, configura-se como estímulo consciente para memória voluntária, atribuindo-a o caráter de ''verdade temporária'', já que a verdade construída só existe pelo repetir daquela determinada narrativa.

A encenação ''O julgamento de Michel Temer'' foi uma tentativa de traduzir os planos de Michel Temer para a linguagem teatral. Nesse caso, a linguagem teatral permite expor de forma lúdica e transmissível a mentira que está sendo contada com o fim de se estabelecer como uma verdade. A construção do caminho metodológico dessa análise, além de ter as reflexões de Walter Benjamin como base, conta com a importante fala de Judith Butler, em palestra no SESC-SP, pelo ''I Seminário Queer - Cultura e subversões das identidades'', na qual a filósofa destaca o processo que há na precariedade e na vulnerabilidade para a criação de resistências. A análise da produção teatral como documento da história se baseia na possibilidade de levantarmos outros pontos de vistas a partir de suas ruínas, da efemeridade e, em certa instância, abrigando a noção de tensão social proposta por Terry Eagleton em ''A idéia de Cultura'' (EAGLETON, 2005). A tarefa crítica, nesse caso, direciona-se não para a tradição teatral em si, mas para o contexto histórico em que está inserida.

A opção por denominar a ação teatral como Intervenção Cênica tem como base a ideia de Teatro como intervenção calcada por sua vez na ideia de Literatura como intervenção, termo citado em conversas entre Bertold Brecht e Walter Benjamin. Tanto no caso do Teatro como no caso da Literatura, não há uma definição assertiva ou uma metodologia prévia embutida a esses termos. De qualquer forma, Teatro como Intervenção toma como norte a noção de performance humana, ou seja, aquilo que só se faz expressivo pela interação dos homens. Os envolvidos entendem que a intervenção cênica que ocorreu no dia 25 de novembro de 2016 não foi uma apresentação de Teatro de Rua. A verdade é que a Intervenção foi de fato uma ação na rua, porque se entendeu que era ela a verdadeira plataforma que estávamos procurando. Pois, a rua é ainda a dona de toda convergência do dia a dia do povo brasileiro, casa da práxis e fonte da teoria.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica**, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. In: **Cadernos de Filosofia Alemã**. nº 12 – p. 51-78 – jul.-dez. 2008. Unicamp.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

Possibilidades da recepção no teatro de rua a partir de duas experiências no Cariri

Joelma Ferreira Silva[15]

Resumo

O trabalho apresenta duas experiências vivenciadas na rua como atriz: uma com o curso de teatro ''(IN) FORMAÇÃO'' ocorrido no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) de Juazeiro do Norte/CE, que culminou na ação performativa intitulada ''IN-TER-VIR''. A outra com o resultado da oficina ''Dança-Percussiva'', com a Cia Balançarte, realizada no SESC Crato/CE. A partir destas experiências, alguns questionamentos vieram à tona: quais são as diferenças entre a recepção no teatro em edifício fechado e no teatro feito na rua? Partindo da reflexão de que na rua a interação com os espectadores-transeuntes se dá de modo, muitas vezes, inesperado questionamos: o que leva os mesmos a pararem e observarem, ou mesmo interagir junto a uma manifestação teatral? Ambas as ações que serão descritas neste trabalho tinham como foco acontecimentos que provocavam o público e interagiam com as suas reações. Uma das ações realizadas consistia em jogar lixo na praça principal da cidade de Juazeiro do Norte, enquanto observávamos como as pessoas reagiam a isto, já que é comum na cidade a população jogar lixo na praça. Para contribuir com a discussão, no que se refere ao seu âmbito teórico, nos utilizaremos dos escritos dos pesquisadores André Carreira e Narciso Telles.

Palavras-chave: Recepção. Teatro de rua. Espectador. Interação.

---

15 Atriz/performer, graduanda em Teatro na Universidade Regional do Cariri (URCA), Juazeiro do Norte/CE. Bolsista do PIBIC/URCA. Orientadora: Cecília Lauritzen Campos.

Abstract
The work presented two experiences lived on the street as an actress: first, with the theater course ''(İN) FORMAÇÃO'' help at the Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) of Juazeiro do Norte/CE, which culminated in the performative action entitled ''İN-TER-VİR''. Second, wint the result of the workshop ''Percussive Dance'', with Cia Balançarte, performed at SESC Crato/CE. From these experiences, some questions have come surfarcet: what are the differences between the reception in closed buildings and the street theater? Starting from the reflection on the street the interaction with spectators-passers-by happens, so often in an unexpectedly way we ask: what causes them to stop and observe, or even to interact with a theatrical manifestation? Both actions that will be described in this work focus on events that provoked the public and interacted with that reactions. One of the actions carried out consisted in throwing garbage at the main square of the city of Juazeiro do Norte, while observing how people reacted to this, since it is common in the city to throw garbage in the square. To contribute to the discussion, wint regard to its scope theoretical, we will use the writings of the researchers André Carreira e Narciso Telles.
Keywords: reception. Street theater. Spectator. İnteraction.

A performance intitulada ''İN-TER-VİR'' surgiu em 2016 com 7 alunos do curso de teatro (İN) FORMAÇÃO ocorrido no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) em Juazeiro do Norte/CE. A proposta foi criada a pedido do próprio centro cultural que deu apenas um mês para a criação do que acabamos chamando de ações performáticas.

De início o professor Rodrigo Tomáz[16], do curso de teatro (İN)FORMAÇÃO, convidou alguns alunos do próprio curso, os quais ele considerou serem mais apropriados para este trabalho que seria desenvolvido em tão pouco tempo. Dentre os alunos eu fui uma das escolhidas. O trabalho se deu em 4 sextas de ensaios com mais 1 dia para a apresentação. Na primeira reunião soubemos qual era a proposta e em seguida tentamos realizar algumas das ações na sala de ensaio. Em uma conversa colocamos nossa opinião sobre o que daria certo ou não realizar na Praça Padre Cícero[17], em Juazeiro do Norte/CE. Para a proposta o professor destacou a relevância de realizar ações que provocassem o público da rua, assim nos colocou suas ideias deixando aberto para opinarmos sobre o que achávamos importante provocar.

Dentre as provocações, nos indagou sobre as noções de vivermos encaixotados em diversas ocasiões e situações na sociedade atualmente, seja usando os uniformes das empresas e/ou escolas, até mesmo por viver insistentemente a padronização do que é belo pela mídia. Para o amadurecimento desta ideia assistimos ao vídeo ''Little Boxes'' (WALK OFF THE EARTH, 2012) no qual todos os objetos e pessoas são feitos de caixas, daí surgiram as perguntas: o que é encaixotado na sociedade? O que este efeito

16 Rodrigo Tomáz: mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri – URCA. Atua na área teatral desde 2002 exercendo os papéis de produtor, figurinista, ator e encenador.

17 A Praça Padre Cícero está localizada na cidade de Juazeiro do Norte, no interior do Ceará. Durante todo o ano a praça costuma receber espetáculos e manifestações culturais regionais, principalmente em época de romaria.

causa nas pessoas? Quais são as vantagens e desvantagens desta padronização? Como se pode transmitir isso? Com a tentativa de fazer o público refletir sobre estas perguntas ocultas para eles, pensamos em figurinos feitos de caixas de papelão, os quais são difíceis de vestir e para se locomover ao utilizá-los. Percebemos que a liberdade neste enquadramento imposto pela sociedade é mascarar a identidade do indivíduo inibindo-o de expressar-se. André Carreira, citado por Narciso Telles, faz referência ao pensamento do sociólogo Jean Duvignaud, para explicar que o teatro de rua vai além da representação da vida real.

> Carreira propõe caminhos para a análise do teatro de rua, sem negar, entretanto, seu vínculo com uma proposta ideológica e um compromisso ético por parte dos grupos. Para tanto, apoia-se nas ideias do sociólogo Jean Duvignaud, para entender que os espetáculos de rua não são meros reflexos dos fatos sociais, mas que promovem uma relação dialética com esses fatos. Nessa perspectiva, caracteriza o teatro de rua como ''cerimônia social diferenciada'', o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral (TELLES, 2012, p. 37).

Os reflexos dos fatos sociais, como cita Carreira, possibilitam elementos condicionantes para a criação teatral. Desta forma surge o ''İN-TER-VİR'', com base em questionamentos que partem das reflexões sobre a sociedade atual.

A partir das reflexões, resolvemos desenvolver algumas ações que provocassem os espectadores a interagirem. Dentre as propostas citadas, escolhemos algumas, foram elas: sair do CCBNB do Cariri em duplas até a Praça Padre Cícero, vestidos com roupas das décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980, e depois que todas as duplas já estivessem na praça todos se encontravam e iniciavam as próximas ações. İsso foi o meio que encontramos para despertar a curiosidade nas pessoas para ver o que ia acontecer, pois não são todos os dias que se vê algo assim.

Ao realizar o encontro, os atores se sentavam em algum banco que já estivesse com pessoas sentadas e iriam colocar o papo em dia, pois já não se viam desde o século passado. Ao saírem do banco um dos atores esquecia propositalmente o seu caderno, com o objetivo de exaltar (se fosse o caso) a honestidade dos cidadãos juazeirenses e dar como exemplo para a sociedade ali presente. Caso o caderno fosse entregue, a emissora de televisão Verdes Mares, filial da Rede Globo no Ceará, iria fazer uma entrevista com estas pessoas e, se por acaso não entregassem, a produção iria pegar de volta o caderno, explicando que era material cênico. No nosso caso, o caderno foi entregue e depois de efetuar a exaltação da honestidade das pessoas que entregaram o caderno, nos separamos e cada um pegou uma plaquinha na qual tínhamos escrito uma ação que deveríamos realizar com o público. As ações foram escolhidas por nós mesmos, seriam elas: cafuné grátis, converchá (conversa com chá), massagem grátis, abraço por uma poesia e ''escuto histórias de amor''. Cada ator/performer parado em um local da praça segurava sua plaquinha e

aguardava as pessoas se aproximarem para que as ações acontecessem. Nestas ações as pessoas falavam sobre a desatenção de todos para com os outros, pois não paramos mais para conversar com os outros, olho no olho, tomando um chá. A troca de carinho está se tornando apenas por algum interesse, não estamos mais vivendo o mundo real e o que queremos realmente, isso devido ao mundo virtual, principalmente.

Em seguida, três de nós vestiram nos colegas os figurinos feitos de caixas e os que estavam vestidos teriam que realizar uma ação enquanto estavam parados e caminhar com o figurino para um lado e outro, três vezes e depois retirar o figurino. Dando prosseguimento, começamos a colar lambe-lambe em diferentes extremidades da praça. Ao terminar, dois de nós foram vestidos com tule e luvas pretas e nas mãos foram colocados braços de bonecas de plástico. Na cabeça dos atores foram botadas cabeças das mesmas bonecas de plástico e com este figurino os dois realizaram as ações de comprar sorvete e andar de moto na praça.

Finalizamos com a dança da bandeira que carregávamos: ''Qual bandeira você carrega?'' Esta ação seria aberta à interação do público em uma grande roda em que um por vez dançaria com sua bandeira, exibindo-a com a força que cada um enfrenta seus problemas na sociedade.

> A cidade é um lugar que construímos a partir da nossa circulação, dos nossos hábitos, e também das imagens produzidas pelas forças das instituições e da mídia. Habitar é definir lugares, é construir zonas relacionais, é estabelecer territórios culturais. Fazer teatro na rua é uma atividade que deve ser compreendida como prática construtiva da cidade. Por isso, é interessante pensar essa arte muito além da fronteira de uma prática artística que tem como centro a busca de um suposto contato com um público que não vai ao teatro, como várias vezes se diz no ambiente do teatro de rua (CARREİRA, 2011, p. 2).

''İN-TE'R-VİR''. Atrizes: Alice Oliver e Joelma Silfer.
Praça Padre Cícero, Juazeiro do Norte/CE. 17/09/2016. Crédito: Amanda Santana.

Tanto o ''İN-TER-VİR'' como o experimento da dança percussiva refletem este pensamento de Carreira, de que as nossas ações constroem a cidade. Com este foco incentivávamos em nossas ações posicionamentos da cidade em diferentes contextos, que provocávamos junto ao público transeunte. Percebemos que na maioria das vezes as pessoas se deixam levar em suas possíveis reações por compreender que se trata de teatro, o que de certa maneira mascara as suas atitudes.

Após citada a experiência sobre o ''İN-TER-VİR'', agora relato o que vivenciei na oficina intitulada ''Dança Percussiva'', realizada pela Companhia Balançarte[18], que aconteceu no SESC Crato em março de 2017 e teve como foco a percepção do corpo enquanto instrumento percussivo. Essa investigação em três dias culminou no último dia em um grito pela arte. Assim como no ''İN-TER-VİR'' planejamos ações que realizaríamos nas ruas do centro do Crato/CE. As ações seriam: sair cantando uma música da Cia Balançarte com os cartazes em mãos, suspensos, caminhando até a esquina do Banco do Brasil, para em seguida pular os obstáculos da arquitetura que encontrássemos enquanto os cartazes (com nosso posicionamento sobre a desvalorização que está acontecendo com a arte) eram colocados no chão. Depois, nós nos dividimos e caminhamos em câmera lenta em direção oposta ao outro grupo. Finalizamos retornando ao ponto inicial e depois, na Praça da Sé, abraçamos as pessoas que encontramos. Sentamos e fomos conversar sobre nossas interpretações acerca das reações das pessoas que encontramos pelo caminho.

Ao realizar estas ações notamos que o incomum no cotidiano das pessoas chama atenção, seja pelo exagero das ações ou até mesmo pelo mínimo de esforço. Com o ''İN-TER-VİR'' percebe-se que o figurino, mesmo sem ação, chama muita atenção, pois por mais que a moda viva retornando para o século passado é estranho em pleno século XXİ, em Juazeiro do Norte, um grupo de pessoas vestidas com roupas que fizeram sucesso no século passado ou com roupas feitas de caixa de papelão. Na oficina percebemos que quando há a presença de música as pessoas que estão longe se aproximam e quando o ritmo da caminhada é lento, as pessoas param para ler o que está escrito e ainda olham diretamente para o rosto dos performers.

İdentifico que uma das diferenças entre o espectador da rua e o do edifício teatral é que mesmo com medo, às vezes, o público da rua interage com a ação que está sendo proposta, questionando, concordando ou sorrindo. Já o público que vai ao edifício teatral se prepara para o que vai assistir, tendo um comportamento quase que padrão. O espectador da rua, pelo contrário, não sai de casa para assistir um teatro de rua (a não ser que seja divulgado, o que não foi o caso destas ações). Por esta ''não-preparação'', a ação deste espectador acaba sendo espontânea e mesmo que ele já saiba que vai ocorrer um evento teatral na rua, as ações ainda acabam sendo espontâneas, pois a rua é imprevisível. ''O espaço urbano está definido pelo repertório de usos do cotidiano. O que fazem os cidadãos, e as ações das instituições em suas operações do dia a dia, define territórios, que, no entanto, são mutáveis'' (CARREİRA, 2011, p. 03). Assim sendo, as mesmas ações realizadas em espaços diferentes não teriam certamente os

18 A Cia Balançarte é um grupo de Petrolina/PE, com 11 anos de carreira

mesmos resultados, pois, como Carreira pontua, os espaços são definidos pelo uso cotidiano dos cidadãos e desta forma as ações têm reações diferentes em cada lugar. O espaço pode ser mais ou menos movimentado, as pessoas interagem ou não, na rua tudo pode acontecer.

Referências

CARREİRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011.

TELLES, Narciso. O Ator e o espaço cênico: questões para pensar o teatro de rua brasileiro. **İLİNX**: Revista do LUME. Campinas. v. 01. n. 01. 2012. p. 37-54. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/200/191> Acessado em: 19/08/2017.

WALK OFF THE EARTH. **Little Boxes**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LM8JhvfoqdA> Acessado em: 07/11/17.

A verdade e a presença cênica no teatro de rua a partir do trabalho ''interior'' do ator

Diogo Rezende[19]

Resumo

O seguinte texto pretende analisar as possíveis consequências e vantagens de se trabalhar também a interpretação ''interior'', psicológica, no trabalho cênico de rua, tendo como base a oficina ''Um olhar sobre a vida'', ministrada pelo autor desse texto em outubro de 2016 para os participantes do Grupo de Pesquisa ''Transeuntes: Estudos sobre Performance'', da Universidade Federal de São João Del Rei. A oficina tinha como foco o trabalho psicofísico, nas reverberações que um trabalho mental tem no corpo do ator em cena. Pretende-se, a partir de comentários e reflexões sobre os resultados da oficina, expor suas contribuições para se alcançar a presença cênica, e também a chamada ''verdade cênica'' (STANİSLÁVSKİ, 1998), na qual, a grosso modo, o espectador, não importando a estética ou tipo de personagem representado pelos atores, consegue realmente acreditar no que vê, e não simplesmente entende a sugestão de algo ''fingido'' pelo ator. Tentar-se-á, também, quebrar alguns preconceitos que existem sobre a utilização de técnicas psicológicas em trabalhos cênicos de rua, tomando-se como base conceitos como ''concentração'', ''atenção'' e ''reação'', conseguidos a partir de tal processo.

Palavras-chave: Verdade cênica. Trabalho psicofísico. Presença. Teatro de rua.

Abstract

The following text will analyze the possible consequences and advantages of also working the ''interior'', psychological interpretation in the street scenic work, based on the workshop ''Um olhar sobre a vida'', given by the author of this text in October 2016 to the participants of the Research Group ''Transeuntes: Estudos sobre Performance'' of the Federal University of São João Del Rei, which focused on the psychophysical work, in the reverberations that a mental work has on the actor's body on the scene. İt is intended, from comments and reflections on the results of the workshop, to expose its contributions to reach the scenic presence, and also the so-called ''scenic truth'' (STANİSLÁVSKİ, 1998), in which the spectator, no matter the aesthetics or type of character represented by the actors, can really believe in what they see, and not simply understand the suggestion of something ''pretended'' by the actor. İt will also try to overcome some prejudices that exist on the use of psychological techniques in street scenic works, taking as base concepts like ''concentration'', ''attention'' and ''reaction'', obtained from such work.

Keywords: Scenic truth. Psychophysical work. Presence. Street theater.

A oficina ''Um olhar sobre a vida'' que ministrei para o Grupo de Pesquisa ''Transeuntes: Estudos sobre Performance'', da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e do qual faço parte, tinha como objetivo desenvolver nos atores um corpo vivo, presente, não ''fingido'' e mecanizado. Baseei-me principalmen-

19 Graduando em Teatro na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); Orientador: Marcelo Rocco Gasperi.

te nos estudos do teatrólogo russo Constantin Stanislávski (1863-1938), o qual é também a base de minha pesquisa pessoal na área do Teatro, voltada para a busca da vivência no trabalho do ator, que acontece quando este está totalmente entregue ao presente dentro das circunstâncias propostas pela encenação.

Como no espetáculo no qual estávamos trabalhando os atores tinham de construir um corpo animalesco, quase monstrual, podia-se muito facilmente cair em uma atuação forçada e estereotipada, podendo até mesmo – e isso ocorreu em vários momentos – tornar-se algo cômico, o que não era nossa intenção. O meu objetivo, então, com essa oficina, era tentar desenvolver nos atores a consciência do corpo vivo, e tentar transformar o que era mecânico e simplesmente formal em algo orgânico e presente.

No teatro de rua a presença e a escuta são aspectos de fundamental importância, os quais, se ausentes, podem desestruturar todo o andamento do espetáculo. Isso é fato, pois a rua é um ambiente imprevisível e inconstante, onde diversas interferências podem ocorrer durante a cena, como a ''invasão'' de um cachorro ou mesmo uma pessoa, por exemplo. O que geralmente acontece, no entanto, é que se preocupa muito com os aspectos formais do corpo do ator e do espetáculo no geral, e tenta-se criar e desenvolver presença cênica por meio somente do trabalho sobre esses aspectos ''externos''. O trabalho ''interior'', psicológico, acaba quase sempre sendo deixado de lado, sendo este a base que na verdade sustentaria toda construção externa, formal. Como escreve o teatrólogo Yoshi Oida:

> Se cuidarmos demais da parte exterior da interpretação – os gestos, o figurino, a maquiagem, a expressão –, a dimensão interior ficará frouxa. É como se tivéssemos feito uma embalagem mas sem nada dentro. Quando se abre, está vazia. O público não será mobilizado, uma vez que a embalagem não contém nada que interesse (OİDA, 2007, p. 104).

Stanislávski afirmava que somos seres psicofísicos, ou seja, que nosso estado psicológico influencia diretamente nosso estado físico, e que o nosso estado físico também influencia nosso estado psicológico (VÁSSİNA; LABAKİ, 2015). Quando estamos tristes, por exemplo, nossa postura fica mais encurvada, encolhida. Ao contrário, se saímos para uma caminhada ou corrida, nosso ânimo ''magicamente'' sobe, e tendemos a ficar mais dispostos.

Acontece, no entanto, que a influência do físico no psicológico – ou seja, do ''exterior'' no ''interior'' – não acontece de forma vazia, sem sustentação. Para Stanislávski, era necessário que os atores justificassem por dentro o porquê de suas ações, e para isso havia um enorme trabalho sobre a visualização de imagens mentais, imaginar e criar as circunstâncias propostas da encenação, conhecer o segundo plano do personagem, suas relações com os outros personagens, etc. (KNEBEL, 2016), tudo isso para que o ator ''acreditasse'' no que fazia, e não simplesmente fizesse.

No teatro de rua, entretanto, principalmente no teatro de rua performativo – o qual o grupo Transeuntes pesquisa – quase sempre não se trabalha com ''personagens'' propriamente ditos, mas

com personas – representações simbólicas e muitas vezes sociais de determinados temas. Nesse caso, não é possível construir para elas todo seu segundo plano (seu passado, suas relações, seus, gostos, etc.), que seria usado como sustentação para o ator que a interpreta. No espetáculo que estávamos desenvolvendo, por exemplo, nós interpretávamos os chamados ''seres da floresta'', que, simbolicamente, representavam o machismo e o abuso sobre as mulheres. Como criar um passado para seres assim? A questão, portanto, para que desses corpos por nós construídos emanasse vida e presença, era desenvolver nos atores consciências cênicas capazes de, organicamente, fazer isso ser possível. E era isso que eu almejava com a oficina.

Uma das grandes chaves para essa questão está no ''não mostrar'' (TOPORKOV, 2016): costuma-se muito estar em cena e querer mostrar tudo o que se está fazendo, como se disséssemos ''Olha, estou fazendo isso, está vendo?''. Fazendo isso, o ator deixa de estar presente no momento e passa a se ver de fora, como se fosse uma terceira pessoa, e com isso tira a organicidade e vida de sua atuação, pois entra em uma espécie de autojulgamento contínuo, e estará sempre pensando no que terá de fazer em seguida para mostrar ao público. No nosso espetáculo, no caso, como trabalhávamos com corpos extracotidianos e não realistas, o risco de se cair em ''caricaturas'' e o que chamo de representação – quando o ator atua de maneira mecânica – era muito alto.

Na oficina, o primeiro exercício que passei, o qual chamo de ''exercício dos bichos'', tinha como objetivo justamente deixar clara a diferença entre representar e não representar, ou seja, mostrar e não mostrar. Primeiro eu pedia, sem maiores explicações, que cada um fosse de cada vez à frente – como num palco – e interpretasse um animal qualquer. Deixava claro que estavam em cena e dizia para começarem quando quisessem.

Eu já havia ministrado esta oficina uma vez antes em outra ocasião e passado esse mesmo exercício, e é incrível como na gigantesca maioria das vezes os atores fazem basicamente um

Exercício dos ''bichos'', sobre ''mostrar'' e ''não mostrar'' (ou ''representar'' e ''não representar''). Atriz: Gabriela Ferreira. Créditos: grupo Transeuntes.

''cartoon'' do animal, como se gritassem ''Sou um coelho, está vendo???'' ou ''Está vendo que estou fazendo um rato??''. Os que fizeram um rato, no caso, colocavam os dentes a mostra e enrugavam toda face numa careta, juntavam os braços no peito e dobravam as mãos, em um típico estereótipo do que seria um rato. Idos todos, explicitava a eles essa questão, e pedia para que repetissem o exercício, só que dessa vez sem a preocupação de mostrar para os que assistiam que estavam interpretando o dado animal. Pedia que fizessem para si mesmos, e que não precisavam provar nada para ninguém. O resultado é sempre impressionante de ver: os atores param de ficar andando toda hora de um lado para o outro – como se, estando em cena, fossem obrigados a se mexer o tempo todo –; param de fazer caretas e movimentos estereotipados; e, o mais importante e consequência de tudo isso, param de representar e se tornam seres vivos, presentes. Confunde-se muito presença com movimento físico: é claro que se alguém ou algo está se movimentando sem parar ele vai chamar atenção, mas isso não quer dizer que tenha presença cênica. Este, diga-se de passagem, considero o exercício mais valioso que passo durante minhas oficinas, pois torna muito óbvia a diferença entre o mostrar e o não mostrar (entre o representar e o não representar).

Exercício dos ''bichos'', sobre ''mostrar'' e ''não mostrar'' (ou ''representar'' e ''não representar''). Atriz: Gabriela Ferreira. Créditos: grupo Transeuntes.

Em seguida, depois de uma breve conversa sobre o exercício praticado, pedi para que, com essa consciência do ''não mostrar'' em mente, um a um fossem novamente à frente e fizessem, dessa vez, um ser da floresta. Aos poucos ia juntando mais de um ator em cena, e pedia que simplesmente convivessem, como seres, sem pretensão de mostrar nada para quem assistia. Uma espécie de ecossistema – esse é o nome do exercício – surge, com os seres vivendo e interagindo. Uma escuta verdadeira acontece, pois os atores estão simplesmente vivenciando o presente, não ''forçando'' nada – como se ''não atuassem'' –, e, o mais importante, aceitando seus corpos deformados como seus, sem a necessi-

dade de mostrá-los aos outros. O que acontece como consequência é que tudo se torna interessante para quem assiste, pois tudo está acontecendo no momento, nada foi antes pré-programado ou está sendo fingido. Como sugeriu Yoshi Oida (2007), nunca devemos contracenar com crianças ou animais, pois eles sempre serão mais interessantes do que nós, e isso ocorre justamente porque eles não fingem, estão reagindo e vivenciando o presente real, havendo com isso sempre um ar de ''O que será que eles farão em seguida?'' para quem assiste, o qual dificilmente existe em uma interpretação mecânica e fixada.

A entrega ao presente, como consequência do desenvolvimento da consciência do ''não mostrar'', é o que torna tudo isso que chamo de vida possível. Ao deixar o presente te guiar, você deixa de se importar com como você realizará tal ação e organicamente abre uma escuta verdadeira, o que, como consequência, desencadeia em reações também verdadeiras, não fingidas ou executadas somente porque te mandaram fazer assim, ou porque ''ficam legais''. No teatro de rua, entregar-se ao presente é essencial porque exige uma real escuta e atenção/concentração ao que acontece ao seu redor que, se não bem desenvolvidas, podem prejudicar gigantescamente o espetáculo, como dito no início desse texto.

É importante neste momento ressaltar a diferença entre o que chamo de ''comos'' e ''o quês''. No teatro, é sempre comum a criação de uma linha de ações pré-definidas para os atores, o que é essencial se o espetáculo em questão tiver uma linha narrativa – como é a grande maioria dos casos. Essas ações pré-definidas seriam os ''o quês''. Stanislávski (2017) dizia que todos os atores deveriam ter uma linha de ações físicas que realizariam durante a cena, e que essas ações, logicamente colocadas umas depois das outras, formariam o que o autor chamava de a linha transversal de ação da peça, sua espinha dorsal. Como os atores realizariam essas ações, no entanto, não deveria de maneira alguma ser fixado. Isso inclui definir, por exemplo, qual expressão o ator fará em determinado momento, qual tom de voz usará, se falará brava ou calmamente, etc. Fixar essas coisas resultará numa cena vazia, sem conteúdo real, porque os atores deixarão de viver no presente e passarão a simplesmente replicar no palco o que já foi antes pré-fixado. Os corpos deixarão de ter vida, porque se tornarão piões mecânicos reproduzindo o que lhes foi imposto.

Exercício ''Ecossistema''. Atrizes e atores (da esquerda para a direita): Isabela Francisconi, Rick Ribeiro, Paula Fonseca, Halina Cordeiro e Henrique Chagas. Crédito: grupo Transeuntes.

O ''não mostrar'' e se entregar ao presente também leva o ator a ''acreditar'' nas ações que realiza, e é essa crença que leva ao que Stanislávski chamava de verdade cênica. O público só vai acreditar no que vê se ao ator também acreditar. Costuma-se confundir ''acreditar no que se vê em cena'' com ''entender a sugestão do que está sendo mostrado''. No exercício dos bichos, fica óbvio entender que alguém está ''mostrando'' um rato, mas isso não quer dizer que ''acreditamos'' ver um rato em nossa frente.

É importante frisar também que esse ''acreditar'' por parte do ator não quer dizer acreditar fielmente no que está acontecendo em cena como se isso fosse realmente verdade – se isso acontecer, Stanislávski mesmo escreveu, melhor o ator procurar um médico (VÁSSİNA; LABÁKİ, 2015) –, mas deixar-se viver entregue ao presente dentro das circunstâncias propostas pela encenação naquele momento.

Todo esse trabalho ''interior'' serve única e exclusivamente para que o ator alcance o estado de vivência, que é o oposto do de representação, e é o responsável por dar vida aos corpos em cena. A entrega ao presente – como consequência do desenvolvimento da consciência do ''não mostrar'' – é a maior chave para se atingir esse estado, e a presença cênica vem daí como consequência. A própria palavra ''presença'' vem de ''presente'', e a relação entre essas duas palavras, por fim, se torna um tanto óbvia: não há presença sem presente.

O trabalho do ator sobre si mesmo no desenvolvimento e aprimoramento do estado de vivência deve ser constante e árduo. Muitos, no entanto, seja por preguiça, ignorância, ou pela noção de que o trabalho ''interior'' e psicológico é ultrapassado – o que, pelo menos no meio em que convivo, é o que acontece na maioria das vezes – acabam por ter resistência ao aprimoramento dessa consciência, a qual, vale ressaltar, é resultado do trabalho sobre diversas outras consciências, algumas delas descritas nesse texto – como o ''não mostrar'', a escuta verdadeira, etc. –, mas muitas só realmente compreensíveis pela prática.

Referências Bibliográficas

OİDA, Yoshi. **O Ator İnvisível. São Paulo**: Via Lettera, 2007.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**: Práticas das İdeias Teatrais de Stanislávski. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

STANİSLÁVSKİ, Konstantin. **O Trabalho do Ator**: Diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TOPORKOV, Vassili. **Stanislávski Ensaia**: memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSİNA, Elena; LABAKİ, Aimar. **Stanislávski**: Vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

A presença e a fisicalidade exploradas na rua: percepções do corpo em cena

Júnio de Carvalho Silva, William Francisco Paulo[20] e Juliana Monteiro[21]

Resumo

Esta comunicação considera as percepções de dois atores-dançarinos sobre sua participação no espetáculo ''Como se fosse a última'', do Projeto de Extensão Murundum - Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), apresentado nas ruas de São João del-Rei em 2016. As indagações propostas referem-se à disponibilidade do corpo cênico para este tipo de atividade, que demandou a ampliação de sua capacidade de presença e fisicalidade, a fim de mobilizar a atenção dos pedestres para o trabalho realizado. O meio espacial interferiu nas proposições do grupo, uma vez que, um dos caminhos que influem no estado de presença do ator é o (re)conhecer o espaço cênico e seus possíveis elementos, por meio do aguçamento da sensibilização, não só para um contexto de ''cena na rua''. Esta porosidade é o que permite um corpo sensível e receptivo, inclusive para lidar com situações de imprevisibilidade.

Palavras-chave: Corpo. Presença. Dança na rua.

Abstract

This work is based on the perceptions of two actor-dancers about their participations in the spectacle in the streets of São João del-Rei in 2016 named ''Como se fosse a última'' (Like it would the last one) by Murundum – a Contemporary Dance Group of an Extension Project of Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). The proposal concerns the availability of their scenic body for this kind of activity, which demands a broadening of their presence and physicality, aiming to affect the audience and to call pedestrians attention to the performance. The space interfered the proposals from the group because one of the factors, which influence the presence of an actor, is to recognize/to know the scenic space and its possible elements through a sharpening of sensitization not only for ''scene in the street'' context. This porosity allows a sensitive and receptive body, even for unpredictable situations.

Keywords: Body. Presence. Dance on the street.

O Grupo Murundum e seu percurso

O presente texto relata experiências de dois atores-dançarinos do processo de montagem do espetáculo de dança ''Como se fosse a última'' realizado em 2016, pelo grupo Murundum, projeto de extensão de dança contemporânea da UFSJ, que teve início em 2013 com uma parceria entre os cursos de Teatro e Educação Física da universidade, sob coordenação do Prof. Adilson Siqueira. Além desta parceria, ao longo desses anos, o grupo também estabeleceu diálogo com outros professores do curso de Teatro, ligados à Dança, Performance e poéticas corporais, como com profissionais dos cursos de

20 Graduandos em Teatro – Bacharelado, na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); participantes voluntários do projeto de extensão Murundum - Grupo de Dança Contemporânea da UFSJ, de 2013 até 2016.

21 Professora do curso de Teatro da UFSJ e coordenadora do projeto de extensão Murundum, entre 2014 e 2016.

Música da UFSJ e colaboradores externos, ligados ao Contato Improvisação e às Danças Populares Brasileiras.

A primeira seleção, feita no ano mencionado anteriormente, resultou na reunião de 30 participantes voluntários[22], de diferentes formações e também da comunidade externa, fundamentando o interesse em se qualificar um grupo heterogêneo de atores-dançarinos, dedicado ao estudo do movimento sob a perspectiva da dança contemporânea. Ou seja, um estudo pautado pela busca da criação própria de movimento, considerando as características individuais de quem dança e a intenção de se expressar algo através desse movimento.

Nesse primeiro ano, o grupo começou experimentando atividades na rua, como a intervenção coreográfica ''Ariel'', realizada no cortejo do Festival de Inverno Cultural da UFSJ, e construiu o ''Rizoma'', espetáculo de finalização do processo daquele ano, que aconteceu no Centro Cultural da UFSJ, e para o qual se trabalhou com a ''Busca e retomada'', sistematizado por Siqueira (2000): processo de treinamento desenvolvido para a construção da personagem e da cena espetacular, que propõe a criação de um Repertório de Movimentos Agregados pelo ator-dançarino.

Em 2014, ocorreu uma nova seleção de voluntários participantes e, durante o percurso letivo do projeto, também foram realizadas vivências regulares em dança clássica, moderna e contemporânea. Subsequentemente, o trabalho agregou atividades voltadas à sensibilização e à percepção do outro. bem como à percepção rítmica e espacial. Ainda com a estruturação de pequenas sequências individuais de movimentos e sua repetição precisa, somou-se a intenção de se desenvolver e ampliar as inteligências corporais junto aos participantes, expandindo, dentre outros aspectos, sua capacidade de concentração e de resposta a estímulos variados e à imprevisibilidade, aprofundados mais tarde no processo de ''Como se fosse a última''[23]. Também foram trabalhados elementos de composição coreográfica, gerando a cena de dança ''Daquilo que me move'', apresentada em 2015. Neste mesmo ano, o grupo também realizaria ''Tramada célula'' e ''7 voltas'' e as ''Intervenções # 3, 4 e 5''.

Por fim, para a construção de ''Como se fosse a última'', ocorrida entre dezembro de 2015 e abril de 2016, o ponto de partida foram as inquietações dos participantes do grupo, referentes a: Dançar o quê? E para quem? Questões levantadas pela então coordenadora e diretora do grupo, Juliana Monteiro, como mote para a investigação de temas que pudessem funcionar como ''motores de criação'', gerando a composição coreográfica final.

22 Os voluntários foram graduandos dos cursos de Teatro, Educação Física, Biologia, Química, funcionários da UFSJ e a comunidade externa. O foco do projeto era abarcar diferentes tipos de pessoas, com suas trajetórias corporais, para enriquecer o processo de trabalho e criação.

23 Destacamos que no caso de um trabalho na rua, estímulos e imprevisibilidade podem estar relacionados à ausência de espectadores, aos espectadores esporádicos ou aos que não permanecem no local da apresentação até sua finalização; ao trânsito de veículos; à passagem de animais; ruídos; à alteração da luz com o passar das horas, dentre outros aspectos, que tanto influirão na fruição do trabalho como poderão atravessá-la. Além dos aspectos que são vivenciados diretamente por quem realiza a cena: a temperatura e textura do chão em que se dança; se há escadas no local; se o solo é plano ou em declive, modificando e/ou determinando a maneira de se movimentar do grupo.

É valoroso alegar que este espetáculo seria o terceiro e último do projeto, pois o mesmo estava prestes a cumprir seu período de vigência. Contudo, o grupo tinha interesse de prosseguir de maneira autônoma. Restava-nos a oportunidade de nos oferecermos um trabalho prazeroso em que, de alguma forma, pudéssemos nos expressar individual e coletivamente como se fosse a última vez; ou seja, consideramos de extrema pertinência para o processo a inclusão de elementos que nascessem de nossas inquietações e desejos que, por fim, dialogaram com a temática da inserção poética na cidade.

O Espetáculo "Como Se Fosse a Última": do Processo, da Composição Coreográfica e das Apresentações

A primeira fase do processo consistiu em levantar elementos que nos estimulassem a gerar material cênico: poesias, músicas, o uso de elementos como a água, objetos de diferentes texturas e nossas memórias. Cada integrante deveria escolher um e desfrutá-lo como mote de criação. Decorrente disso, foram desenvolvidas sequências coreográficas individuais que, ulteriormente, foram interligadas. É importante ressaltar que a variedade de estilos surgidas daí foi o que impulsionou o interesse em mesclá-las e em se definir as escolhas estéticas a serem realizadas. Nota-se também nessa fase do grupo uma liberdade maior em relação aos processos anteriores de composição, já que havia uma autonomia em relação à pesquisa individual de criação, respeitando as necessidades de cada ator-dançarino.

Ao longo do processo, começamos a experimentar as sequências não só na sala de ensaio/aula, como em locais abertos e não convencionais do campus Tancredo Neves – CTan, onde o grupo se reunia. Se esta escolha se deu a partir das necessidades intrínsecas a cada uma das sequências, ao mesmo tempo, ela levou a um processo de adaptação e modificação das mesmas. Somou-se a esta experiência a percepção de que, em certa medida, nossa qualidade de presença instigava os transeuntes, formando uma plateia espontânea: alunos, alunas e servidores, que escolhiam se ficavam ou não para acompanhar o que acontecia ali, incitando nosso desejo de dar sequência a um trabalho na rua.

Desta maneira, a construção da dramaturgia cênica passou a ser observada e sustentada por esta perspectiva e pelo possível convite ao público transeunte. Incluímos em nossa rotina de trabalho uma prática voltada para isso e decidimos apresentar o espetáculo no centro histórico de São João Del Rei; espaço pouco utilizado para estes fins e geralmente entendido apenas como via turística e/ou de passagem.

Foram escolhidos quatro pontos nos arredores das igrejas históricas da cidade e o espetáculo foi dividido em dois atos. O primeiro consistia na apresentação simultânea de quatro subnúcleos de atores-dançarinos nesses pontos distintos: Largo da Igreja Nossa Senhora do Rosário; Largo da Igreja Nossa Senhora do Pilar; Igreja da Matriz; Praça do Hospital das Mercês. No segundo ato, os núcleos tomavam rumo à escadaria da Igreja Nossa Senhora das Mercês, onde aconteceria a coreografia coletiva.

Figura - Mapa de Acontecimentos do espetáculo ''Como se fosse a última''. Arte: Elielson Rodrigues

As dificuldades neste encontro com a rua foram inúmeras. Uma delas disse respeito à estrutura física do espaço (ruas de asfalto ou paralelepípedos e em declive, escadaria, a temperatura do chão e sua aspereza), pois se não soubéssemos flexibilizar a intensidade dos jogos corporais, poderíamos nos machucar gravemente. Outra inquietação era o jogo necessário entre o espaço de encenação escolhido e a passagem dos transeuntes, que não poderia ser tomado ou imposto e sim dialogado.

Era necessário conseguir direcionar a energia e estar com o corpo aberto para o entorno, o que demanda um estado de atenção-recepção, que o próprio intérprete-criador deveria administrar ao longo da cena.

O modo que os atores-dançarinos do grupo compreenderam essa questão foi fundamental para o trabalho exercido nas apresentações. Nossas percepções e descobertas se deram a partir de rodas de conversas sobre as vivências e os ensaios naqueles espaços. E, como apontado anteriormente, nossa prática foi alimentada por elementos que ''alicerçaram'' nossas percepções, como as sessões de Viewpoints e os exercícios de Contato Improvisação que fizemos. Ambos são técnicas de improvisação que estão voltadas para uma relação com o tempo-espaço, permitindo-nos aprofundar essas relações com os ambientes abertos, ampliando a qualidade de presença na cena de rua. Fisicalidade sob a ótica da rua

Ação: ''Acasos?'' Escadaria do Pilar. Intérpretes: Kauê Rocha, Lis Coelho e William Francisco. 16/03/2016. Crédito: Diogo Rezende

Como exposto anteriormente, transpor o processo criativo para a rua exigiu novos olhares para o que estava sendo construído. Para dar continuidade iniciamos treinamentos corporais baseados, primeiramente, nos Viewpoints.

Os Viewpoints (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos pela coreógrafa Mary Overlie e depois adaptados para o teatro pela diretora Anne Bogart, possibilitando um vocabulário para se pensar e agir sobre e a partir de movimentos e gestos, entrecruzando as categorias Tempo e Espaço que se subdividiram em: Tempo, Duração, Resposta Sinestésica, Repetição, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia.

Meyer (2008) alude que os Viewpoints "oscilam entre o movimento e a pausa, a variedade de ações e a economia do movimento, permitindo assim a percepção da ação, da relação com o outro e do ambiente" (MEYER, 2008, p. 02), características que buscamos com o trabalho "Como se fosse a última", e para o qual utilizamos sobremaneira a Arquitetura, que abarca a exploração do espaço pelo ator em termos de forma (linhas e curvas, expansão e recolhimento) e da estrutura do local explorado, bem como sua textura, luminosidade, cor, materiais de que são feitos, dentre outros.

Essa prática possibilitou a inserção dos atores-dançarinos no espaço de forma orgânica. Ou seja, a inserção não ocorreu por meio de uma imposição dos corpos no espaço ou pela tomada de espaço, foi a partir do compartilhamento entre estímulos advindos do espaço que pudemos encará-lo gradualmente. Em consonância aos Viewpoints, aplicamos exercícios de Contato Improvisação com o objetivo de ampliar as percepções entre os atores-bailarinos e destes com o espaço.

O Contato Improvisação é uma técnica de movimento criada por Steve Paxton na década de 70 que consiste num trabalho entre duas pessoas ou mais, no qual o peso e contrapeso são os pontos fundamentais para o movimento acontecer. Segundo Faria (2013) o trabalho consiste na queda e a sustentação física de maneira consciente. Além disso, preza a relação com o outro, uma vez que funciona como um jogo físico de pergunta e resposta.

Para isso foi necessário uma abertura e disponibilidade dos corpos para com as informações que a rua oferecia. Diretamente, a fisicalidade dos movimentos foi alterada e revisada na construção dramatúrgica. Essa postura porosa que nos acionou um estado de presença mais potente, vivo e atento.

Corpos na Rua: possibilidades dançantes

O centro histórico de São João é excessivamente voltado para o turismo e para a lógica do consumo. As praças, os largos e as ruas são vistos, em sua maioria, como passagens. Entre o limiar do sagrado e do profano, consideramos necessário criar brechas nesses espaços com o espetáculo.

Exercício dos ''bichos'', sobre ''mostrar'' e ''não mostrar'' (ou ''representar'' e ''não representar''). Atriz: Gabriela Ferreira. Créditos: grupo Transeuntes.

Certeau (1988) determina que o cotidiano é fundamentado no fluxo da produção e da obtenção de lucro. Ele abraça procedimentos apoiados por tradições ou pela correria do dia-a-dia, abarcando trajetos mecanizados. A competitividade gerada pelas instituições políticas e religiosas, como também pelo capital, muitas vezes, ocasionam obtenção de privilégios de uns em detrimento de outros. Isso corrobora diretamente na não apropriação de certos lugares públicos, deixando de lado a experiência de lazer e outras relações com a cidade.

Por conseguinte, as cidades tornam-se opacas, vazias e automáticas. Neste panorama, o referido teórico propõe identificar práticas capazes de estranhamentos a estes espaços geográficos. Desta maneira, a criação de novas espacialidades poéticas, por meio de intervenções artísticas, pode diluir a intimidação de certos mecanismos da cidade e possibilitar novos olhares e novas maneiras de pertencer à cidade.

Nesta perspectiva, temos o espetáculo ''Como se fosse a última''. Se num primeiro momento sua construção se baseou em o quê e para quem queríamos dizer/dançar, aos poucos, esses interesses se entrelaçaram ao propósito de se criar pequenos estranhamentos e desvios na cidade ao transeunte comum, procurando despertar seu interesse em seguir todo o espetáculo até o fim. O que permitiu que esse processo se relacionasse à ruptura de dados do cotidiano nos espaços públicos da cidade ocupados pela dança, considerando a composição dos corpos dançantes e a qualidade de presença dos atores-dançarinos alicerçada pelo diálogo com a rua em potencialidades dramatúrgicas.

Considerações Finais

Em nosso entendimento sobre o processo da investigação – das aulas aos ensaios e apresentações - que o grupo realizou para este trabalho, a rua tornou-se um espaço de compartilhamento de subjetividades e presenças e o transeunte passou a ser participante ativo do evento artístico. Desta forma, acreditamos que o espetáculo tenha contribuído para a criação de fissuras na ordem do lucro operante da cidade.

Perceber a rua como espaço de partilha significou, no processo, não acreditar que estávamos "levando arte e cultura" aos espaços urbanos. Pelo viés da troca e do diálogo, o espetáculo mesclava camadas diversas: transeuntes, memória, corpos dos atores-dançarinos, movimento e arquitetura. Assim construía sua poesia, sua estética. Cada movimento no espaço era agregado à coreografia.

Por isso, outro ponto que consideramos valioso é o saborear de todo o espaço urbano escolhido: suas cores, elementos arquitetônicos, cheiros, temperaturas, sua história, seu fluxo, enfim todos os detalhes, por meio de um processo de sensibilização corporal com o/do espaço. Pois permite o pulsar de nossos corpos e produz como fruto uma presença viva capaz de ser percebida pelo espectador. É preciso estar aberto aos estímulos da rua e, também, de modo geral, ao mundo. Arte se constrói no encontro entre vida e poesia.

Referências

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

FARİA, Ítalo Rodrigues. O Contato İmprovisação: bases históricas para um processo de criação. **Arterevista**, v. 1., n.1, jan/jun 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEYER, Sandra. Viewpoints: efeitos no espaço e no tempo. İn: **Anais do 5° Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2008.

SİQUEİRA, Adilson Roberto. **Busca e retomada**: um processo de treinamento para personagem pelo ator-dançarino. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, İnstituto de Artes, 2000.

Poética das Peles: Contato Improvisação como Ação Estética e Política

Romíria Penha Turcheti Vasconcelos[24]

Resumo

À luz das Cinco Peles do artista austríaco Hundertwasser em diálogo com o Contato Improvisação possibilita um estado de ampliação da sensibilidade, entendida como uma forma de apreensão do mundo a partir do corpo. É pela capacidade mobilizadora que a sensibilidade se aproxima das ações políticas e estéticas, resinificando o modo de vida e a relação de si no mundo. A prática do Contato Improvisação amplia o estado de percepção e possibilita o diálogo entre corpo e espaço a partir da pele, visando mudanças significativas de hábitos para uma melhor qualidade de vida que opere em concordâncias com princípios sustentáveis.

Palavras-Chave: Contato Improvisação. Cinco Peles. Sensibilidade.

Resumen

A la luz de los Cinco Pieles artista austríaco Hundertwasser en diálogo con Contact Improvisation permite modificar el estado de aumento de sensibilidad, entendida como una forma de aprehender el mundo del cuerpo. Es mediante la movilización de la capacidad que la sensibilidad se aproxima a las acciones políticas y estéticas, resinificando el modo de vida y la relación de uno al otro en el mundo. La práctica de la improvisación de contacto se extiende el estado de conciencia y la comunicación entre los organismos y el medio ambiente de la piel. El diálogo entre el cuerpo y el espacio, dirigido cambios importantes en los hábitos para una mejor calidad de vida que opera en concordancia con los principios de sostenibilidad.

Palabras Clave: Contact Improvisación. Cinco pieles. Sensibilidad.

Peles em Con-Tato

Friedensreich Hundertwasser, artista austríaco do século XX, se propôs a viver de forma harmônica no mundo a partir das Cinco Peles – 1ª Pele: Epiderme; 2ª Pele: Vestuário; 3ª Pele: Casa; 4ª Pele: Meio Social; 5ª Pele: Planeta. As Cinco Peles são dimensões entrelaçadas que permitem uma percepção de si no mundo que se expande a partir das sensações na epiderme, perpassa o tecido social até atingir a nação universal. Segundo Restany (2003, p.23) ''a casa que o homem talha segundo o seu gosto, é a extensão do seu vestuário que cobre sua pele biológica''. Um ciclo espiralado que parte das relações que estabelecemos diariamente com o espaço/tempo.

Para Hundertwasser, a epiderme permite o regresso do homem à natureza, pois a primeira pele ''corresponde ao nível primário, orgânico e essencial da nossa consciência planetária'' (RESTANY, 2003, p.30). A epiderme é o órgão que reveste e protege o corpo, media sensações e exibe marcas do tempo e da história individual e coletiva, além de mantém uma

24 Artista/Educadora, mestranda no Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade – PIPAUS, da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Orientador: Prof. Adilson Siqueira.

relação direta com a segunda pele, o vestuário. As relações sensoriais entre epiderme e vestuário vão além da função protetora, pois o vestuário possui um papel de interface entre corpo e ambiente que proporciona percepções diferenciadas. De acordo com Montagu (1988, p.23), ''a pele permite que o organismo aprenda o que é seu ambiente'', pois a epiderme interliga o corpo com o ambiente externo em relação direta com as outras Peles.

Ação em Contato Improvisação – ''Osmose''. Serra do Lenheiro, São João del-Rei/MG. Performer: Romíria Penha Turcheti Vasconcelos (Romíria).Acervo da autora. 24/07/2017.

É a partir da primeira Pele que se estabelece um diálogo com a prática do Contato Improvisação (CI), que surge na década de 1970 nos EUA, como proposta vanguardista emergente da dança moderna. Steve Paxton é considerado o percursor do CI ao iniciar as investigações do movimento improvisado em dança a partir da interação do corpo em contato físico com outros corpos. No CI, os sentidos possuem um lugar privilegiado de exploração capaz de despertar o corpo para a sensibilidade e contribuir para o engajamento cultural e sustentável.

Marina Tampini (2009) aborda o tato no CI enquanto totalidade do corpo, por permitir um tipo de experiência com o mundo, pois ''o uso do tato como sentido primordial é entendido como uso da sensibilidade de todo o corpo, em contato com o entorno'' (TAMPINI, 2009, p.69)[25]. O corpo em contato com o meio modifica a perspectiva de si e do ambiente onde se realiza a ação, para isso, é necessário uma 'escuta' sensível no momento da interação. Em ''Desabituação Compartilhada'', Hugo Leonardo da Silva (2014) propõe premissas de trabalho onde o CI possibilita o encontro em estado de percepção, sendo que:

> A hipótese de que a confrontação de hábitos na atividade perceptiva, que caracteriza a própria dança de Contato Improvisação em cada instante, poderia desestabilizar e estender a noção de ''si mesmo'' de cada um dos parceiros de dança por meio de implicações mútuas e constitutivas de suas percepções (SILVA, 2014, p.24).

25 El uso del tacto como sentido primordial es entendido como uso de la sensibilidad de todo el cuerpo, en contacto con el entorno (Texto original).

A percepção é um fundamento teórico central para o CI por potencializar a sensibilidade durante a dança compartilhada a partir da pele. Podemos considerar o CI como uma linguagem não verbal que ocorre no instante em que corpos afloram em sentidos. O diálogo que ocorre entre corpos por interface da epiderme também ocorre com o espaço/tempo onde a ação é executada, possibilitando uma reflexão e possíveis mudanças para uma melhor qualidade de vida a partir da sensibilidade.

Para Sandra Pesavento (2007), a sensibilidade é uma forma de apreensão do mundo a partir do corpo em meio à realidade. A sensibilidade se traduz em sensações, que são os sentidos afetados por fenômenos físicos e psíquicos. A percepção é quando os dados da impressão sensorial são postos em relação com outras experiências e lembranças. O reconhecimento do mundo se dá pela percepção, atividade reflexiva que constrói um mundo qualificado através de valores e emoções, organiza e dá coerência às sensações, interpretando e completando por imagens, lembranças e experiências. A capacidade mobilizadora do individuo perpassa essas camadas da sensibilidade enquanto ações políticas e estéticas.

> Desta forma, podemos aproximar as sensibilidades do campo do político, onde podem ser medidas ações e reações, mobilizações e tomadas de iniciativa. Da mesma maneira, o estudo das sensibilidades remete ao campo da estética, não somente pelos pressupostos que, de forma canônica, a associam ao belo, mas na concepção que entende estética como aquilo que provoca emoção, que perturba, que mexe e altera os padrões estabelecidos e as formas de sentir (PESAVENTO, 2007, p. 21).

A sensibilidade ressignifica o modo de vida e possibilita uma mudança de hábitos a partir da reflexão de si e do outro no espaço/tempo. O espaço que é compreendido, como expõe Lima (2007, p. 65) a partir da obra Merleau-Ponty, enquanto superfície da existência apreendida por meio da experiência perceptível. ''O corpo é no espaço'', e não é o espaço ou está no espaço''. Toda experiência corporal é uma experiência espacial, pois a espacialidade corporal é entendida como ser do corpo. O espaço, direcionado para a discussão da urbanidade, é compreendido como lócus onde se vivem as experiências e as relações cotidianamente.

''Adesividade''. Barbacena/MG. Instituto Curupira. Performers (da esquerda para a direita): Erika Santos, Fabrícia Dias, Ana Marina, Talles Ramon, Hana Brener, Elton Mendes, Nathy Pessoa, Priscila Moraes, Ana Flor e Fernanda Diniz. 30/07/2016.

O Cotidiano nas Tramas da Cidade

Segundo Pereira (2006), há atualmente o surgimento de novas centralidades como parte da reestruturação imobiliária, que nega o espaço público e urbano ao buscar autossuficiência privada em relação à cidade e gera um novo tipo de espaço. Existe uma percepção da mudança urbana a partir da dinâmica imobiliária que hierarquiza as formas de produção do espaço e valoriza o capital e a propriedade privada, afetando a distribuição dos grupos sociais. Para o autor, há a necessidade de se resolver o problema de habitação e da segregação urbana, pois o que é mais rentável para o empreendimento, nem sempre coincide com aquilo é melhor para habitar.

Hundertwasser considera o habitat como o setor que condiciona mais diretamente o indivíduo e, portanto, foi o alvo de suas criações para uma relação harmoniosa entre ser humano/natureza, já que o artista clamou que este ser humano está mal na sua terceira pele. Como 'médico das casas doentes', inovou ao construir 'espaços felizes' com ''alinhamentos irregulares das janelas, integração espacial de árvores, a mistura colorida e as linhas ondulantes dos seus planos urbanísticos'' (RESTANY, 2003, p. 45), conjunto de temas que perpetuaram longa reflexão do artista sobre o habitat, que compreende a dimensão física e humana do ambiente.

Acontece que o conflito habitacional se estende para além das 'moradas felizes', onde a estratégia imobiliária, segundo Pereira (2006), ao buscar uma rentabilidade elevada particularizando a produção, mantém uma crise imobiliária e coloca em risco a sociabilidade urbana e a própria ideia de cidade. Interessa repensar a cidade como um processo urbano em sua totalidade e não apenas como resultado da industrialização.

Vera Telles (2005) cita que a intervenção estatal redefine a estrutura de classes a partir das relações do capital privado e da urbanização, ampliados pela especulação imobiliária que atua desenfreadamente. Isso resulta no caos das questões de habitação, transporte, trabalho, pobreza e criminalidade. A consequência é a desigualdade urbana e relações de classe que alavancam questionamentos ao sistema vivente. Como discernir o que realmente acontece na realidade urbana e quais as forças/poderes que a atravessam? Qual a capacidade de ação frente à realidade urbana, cujos rumos são traçados pela modernização econômica? Compreender a crise social urbana e as mudanças em curso na sociedade e na economia confere sentido às novas realidades engendradas nesse processo:

> São mudanças que deslocam, desativam e, ao mesmo tempo, reconfiguram campos políticos, relações de força, atores coletivos e suas formas de expressão, formas de conflito e suas arenas. São mudanças de fundo que desfazem ou deslocam o diagrama de relações que circunscreviam o espaço social (e o espaço da crítica) da questão urbana: trabalho, cidade e Estado, e a questão nacional (TELLES, 2005, p.8).

Entende-se que essas mudanças ocorram no cotidiano, onde de acordo com Carvalho (2012) o ser humano faz do mundo o seu ambiente imediato. ''O indivíduo sente, mesmo que temporariamente, a plenitude existencial, a plenitude de comunhão consigo próprio, com os homens e com o mundo'' (CARVALHO, 2012, p.28). A apreensão da plenitude vivenciada possibilita a transformação do cotidiano singular e coletivo. A suspensão do cotidiano

é cíclica e temporária, mas a sensação perdura, possibilitando a percepção enriquecida do momento.

Poética das Peles

Ampliando as discussões sobre o tecido urbano, Hundertwasser aborda a quarta pele, ''o meio social estende-se ao conjunto dos grupos associativos que geram a vida de uma coletividade'' (RESTANY, 2003, p.65), sendo a nação a trama mais densa do tecido. Hundertwasser aborda a cidadania planetária em suas obras ao relacionar a quinta pele com a ecologia e com a humanidade. Para o artista, ''a natureza é a realização suprema, fonte de harmonia universal: o seu imenso respeito pela natureza suscitou nele o desejo de a proteger contra os atentados do homem e da indústria'' (RESTANY, 2003, p.79). A Arte possibilitou a criação de um projeto de sociedade que prima pela qualidade de vida, respeitando a integridade dos ciclos naturais e do potencial criativo do humano.

Em 2001, na conferência da Sociedade Alemã para Política Cultural foi publicado o Manifesto Tutzinger[26], que despertou a relação entre arte contemporânea e sustentabilidade. O manifesto, assinado por artistas e intelectuais de todo mundo ligados às artes, aponta a necessidade de artistas engajados com as questões ambientais, afirmando a continuidade da política cultural iniciada na Agenda 21[27], e propõe explicitamente que os artistas, e a arte, portanto, envolvam-se com a questão da sustentabilidade.

É em concordância com o engajamento político cultural que perpetua as discussões acerca da sustentabilidade que a pesquisa Poética das Peles caminha à proposição de uma ecopoética. De acordo com Siqueira (2010), Ecopoética refere-se à criação de uma poética, um modo de produzir arte para criação de um mundo sustentável, onde a arte e cultura são elementos importantes para realizar a sustentabilidade planetária. Sustentabilidade é compreendida enquanto conservação do futuro da humanidade em termos sociais e ambientais, onde o planeta é um organismo vivo constituinte do Todo ao qual fazemos parte.

O Contato Improvisação em diálogo com as Peles de Hundertwasser potencializa a sensibilidade enquanto ação política

''Osmose'' – Técnica do Peso e Contrapeso, trabalhada no Grupo de Estudos em Contato Improvisação. Performers: Samuel Veríssimo Rosa e Romíria. Acervo da autora. 24/06/2017.

26 Disponível em: http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma_p.htm. Acesso em 15 de junho de 2017.
27 Disponível em: http://www.onu.org.br/rio20/img/2012/01/agenda21.pdf. Acesso em 23 de agosto de 2017

e estética ao possibilitar a suspensão do cotidiano e a abertura do corpo para apreensão da realidade. Uma linguagem poética que visa à estética da sustentabilidade e a troca sensível com o meio urbano, resultando em possíveis transformações e reflexões singulares e coletivas. Como suspender o cotidiano em dança sentindo a realidade do jogo urbano? Como as tramas da cidade, enquanto camadas que nos constituem, afloram em sensibilidade? Se o ''corpo é no espaço'', isso permite refletir que esse corpo é um corpo sensível ressaltado pela prática do CI e o espaço é a própria cidade, com todos os conflitos existentes que configuram a discussão atual sobre urbanidade.

Referências

LIMA, E. L. Do Corpo ao Espaço: Contribuições da Obra de Maurice Merleau-Ponty a Análise **Geográfica**. GEOgraphia, Ano IX, N° 18, 2007, p. 65 – 84.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

NETTO, J.P. CARVALHO, M. do Carmo Brant de. **Cotidiano, conhecimento e crítica**. São Paulo: Cortez, 2012.

PEREIRA, P. C. X. Reestruturação imobiliária em São Paulo (SP): especificidade e tendência. In: SILVEIRA, R. L. L., PEREIRA, P. C .X., UEDA, V. (Org.) **Dinâmica imobiliária e reestruturação urbana na América Latina**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. p.45 a 63.

PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: Escrita e Leitura da Alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédreeique (Org.). **Sensibilidades na História**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.9-21.

RESTANY, Pierre. **O Poder da Arte – Hundertwasser**: o pintor rei das cinco peles. Taschen, 2003.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação Compartilhada**: Contato Improvisação, Jogo de Dança e Vertigem. Valença, BA: Selo A Editora, 2014.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa ecopoética da cena. **Moringa**. João Pessoa, Vol. 1, n. 1, 87-99, janeiro de 2010. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/4800> Acesso em 5 jul. 2017.

TAMPINI, M. **Contact Improvisation**: cuerpo y pensamiento en danza. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2009.

TELLES, Vera da Silva. Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade. **Pontos e Linhas** II. Junho. 2005.