



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**HERBERT CARLOS DA SILVA**

**RUÍNAS SIMBÓLICAS E FORMAS DIABÓLICAS SOB A  
CRIAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA: A INSURGÊNCIA  
INTERSUBJETIVA EM PROCESSOS DE ENCENAÇÃO  
PERFORMATIVA**

Salvador  
2022

**HERBERT CARLOS DA SILVA**

**RUÍNAS SIMBÓLICAS E FORMAS DIABÓLICAS SOB A  
CRIAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA: A INSURGÊNCIA  
INTERSUBJETIVA EM PROCESSOS DE ENCENAÇÃO  
PERFORMATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos

Salvador  
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Silva, Herbert Carlos

Ruínas simbólicas e formas diabólicas sob a criação cênica contemporânea: a insurgência intersubjetiva em processos de encenação performativa / Herbert Carlos da Silva. -- Salvador, 2022.

160 f. : il

Orientador: Gláucio Machado Santos.

Dissertação (Mestrado - Pós-graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2022.

1. Encenação Performativa. 2. Teatro Performativo. 3. Teatros do Real. 4. Processos de encenação. 5. proposição artística. I. Machado Santos, Gláucio. II. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

**Herbert Carlos da Silva**

“RUÍNAS SIMBÓLICAS E FORMAS DIABÓLICAS SOB A CRIAÇÃO CÊNICA  
CONTEMPORÂNEA: A INSURGÊNCIA INTERSUBJETIVA EM PROCESSOS  
DE ENCENAÇÃO PERFORMATIVA”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Mestre em  
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 15 de julho de 2022.

---

Prof. Dr. Gláucio Machado Santos (Orientador)

---

Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares (PPGAC/UFBA)

---

Prof. Dr. Edécio Mostaço (UDESC)

Em

Memória de Josefa Ana Barbosa dos Santos, minha avó materna, quem tanto me ensinou sobre a vida e o sentido de amar.

de Ademir Carlos da Silva, meu pai amado, quem sempre acreditou no poder da transformação através da educação.

de Laura Kiehl Lucci, minha mestra no teatro, quem me apresentou as travessuras da *commedia dell'art* e me dedicou a primeira *galharufa*.

Em vida

Ao meu avô materno, Osvaldo Vieira dos Santos

E aos meus avôs paternos, Maria Aparecida Maciel da Silva e Rubens Pinheiro da Silva. Aos que caminham tão próximos de mim, Girleide Santos Antunes, minha mãe; Letícia, Vinícius, Albert, Thaís e João Victor, meus irmãos.

## AGRADECIMENTOS

A toda a equipe do PPGAC UFBA em especial a equipe da gestão 2017–2020 sob coordenação de Meran Vargens;

Ao CNPq pelo apoio da bolsa de estudos, contemplando assim o desenvolvimento da linha de pesquisa *Poéticas e Processos da Encenação*.

Ao meu orientador Gláucio Machado Santos pela liberdade e paciência nos processos de invenção;

A Antônia Pereira pelas travessias teóricas;

A Cassia Lopes pelos mergulhos na alma humana, através da dramaturgia;

A Catarina Sant'Anna pelo ensino da metalinguagem em teatro;

A Clélia Neri Côrtes pelo ensino da gestão e políticas da Cultura;

A Denise Coutinho, George Mascarenhas, Marcelo Sousa-Brito, Leonardo Sebiane e Paulo Henrique Alcântara pelos diálogos epistemológicos da pesquisa em Artes Cênicas;

A Deolinda França de Vilhena pelo ensino acerca dos modos de criação teatral;

A Edelcio Mostaço por ter topado fazer parte de minha banca, além de seus apontamentos para o aprimoramento deste trabalho;

A Edilene Matos pelos estímulos através das Culturas Brasileiras;

A Eduardo Davel pelos ensinamentos da Gestão Cultural;

A Einat Falbel pelo ensino de expressão corporal e diálogos;

A Hebe Alves pela ludicidade dos fundamentos teatrais;

A Ivan Maia pela confluência Arte e Filosofia;

A Karine Araújo pelas conversas sobre arte, dança e educação;

A Luiz Claudio Cajaiba pelo ensino da recepção e crítica do espetáculo, além dos apontamentos para o aprimoramento deste trabalho;

A Mariela Brázon Hernández pelas vivências em ação e mediação cultural;

A Raimundo Mattos de Leão pelo acompanhamento orientacional;

A Renato Ortiz pela troca de e-mail e indicação do livro *As regras da Arte* de Pierre Bourdieu;

À equipe do FIAC, em especial a Daniela Ávila Small oficinaira e pesquisadora e ao grupo Carmin pelos compartilhamentos;

À equipe do FILTE, em especial ao colega encenador Luís Alonso e os oficinairos pesquisadores Gil Vicente Tavares e Thiago Romero;

À equipe do URBARTE, em especial a oficinaira e pesquisadora Eloísa Brantes pelos Caminhos das Águas;

À equipe do FNAC, em especial a toda equipe da peça “Arame Farpado” (UFRJ)

A Léo Moreira de Sá e Nelson de Baskerville pela inspiração, através da *encenação performativa* “Lou & Léo”;

A Grupo XIX pela inspiração, em especial Janaína Leite por ter proporcionado o encontro com o ator Flávio Barollo, através da *encenação performativa* “Rebelde sem Causa”;

Aos atores Leandro Santolli e Vinícius Bustani por inspirarem o trabalho, através de suas criações;

A Ceci Alves pelos incentivos, ensinamentos e conversas;

Aos meus amigos Adriano Ferreira, Adriano Veríssimo, Deborah Almeida, Jana Leal, João Venturini, Júnior Moreira Bordalo, Luciano Gabriel, Mila Lapa, Talita Olivieri, Thamiris Ariel, Nathália Dias, Viviane Amaral e Yasmin Müller pelos encontros e conversas acalentadoras.

Todo um lado da realidade, senhores, e mui especialmente todo um lado das coisas humanas consiste em ser ruína.

[...]

É condição de toda realidade passar por esses dois aspectos de si mesma aquilo que é quando com plenitude ou em perfeição e aquilo que é quando é ruína.

[...]

E assim oporemos o “ser em forma” ao “ser ruína”.

[...]

Os românticos descobriram a graça das ruínas.

[...]

Está bem que, de quando em quando, sejamos românticos e que nos dediquemos ao esporte sentimental de chorar sobre as ruínas das coisas. Mas se as ruínas das coisas podem servir-nos de gás lacrimogêneo, não podem servir-nos para definir o ser destas coisas. Para isto necessitamos, repito, contemplar seu “ser em forma”.

SILVA, Herbert Carlos da. **Ruínas simbólicas e formas diabólicas sob a criação cênica contemporânea: a insurgência intersubjetiva em processos de encenação performativa**. 2022. Orientador: Gláucio Machado Santos. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado visa investigar um aspecto do teatro contemporâneo. Propõe uma reflexão que fomenta o entendimento acerca do teatro performativo. Ela imbuí-se de referências teóricas e textuais de Josette Féral e Renato Cohen para averiguar a mescla de linguagens e consolidar seu percurso metodológico. Para tanto, será possível localizar um argumento acerca dos teatros do real, através de um exercício discursivo que põe em jogo procedimentos extra e intraestéticos, embasado por aspectos teóricos de Pierre Bourdieu no âmbito social e Maurice Merleau-Ponty no que tange o perceptivo. Esse esforço culmina numa alternativa de compreensão de processos de encenação e operações poéticas, a fim de aperfeiçoar a noção do objeto central, a encenação performativa, que no parecer deste trabalho advém de um agenciamento de atos de vida em atrito e consonância com atos de ficção no bojo de percursos cênicos intersubjetivos de sensibilização e inventividade de proposições artísticas. Ademais, a pesquisa percorre um caminho metodológico prático-teórico que evidencia um tipo de conhecimento constituinte de práticas formativas e observações interdisciplinares com referência de Olga Pombo.

Palavras-chave: Encenação Performativa. Teatro Performativo. Teatros do real. Processos de encenação. Proposição artística.

SILVA, Herbert Carlos da. **Symbolic ruins and diabolic forms beneath contemporary scenic creation: the intersubjective insurgency in performative staging processes.** Dissertation advisor: Gláucio Machado Santos. 2022. 160 s. ill. Dissertation (Master in Performing Arts) – School of Theatre, Federal University of Bahia, 2022.

## **ABSTRACT**

This work aims to investigate an aspect of contemporary theater. It proposes a reflection that fosters understanding about performative theater. It is imbued with theoretical and textual references from Josette Féral and Renato Cohen to investigate the combination of languages and consolidate its methodological path. Therefore, it has been possible to locate an argument about the theaters of the real, through a discursive exercise that brings into play extra and intra-aesthetic procedures, based on theoretical aspects of Pierre Bourdieu in the social sphere and Maurice Merleau-Ponty in what concerns the perceptive. This effort culminates in an alternative understanding of staging processes and poetic operations, in order to improve the notion of its central object, the performative staging, which in the analysis of this work comes from an agency of acts of life in friction and consonance with acts of fiction in the midst of intersubjective scenic routes of awareness and inventiveness of artistic propositions. Furthermore, the research follows a practical-theoretical methodological path that evidences a type of knowledge that constitutes formative practices and interdisciplinary observations with reference to Olga Pombo.

Keywords: Performative Staging. Performative Theater. Theater of the Real. Staging Process. Artistic Proposition.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Elenco <i>Kak Tchekhov I</i> .....	85
<b>Figura 2</b>	Elenco <i>Kak Tchekhov II</i> .....	85
<b>Figura 3</b>	Cartaz Divulgação <i>Kak Tchekhov</i> .....	86
<b>Figura 4</b>	Divulgação – Atriz convidada/sociedade civil.....	87
<b>Figura 5</b>	Ensaio fotográfico Amor em Santo Antônio além do Carmo .....	96
<b>Figura 6</b>	Elenco Amor segundo Roland Barthes .....	96
<b>Figura 7</b>	Equipe Amor segundo Roland Barthes .....	97
<b>Figura 8</b>	Ensaio divulgação elenco Amor .....	97
<b>Figura 9</b>	Cartaz divulgação Amor, uma experimentação teatral .....	98
<b>Figura 10</b>	Registro Amor, uma experimentação teatral .....	98
<b>Figura 11</b>	Registro do palco para plateia de Amor .....	99
<b>Figura 12</b>	Registro frontal abertura prólogo, Amor .....	99
<b>Figura 13</b>	Ta Prohm Ruínas de Angkor Wat .....	100
<b>Figura 14</b>	Forma poliédrica 4D do tesseracto .....	117

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2</b>	<b>ATO DE VIDA: SUBJETIVIDADE E MUNDO</b> .....	15
2.1	O SER QUE PASSA A SER: ATO E POTÊNCIA .....	30
2.2	A FORMAÇÃO TÉCNICA PROFISSIONALIZANTE .....	33
2.3	A FORMAÇÃO SUPERIOR INTERDISCIPLINAR.....	47
2.4	ARTISTA-PROPOSITOR: UM ESPECIALISTA HOMEM DO MUNDO....	54
<b>3</b>	<b>ATOS DE VIDA E FICÇÃO: INTERSUBJETIVIDADE JUSTAPOSTA</b> ....	60
3.1	PROPOSIÇÕES CÊNICAS EM EXTENSÃO .....	75
<b>3.1.1</b>	<b>PROEXT – PIBExA – UFBA</b> .....	78
3.1.1.1	Experimentação teatral: <i>Kak Tchekhov</i> .....	80
3.1.1.2	Experimentação teatral performativa: Amor .....	87
<b>4</b>	<b>ATO FINAL: RUÍNAS SIMBÓLICAS E FORMAS DIABÓLICAS NO TEATRO PERFORMATIVO</b> .....	100
4.1	UM NOVO MODERNO OPERANTE.....	107
<b>4.1.1</b>	<b>Novas clivagens</b> .....	112
<b>5</b>	<b>DESATO E AGENCIAMENTOS PARA O FUTURO DOS ATOS</b> .....	115
5.1	CONTEXTO SOCIAL I .....	117
5.2	CONTEXTO SOCIAL II .....	119
<b>6</b>	<b>APONTAMENTOS FINAIS OU DAS RECOMENDAÇÕES FUTURAS</b> ....	122
6.1	POR UMA ESTÉTICA DA PRÁXIS TEATRAL.....	126
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130
	<b>ANEXO A — Quadro de conceituação do teatro performativo</b> .....	143
	<b>ANEXO B — Para que serve o teatro?</b> .....	144
	<b>ANEXO C — Que futuro pode ter a ficção literária?</b> .....	148
	<b>ANEXO D — Fernanda Torres para o Fronteiras do Pensamento</b> .....	152
	<b>ANEXO E — A realidade na ficção</b> .....	156

# 1 INTRODUÇÃO

*É apenas por exceção, especialmente nos momentos de crise, que se pode formar, em certos agentes, uma representação consciente e explícita do jogo enquanto jogo, que destrói o investimento no jogo, a illusio, fazendo-a aparecer tal como é sempre objetivamente para um observador estranho ao jogo, indiferente, isto é, como uma ficção histórica ou, para falar como Durkheim: uma ilusão justificada.*

*Pierre Bourdieu*

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa artística realizada para que eu pudesse compartilhar algumas especulações e procurar razões para averiguar meu objeto de pesquisa. Objeto esse que foi de encontro a minha experiência teatral — em certo ponto — até então vivenciada, causando-me espanto e motivando recusas em meu trajeto de percepção no campo teatral. A necessidade de pesquisar se impôs.

A pesquisa tomou forma desse texto que se fundamenta em abraçar antinomias teóricas e experiências artísticas práticas dentre as quais observei e experimentei enquanto ator e por vezes propositor.

O trabalho progrediu através de uma revisão bibliográfica acerca do que vem sendo discutido e publicado sobre poéticas e processos de encenação. E a comunicação que aqui se instaura tenta confluir âmbitos extra e intraestéticos inerentes ao estabelecimento de um fenômeno teatral.

A Encenação Performativa, fenômeno teatral contemporâneo, ser em forma desta pesquisa, foi identificada em ato, primeiramente observada e posteriormente induzida à instauração através de uma proposição artística. Ela será aqui compreendida como resultado de um processo de encenação através do agenciamento de escolhas e operações poéticas de agentes, grupos, coletivos, artistas-propositores, encenadores, entre outros, que, em suas práticas geram artifícios para um jogo cênico que causa a impressão de afastamento ou dissonância do paradigma de uma representação clássica, moderna, de característica mimética, por vezes tributária de um texto dramático — a ser encenado na visão do diretor teatral — composta de personagens interpretados por atores/atrizes, além de

elementos artísticos e técnicos de finas construções sígnicas, que comportam um sentido hermenêutico mediante descobertas discursivas e textuais.

Artifícios esses que dão base para que sejam identificados como insurgências intersubjetivas que propiciam algumas mudanças em concepções básicas da representação. Forja-se uma atualização da forma do jogo com a representação contemporânea, essa performativa, de valores antagônicos para com as noções primeiras, que põe em cena uma qualidade ambivalente para o fenômeno, alterando assim inclusive a recepção desse pelos públicos.

Esse jogo cênico acentua a identificação dos teatros do real, entre a ilusão ficcional e a *illusio* do real, conforme a aceção inicialmente citada em epígrafe, desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, como condição do funcionamento de um jogo do real de cada campo, sendo que a *illusio* fundamental é a crença na realidade do mundo, para além das partes.

Essa dissertação seguirá expondo que por vezes e por escolhas, os teatros do real nos despertam para a crença — ou como diz Merleau-Ponty a ‘fé perceptiva’ — do mundo e das coisas, como um todo ser-mundo integrado.

São os artistas-propositores catalizadores de mudanças, propositores de agenciamentos e estruturas técnicas que inovam os modos de invenção e poéticas da encenação; por exemplo, evidenciando em cena a apresentação da verdade e consciência subjetiva de cada ator/atriz/performer; a intersubjetividade de um grupo, uma vez que a representação parece ser-lhes insuficiente.

Partirei do pressuposto de que é possível instaurar o fenômeno da Encenação Performativa a partir de um ato de intencionalidade dos agentes de uma proposição artística, porém para que o processo ocorra dentro de um campo estruturado é necessário que se conjecture melhor a noção deste fenômeno contemporâneo que mescla, na proposição que será aqui exposta, dois campos de linguagens próximas que se reencontram no teatro performativo, são eles: as artes visuais, através da performance e as artes cênicas, através do teatro; manifestações distintas do campo das Artes com linguagens diferentes e devidamente estruturadas.

Para tal conjectura será evidenciado que a Encenação Performativa, fruto do teatro performativo, compõe um dos rumos pelos quais percorre a prática teatral contemporânea, permitindo-nos identificar suas características e modo de operação poética próprios, e para isso utilizarei um percurso investigativo interdisciplinar,

qualitativo e pós-positivista conforme as acepções destrinchadas por Fortin e Gosselin (2014).

A saber, o paradigma pós-positivista não nega as contribuições e a evolução científica do positivismo nas ditas ciências duras, porém a partir dele, além de uma revisão crítica, proporciona-se novos caminhos, rizomáticos e não-lineares.

O método, por exemplo, que no paradigma positivista era “previamente determinado; de uma grande amostra aleatória” é no postulado pós-positivista mais “flexível, pode mudar; intencional, de pequenas amostras” (FORTIN; GOSELIN, 2014, Quadro 1)

Assim será suposto que a Encenação Performativa possui algumas características em seu modo de operação poética que nos permite estudá-las sem que almejemos limitar outras maneiras dessa de existir.

Este movimento exige uma ação analítica e crítica acerca de possíveis construções da realidade da cena teatral, uma reflexão de viés formativo e pedagógico, que pode potencializar o que vem sendo realizado no âmbito poético de proposições artísticas.

Traçarei, portanto, esse caminho pelo qual declaro meu trajeto de encontro com o objeto de pesquisa, para que assim, uma vez nas estruturas do campo eu possa contribuir para a ratificação da Encenação Performativa como um fenômeno teatral que advém de operações propiciadas pelas mudanças, hibridismos, inter-relações e ampliações dos horizontes pelos quais percorrem os teatros realizados na contemporaneidade.

Meus trajetos formativos de caráter empírico, técnico e interdisciplinar serão expostos como horizontes intuitivos que me abriram oportunidades para que eu vislumbrasse um problema de pesquisa, identificando-o dentro dos diálogos epistemológicos do campo teatral.

Deste modo, encontrei-me a cerca de confins reflexivos, portanto tentarei evidenciar através desta que a tentativa de apreensão do objeto de pesquisa, bem como a problemática que o circunda, firmou-se através de uma necessidade em desemaranhar as multirreferencialidades teóricas que meti em minha subjetividade intelectual e artística, objetivando chegar a um nada constitutivo e determinado por minhas circunstâncias formativas. Um ser-humano em forma e em plenitude com o mundo. Minha intenção é continuar a propor projetos artísticos.

Esse percurso não apresentará uma forma contínua e linear de raciocínio, porém um movimento procedural, uma liberdade dos atos com ênfase no esforço intencional formal da comunicação.

No decorrer do texto será possível notar que faço um panorama de enfoque qualitativo que opera através da dialética vertical e intersubjetiva, primeiro plano e plano de fundo que podem se alternar, numa tentativa de não julgar ou criticar o gosto pelo real introduzido no objeto de pesquisa, mantendo assim uma atenção crítica em consonância com a reflexão metodológica, uma teorização crítica sobre o contexto em que se encontra o objeto e ao mesmo tempo em que se estrutura um discurso que faz a suspensão de juízo, interrupção e paragem acerca de considerações intraestéticas, comparando-o a outros objetos.

Através dos atos propostos em seções, já visando em desatá-los, poderá ser constatada a concepção do fenômeno em sua causalidade, visando corroborar o delineamento e validação desse dentro de seu campo de estudo. Por conseguinte, vai se instaurando o método, onde preza-se pela produção qualitativa e interdisciplinar para a consolidação da mensagem.

A reflexão intraestética que será realizada num determinado ponto do percurso se aproxima de uma discussão estética crítica adorniana (ADORNO,1967), onde a forma é conteúdo precipitado, sendo assim serão revisitados procedimentos executados em proposições artísticas, ou seja, os instrumentos utilizados para o modo de invenção em processos de encenação performativa.

A saber, por exemplo, o procedimento de viés informacional proposto para o desenvolvimento de ações significativas na formulação da experimentação teatral: *AMOR*. (terceira seção)

Em contraponto a atalhos e desvios cognitivos com base nas experiências individuais, a exemplo do viés cognitivo de declinismo, onde considera-se a sociedade e ou as instituições em declínio, onde romantiza-se o passado e atribui-se um prisma negativo ao futuro, proponho as ruínas simbólicas, que figurativamente apresentam-se para a criação cênica como intangíveis, devido o inesgotável ânimo e potencialidade para criação dos artistas/propositores e da mutabilidade do campo das Artes.

As 'ruínas simbólicas' dão vazão a uma acepção imaterial, a um signo em que a coisa, apesar de possuir referencialidade material, é algo indicial e abstrata.

Acerca das locuções utilizadas no título deste projeto — “Ruínas simbólicas” e “formas diabólicas” sob a criação cênica contemporânea — foi a forma metafórica que inventei para problematizar como surgiu para mim a condição do fenômeno da Encenação Performativa, que sintetiza alguns conhecimentos de meu trajeto de aprendizagem proporcionados por minhas experiências, sendo, portanto, o título deste projeto também uma proposição imagética metafórica e indicial do problema de pesquisa que será apresentado.

O teatro, independentemente de forma e conteúdo, é expressão da cultura nacional que preza por uma elevação e edificação de conhecimento humano. As ruínas simbólicas é um signo que remete às interferências que o campo teatral sofre, causando-lhe *alopoiésis*, uma desagregação do jogo vigente, que formaliza sua mutabilidade. O campo, em defesa de interferências sofridas, desenvolve um movimento de *autopoiésis*, ou seja, uma renovada reconstrução.

As locuções, acima expostas, entra em sintonia com o problema através dos prefixos e etimologia das palavras do título. A saber, *bólico*, que traz a acepção de lançar, propor, a noção de jogo. Segundo o dicionário Michaelis (2015) o Simbólico pode ser um símbolo, metafórico e ou alegórico. O prefixo *sim*, *syn*, traz a noção de junto, em companhia, simultâneo. E o prefixo *dia*, *dya*, segundo o dicionário *Le Grand Greco-francês Anatole Bailly* (1982), marca uma ideia de separação, de um outro lado, aqui e ali.

Enfim, este trabalho, para além desta primeira seção que introduz o método e referencial teórico, está organizado em mais cinco seções descritas a seguir:

Segunda seção — Ato de vida: subjetividade e mundo — onde será exposto os caminhos que por mim foram percorridos, de onde vieram as indagações para estas linhas, o problema de pesquisa e os impactos esperados com esse compartilhamento. É exposta a noção de ato de intencionalidade, carne do mundo e ser-em-formação lacunar.

Terceira seção — Ato de vida e ficção: intersubjetividade justaposta — são expostas experiências com a extensão universitária, a proposição de projetos artísticos e o gosto pelo real no teatro performativo. Assim, é compartilhada uma reflexão acerca da práxis vital e da práxis artística, fomentando a estética da práxis teatral.

Quarta seção — Ato final: ruínas simbólicas e formas diabólicas no teatro performativo — são exploradas as noções de ruínas simbólicas e formas diabólicas para embasar a forma de conhecer a encenação performativa tida como um ente teatral evanescente advinda com os movimentos de insurgências pós-modernas. É feito um esforço crítico de compreensão das limitações em se investigar a recente produção teatral; localiza-se universalmente o paradigma de novos modernos/novas clivagens.

Quinta seção — Desato e agenciamento para o futuro dos atos — no qual especula-se de forma a concluir a comunicação acerca do agenciamento dos atos, sobre o contexto social e por fim estabeleço indicações para que outros caminhos, percursos e trajetos possam ser percorridos por artistas-propositores, artistas-pesquisadores, dentre outros criadores da cena, expandindo as noções, contrapondo teses e ampliando a extensão do domínio do campo das Artes Cênicas na sociedade brasileira deste século XXI.

Sexta e última seção — Apontamentos finais ou das recomendações futuras — nesta seção conclusiva faço um panorama da condição social em que se encontra o objeto de pesquisa, abordando questões da contemporaneidade, a saber, a bios-midiática e as novas tecnologias, além de conjecturar acerca do momento extraordinário pelo qual as artes cênicas vem passando que apontam para outros novos caminhos. Para finalizar, na subseção propõe-se a Estética da Práxis Teatral como componente de análise de instauração de proposições artísticas que podem auxiliar futuras práticas teatrais.

## 2 ATO DE VIDA: SUBJETIVIDADE E MUNDO

*Será que a existência em algum momento, é um bem que possuímos? Não é melhor dizer que ela é uma pretensão e uma esperança?*

*Étienne Souriau*

*...o ser humano é acima de tudo um ser de linguagem. Essa linguagem exprime seu desejo inextinguível de encontrar um outro, semelhante ou diferente dele, e de estabelecer com este outro uma comunicação.*

*Françoise Dolto*

*A ingenuidade do olhar não passa, neste contexto, da forma suprema do refinamento do olho.*

*Pierre Bourdieu*

O Teatro enquanto manifestação artística e cultural entrelaça-se com a formação de minha consciência subjetiva social e artística, em acepção da teoria bourdieusiana: através do campo cultural<sup>1</sup> proporcionado pelos espaços simbólicos os quais transitei e proporcionou-me um *habitus*<sup>2</sup> na persistência e devir de meu trajeto, que será aqui sucintamente exposto heurísticamente, por terem sido minhas escolhas e experiências os primeiros passos para os caminhos gerais e universais. Sendo estes, como veremos, trajetos proporcionados por uma estrutura estruturada e estruturante em constante movimentação.

A pesquisa em Artes para mim torna-se quase que um trajeto utópico, por se tratar de especulações de uma subjetividade artística dentro das necessidades científicas da Universidade e ao mesmo tempo uma utopia não-utópica por se reportar a manifestações estéticas de um mundo histórico, através de ferramentas e métodos

---

<sup>1</sup> Campo cultural é uma noção que representa a ideia de locais de práticas culturais. O campo cultural pode ser definido por uma série de instituições, regras, rituais, convenções, categorias, designações, e apontamentos que constituem uma hierarquia objetiva, as quais produzem e autorizam certos discursos e atividades. Mas o campo é também constituído por conflitos sociais quando grupos e ou indivíduos tentam determinar o que constitui capital dentro do campo específico e como é para ser distribuído.

<sup>2</sup> *Habitus* é a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade. O conhecimento adquirido pelo agente, através dos jogos sociais do qual participa.

que legitimam a exposição de apreensão fragmentada e cheia de meandros próprios da complexa contemporaneidade.

Acredito que as experiências desencadeadoras para meu interesse em *teatros do real* foram inicialmente três montagens teatrais que me confrontaram com os atos de vida e de ficção, a saber: “Lou & Léo” (GLOBO TEATRO, 2013) com direção de Nelson de Baskerville (2004), “O rebelde sem causa” (GLOBO TEATRO, 2014) por Flávio Barollo, essa última uma experiência cênica integrante da mostra chamada 'Memórias, Arquivos e (Auto)Biografias' promovida pelo Grupo XIX de Teatro (2004).

Além do processo de montagem teatral, que participei na função de ator, da peça *Depois da vida*, uma livre adaptação de um roteiro cinematográfico de Hirokazu Koreeda<sup>3</sup> chamado *After Life/Wandafuru raifu* (IMDb, 1990b) e também através de criações teatrais recepcionadas em terras soteropolitanas dos artistas citados nos agradecimentos.

Não cabe aqui neste momento expor maiores informações acerca desses projetos, mas sim expresso que fomentaram em mim questionamentos acerca do teatro e o real, entre viver, rememorar, acessar memórias, criar lembranças, atuar e representar personagens, noções e ações essas que fazem de alguma forma parte da práxis teatral, por exemplo, através das proposições de teatro de não-ficção e ou teatro documentário, que lidam em suas criações cênicas com procedimentos e operações poéticas que utilizam-se de materialidades do real não-ficcional a exemplo de documentos e arquivos.

Era extraordinário em confraternizações de família ou em ritos de passagem como a festa que ganhei em 1994, aos 6 anos de idade, por ter concluído a pré-escola e estar em vias para a educação primária, registrarmos nossos encontros com uma câmera fotográfica ou uma daquelas grandes filmadoras, que ao ser utilizada fica apoiada no ombro de seu operador, que capta através do dispositivo tecnológico a *carne do mundo*, “um tecido, um elemento, do qual todas as coisas, inclusive o corpo próprio, são feitas.” (SANTOS, 2018) transformando-a e introduzindo fantasmas de realidade.

Veja, a experiência carnal forja uma memória natural do mundo natural, já as reproduções fílmicas, acessíveis através do arquivo de sua mídia de reprodução, são

---

<sup>3</sup> Hirokazu Koreeda é um diretor, produtor, roteirista e editor japonês, nascido em Tóquio em 1962.

fantasmas do real que documentam o mundo histórico. Diria o cineasta francês Robert Bresson (1901–1999), que este ato, da carne do mundo ser capturada por uma câmera denomina-se: **encontro**.

Jacques Aumont em *As teorias dos cineastas* (2002) acerca dos modos de operação poética e obra do cineasta supracitado, a carne do mundo seria o mundo das aparências, onde a arte do cinematógrafo tem por objetivo captar sua verdade, não uma verdade social que é variável na história, nem uma verdade ficcional fruto da imaginação e práxis artística, mas sim uma verdade sensível do ato, da instauração de um fenômeno, de um fato, do acontecimento, ou seja, do encontro, que poderá suscitar a realidade e verdade platônica de um real que se encontra nas ideias, afastada alguns graus das aparências, através de livres associações a partir da captura do carne do mundo, através do discurso, do produto artístico, ou seja, do filme.

Por esse prisma não podemos captar uma verdade do mundo, uma vez que essa não possui significante, mas podemos fazer reflexões, através dos clarões e intermitência de apercepção, através dos encontros, por exemplo, ir ao encontro das coisas, caminhar ao encontro de experiências. (AUMONT, 2002)

E assim podemos registrar esses encontros e resgatá-los através da lembrança, de vídeos e ou outros tipos de rastros que nos permitem dar sentido às coisas do mundo por diversas e variadas linguagens e reconhecer seus fatos históricos em conjunto com o despertar de uma percepção e memória viva da experiência subjetiva, essa patenteada pelo corpo e seus circuitos sensórios-motores acoplados ao ser-mundo.

Estar diante daquela câmera, imerso numa convenção social, corporal e linguística, contribuía para minha especulação pueril em olhar e explorar o mundo que se apresentava. Ao saber que estava sendo filmado, eu performava algo; demonstrava alguma ação cotidiana, mas com um toque especial por saber que estava sendo visto e registrado.

Ao estar em contato e manusear aqueles registros de minhas ações em atos de vida perante a câmera, despertava-me também um interesse pela *performance* (2015), pelo televisivo; eu já era um espectador de programas de TV variados que apresentavam em suas pautas desde fatos reais das conflituosas verdades sociais

aos atos de ficção em filmes, desenhos animados e telenovelas, todos esses, fontes e formas de reflexionar a realidade.

Era uma nova forma de relacionar-me com minhas ações físicas e com recordações propiciadas pelas fotografias e filmagens audiovisuais capturadas. Em contato com essas materialidades tecnológicas eu podia rever e selecionar o que eu gostaria de deixar arquivado para o futuro e ter acesso às filmagens capturadas e selecionadas a qualquer momento; sim, elas se tornariam lembranças do passado em facilidade tecnológica de acesso, com potencial de tornarem-se inesquecíveis fantasmas de realidade.

Entre os anos de 1995 e 1996 ocorreram minhas primeiras idas ao teatro e ao cinema. Ao teatro, enquanto um edifício, como nos expõe Ortega y Gasset “o teatro é, com efeito, o contrário de nossa casa: é um local onde é preciso ir. E este ir a que implica um sair de nossa casa é a própria raiz dinâmica dessa magnífica realidade humana que chamamos Teatro.” (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 35-36)

Comecei a frequentar esse espaço a convite de uma carismática líder de opinião. Ela atuava no bairro onde eu morava na zona norte da cidade de Osasco, cidade essa que faz divisa a norte, leste e sul com a capital paulista, São Paulo, da qual se emancipou do status de bairro, distrito da paz de Osasco, como era conhecida, para cidade e município, após um plebiscito em 1962.

Dona Isa organizava excursões aos domingos para o Teatro Brigadeiro, atual Teatro Nissi, situado no centro da cidade de São Paulo. O programa era levar crianças e jovens da região osasquense para assistir a encenações de peças infantis, onde aconteciam momentos de confraternização e aprendizado.

Como mediadora cultural e ativista política, Dona Isa, também era responsável por uma das caravanas que formavam os auditórios de programas do *SBT*<sup>4</sup>, assim fazia a ponte entre as reivindicações da sociedade civil para melhorias no bairro, para com os poderes político e midiático.

Em 1998, aos meus 10 anos de idade criei com colegas de classe, de modo ingênuo, um grupo para apresentações cênicas na Escola Estadual Paulo Nogueira Filho, situada na zona oeste da cidade de São Paulo. As transmissões televisivas foram as referências iniciais do grupo, tidas em comum.

---

<sup>4</sup> Sistema Brasileiro de Televisão, canal de televisão privado, aberto ao público por meio de concessão pública, situado no complexo do Anhanguera na cidade de Osasco.

A televisão era o principal veículo de comunicação e o país vivia sob a égide da *Cultura é um bom negócio*, programa de divulgação da lei de incentivo fiscal anteriormente conhecida como *Lei Sarney* e atualmente conhecida como *Lei Rouanet*, programa esse criado pelo *Ministério da Cultura* sob a gestão do Presidente Fernando Henrique Cardoso. O Estado em caráter positivo, intervindo através dos direitos de segunda geração em prol da Cultura e dos indivíduos, políticos representantes como articuladores das políticas culturais, órgãos do governo fiscalizando e mediando grandes projetos entre produtores e patrocinadores culturais, por viés neoliberal, que contemplava o acesso de poucos através das ações até então embrionárias no âmbito público.

O grupo de teatro infantil feito na escola existiu somente durante aquele ano. Apresentamos em datas comemorativas e dias festivos, Dia do Folclore, festa da primavera, Dia das Crianças; pensávamos em cada detalhe da criação, no texto, figurinos, maquiagem, na trilha sonora e no espaço das apresentações que ocorriam num palco de concreto elevado que ficava no pátio principal da escola.

Chegamos a fazer uma apresentação de dança no Sesc Pompeia, numa mostra estadual de Dança popular. Para as singelas apresentações acontecerem, sabíamos que de antemão precisávamos organizar a criação e todos os elementos que iriam compô-la. Tínhamos, portanto, uma vontade, uma forma de ânimo, em querer materializar a proposição artística, para assim pensar nas possibilidades, invenção e no compartilhamento do evento. E essa prática inclusive influenciou um melhor aproveitamento dos envolvidos nas atividades didáticas curriculares.

A invenção e fruição de proposições artísticas, portanto, já eram uma realidade para mim, ainda que sem muito rigor e com a intencionalidade conectada a um estado de expressão e prazer do jogo infantil.

Foi após minha formação no ensino médio em 2005 que fui buscar instrumentos para profissionalização, matriculei-me no *Teatro Escola Macunaíma*, escola fundada no ano de 1974 em São Paulo pela atriz e pedagoga teatral Myrian Muniz (2021), pelo ator e diretor teatral Sylvio Zilber (2021) e pelo arquiteto e cenógrafo Flávio Império (2021).

A proposta inicial da escola, que surgiu como um Centro de Estudos para o trabalho do ator, era a pesquisa teatral num prisma senso-corpórea, de desbloqueio e liberação da criatividade através da sensibilidade e sensorização do corpo, o que

vem dialogar com a proposta de formação adotada posteriormente pela mesma, que reconhecida pelo MEC<sup>5</sup> oferece atualmente curso profissionalizante de nível médio em Teatro.

No Teatro Escola Macunaíma estive pela primeira vez em contato com a teoria e pedagogia teatral. A escola instituiu uma metodologia de ensino própria inspirada nos trabalhos do ator sobre si mesmo<sup>6</sup> reflexões desenvolvidas pelo ator e diretor modernista russo Constantin Stanislavski.

A escola ofereceu-me aulas de expressão vocal, expressão corporal, história do teatro, interpretação para TV, maquiagem e montagem teatral. Um dos métodos de avaliação do progresso de seus estudantes eram esquetes de peças teatrais brasileiras modernas e ao longo do curso quatro montagens teatrais de textos dramáticos brasileiros e ou estrangeiros, através de processos colaborativos com curta-temporada em um dos teatros da escola.

Ao mesmo tempo em que eu passava por um desenvolvimento pessoal de socialização e interação comunicacional, através das técnicas teatrais de preparação para atores, uma sensibilização e um gosto pela práxis teatral foi impondo-se de forma mais rigorosa em meu fazer artístico; a qualificação para o mercado de trabalho, um dos objetivos desse tipo de curso e de quem o procura foi em mim estabelecendo.

E também uma crítica à sociedade hipermoderna, morada dos *Homo Aestheticus* numa lógica vigente do capitalismo criativo transestético, do qual Lipovetsky e Serroy (2015) supõe avanços e críticas aos novos modos de aprendizagem e interações com as formas estéticas.

Se quisermos favorecer um modelo de existência estética diferente do proposto pelo mercado, a escola, a formação, a cultura humanista preservam toda a sua importância, contanto apenas que não as oponhamos ao mundo tal como é hoje e tal como será, mas que, ao contrário, procuremos harmonizá-las com ele. No entanto, embora eminentemente desejável, iniciar-se nas artes é notoriamente insuficiente. Como compartilhar ainda a fé de Schiller, que fazia o progresso do homem, da moralidade e da sociedade repousar sobre a educação estética? (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 254)

---

<sup>5</sup> Essa sigla ainda se refere ao Ministério da Educação, anteriormente denominado Ministério da Educação e Cultura.

<sup>6</sup> *Trabalho do ator sobre si mesmo* vem a ser a tradução do primeiro livro escrito em russo por Stanislavski **Работа актера над собой**. No Brasil traduzido do inglês como *A preparação do ator* que contém um aspecto parcial do sistema proposto pelo autor, por não conter a obra na íntegra.

Posteriormente a minha formação técnica de nível médio enquanto um saber-fazer, operar intraesteticamente dentro do processo artístico, surgiram as experiências profissionais na área do teatro, cinema e TV, imersões em processos de criação teatral e outros cursos de aprimoramentos para a ampliação da noção da preparação do ator em seu trajeto de eterna formação ou de **ser-em-formação**.

Em 2010, eu estava bastante influenciado pelas leituras, escrita e amplo conhecimento humanístico que o teatro vinha proporcionando-me, um chamado para o desenvolvimento pedagógico também, assim resolvi me matricular num curso de Letras, licenciatura português-inglês, na *FMU – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas*, onde tive meus primeiros contatos com o ensino superior, através de disciplinas como práticas pedagógicas, linguística e metodologia da pesquisa, porém a dedicação cada vez maior para com o exercício da profissão de artista, enquanto ator, os estudos desta graduação tiveram de ser interrompidos.

Os desafios da prática artística ao longo dos anos seguintes foram impondo-se cada vez mais e a necessidade de reconhecimento de lacunas em minha formação também, da mesma forma outras questões foram sendo levantadas referente a minha compreensão de mundo através das artes. Era necessário avançar nas indagações.

Em 2012, a partir de uma indicação e espanto com o potencial estético das produções da *Companhia Club Noir*, essa tombada como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo pelo CONGRES (2014), que possuía antiga sede situada no baixo augusta no centro da cidade de São Paulo, passei a integrar o núcleo de estudos paralelos em teatro contemporâneo da companhia, através de oficinas de interpretação teatral, que resultaram em dois processos de encenação, resultante nos espetáculos: *Nekropolis*<sup>7</sup> e *Depois da Vida*.

Ambos processos realizados a partir de especulações sobre a desconstrução, de uma proposta de investigação chamada de dramáticas do transumano que visava instaurar um outro tempo e espaço para a cena teatral; um mote de escrita dramática que refletisse a transitoriedade da condição humana, que seria ativada em cena através da ‘habitação’ da personagem pelo ator embebido de conceitos desconstrucionistas e pós-dramáticos na encenação, que eram bem acentuados nas visualidades da cena e na expressão vocal dos atores.

---

<sup>7</sup> A partir do texto dramático escrito pelo dramaturgo e diretor teatral Roberto Alvim.

A questão da presença e a materialidade rítmica da voz despontava como características marcantes da companhia, por escolhas e operações poéticas, onde o texto como dizia a propositora, era um pretexto, não mais o elemento de maior importância dentro de um processo, sendo um dentre outros elementos da composição teatral.

Posso dizer que as proposições artísticas instauradas na *Paralela Club Noir* fomentavam um outro tipo de movimento artístico insurgente, esse percebido através da poética e dos processos de instauração das encenações. E essas apesar de também fissurarem a concepção básica da representação clássica, não podem ser consideradas como frutos de um teatro performativo, uma vez que suas características não convergem com as quais identifico nas encenações performativas.

Por exemplo, o modo da construção do tempo-espço e da realidade da cena teatral eram outras, advindas de questões subjetivas e filosóficas dos propositores das dramáticas do transumano, propositores dos núcleos de estudos. Uma vez que entendo:

o modo não é uma existência, mas a maneira de fazer existir um ser em determinado plano. É um gesto. [...] O modo limita uma potência de existir, enquanto que a maneira revela a forma do existir, a linha, a curvatura singular, e assim mostra uma arte. (LAPOUJADE, 2017, p. 15)

Entre os anos de 2013 e 2015 novas experiências foram para mim surgindo na área de cinema e das artes cênicas, a exemplo da ópera. Foi no *Theatro Municipal de São Paulo*<sup>8</sup> em 2014, sob direção artística de John Neschiling (2018), que observei e atuei na função de ator no processo de criação da ópera Carmen de Bizet com direção do italiano Filippo Tonon e regência do espanhol Ramón Trebar.

Em 2015, a necessidade era de sistematizar o conhecimento adquirido pelas experiências até então, onde eu pudesse realizar uma reflexão entre teoria e prática, formação e atuação, entre teatro, processos criativos, educação formal e gestão pública. Era necessário especular acerca da produção teatral, o avesso da cena.

Foi no Bacharelado *Interdisciplinar em Artes* ofertado pelo IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof<sup>o</sup> Milton Santos, unidade da Universidade Federal

---

<sup>8</sup> O Theatro Municipal de São Paulo faz parte de um complexo equipamento cultural vinculado à Prefeitura da Cidade de São Paulo. Atualmente possui contrato de gestão com a organização social de cultura Instituto Odeon e contava em 2019 com a direção artística de Hugo Possolo, indicado pelo Secretário de Cultura Alê Youssef, sob gestão do Prefeito de Bruno Covas.

*da Bahia*, que eu encontrei a possibilidade de construir, compartilhar e organizar esse conhecimento. Esse curso de graduação plena tem em sua estrutura curricular a formação geral e formação específica de seus estudantes, minha escolha foi na ênfase específica em Política e Gestão da Cultura. Um dos eixos dessa estrutura é o interdisciplinar, que possibilita o trânsito do estudante por outras unidades universitárias, a fim de localizar a transversalidade de sua área de atuação para com outras áreas, assim pude frequentar cursos em componentes/disciplinas ofertadas pelas *Faculdades de Administração, Filosofia, Institutos de Letras e Geografia* e nas *Escolas de Música e de Teatro*, dinamizando o eixo, que segundo Korte:

É o caminho que, permeando as disciplinas, exteriormente a elas, supõe levar o ser humano ao conhecimento, por uma justaposição de informações convergentes, não sendo animada pela preocupação de invadir os campos específicos em que se desenvolvem as conquistas intelectivas. (2000, p. 41)

Arte e Ciência, uma utopia que encontra abertura para um profícuo diálogo dentro da academia, uma vez que neste espaço não se trabalha ao modo das carreiras artísticas profissionais e sim de forma com que os trajetos percorridos possam servir como meios e fatos para o desenvolvimento da pesquisa artística. Pondero que esse é um ambiente com grande herança da teoria positivista, que preza por uma organização rígida e estrutural em modo quantitativo.

Foi neste ambiente onde muitas de minhas questões foram supridas e renovadas, após experiências que me auxiliaram na construção de conhecimento e ação emancipatória para a organização deste, por exemplo através do *PIBExA Programa Institucional de Experimentação Artística*, o qual fui contemplado por duas vezes, após postulação em edital de chamamento — falarei mais adiante sobre os projetos desenvolvidos — experiência também adquirida enquanto fui monitor da *Ação Curricular em Comunidade e Sociedade Fórum Social Mundial*, onde estar em contato com o pensamento e produção decolonial, participação política local e global foi importante para compreensão das estruturas sociais, bem como as lutas históricas, renovações e reivindicações de efetivação de direitos pela sociedade civil.

Após minha formação no curso acima mencionado em 2018, a escolha por seguir minha formação através deste referenciado *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, sob a linha de pesquisa Poéticas e Processos da Encenação, proporcionou-me diálogo e contato com outros pesquisadores e abrindo

oportunidades para contemplar minha práxis teatral, bem como aprofundar nas epistemologias das Artes Cênicas.

Percebo que essa linha de estudos propicia minha proposta em averiguar meu objetivo de pesquisa, bem como conhecer outros modos de invenção e fazer um movimento reflexionante acerca do que vem sendo convencionado por teatros do real.

Meus trabalhos de pesquisa na universidade começaram com o plano *Tecnologia e Processo Colaborativo para Criação Cênica* que desenvolvi enquanto bolsista do *PIBIC Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica*, que teve como método uma revisão bibliográfica acerca dos conceitos de criação coletiva e processo colaborativo no Brasil, a fim de afinar os conceitos e fazer um esboço de como novas tecnologias são inseridas na poética de cena.

O que mais chamou minha atenção ao pesquisar modos e processos de encenação de produções teatrais brasileiras, e que se tornou o objetivo de minha iniciação científica, foi ter identificado as diferenças entre as noções de criação coletiva e o processo colaborativo.

Noções essas diferentes em suas maneiras de operar e revelar o modo de existência dos fenômenos teatrais, bem como seus diferentes contextos sociopolítico-histórico. Essas *a posteriori* permitiram que fosse averiguado como se instauraram as práticas artísticas, e quão essas são fomentadas pelas reivindicações temporais da práxis vital humana que influencia potencialmente os modos de produção.

O profícuo e intenso campo teatral das décadas de 60 e 70 no Brasil marcou o surgimento das proposições de criações coletivas. A consciência e crítica da situação social pela qual passava o Brasil em anos de ditadura, influenciou a criação coletiva em diversos grupos e companhias, tais como: *Pessoal do Victor* (2017), *Pod Minoga* (2017), *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (2018), *Teatro do Ornitorrinco* (2018) entre outros.

Pode-se dizer, uma resposta de estudantes e profissionais do campo teatral ao autoritarismo, onde esses reivindicavam projetos em modo de operação descentralizada, participativa, em contraponto a censura que a sociedade civil em geral vivia.

A década de 80 foi marcada pela abertura política dita lenta, gradual e segura, o que após anos de lutas e reivindicações sociais marcou a volta da democracia no Brasil.

A década de 90 no campo teatral é marco temporal do surgimento da noção de processo colaborativo. Surgiram novas e outras posturas e proposições de artistas, uma vez que os problemas sociais eram outros.

A abertura do país para a democracia representativa se deu com a eleição direta que elegeu o Presidente Fernando Collor de Mello. Sua forma neoliberal de governo estimulou críticas a essa e caminhos outros para as artes, o que reverberou em outros modos de organização e proposições teatrais.

Em ambas as acepções, coletiva e colaborativa, é possível notar uma ruptura com a tradição teatral anteriormente estruturada. Não que os modos de produção até então praticados deixaram de existir, mas surgiram outros a partir das operações dos processos de encenações, e a reivindicação sempre pedia para uma estrutura mais flexível, menos rígida, que despertasse a criatividade coletiva de seus agentes e novos ideais para o agir social.

Da forma de condução do processo pelo encenador, passando pela primazia do texto, a disposição do espaço da encenação até a atuação dos atores, todas as funções e modos de produções de um teatro dito de arte começam a ser alterados, em busca de renovações produtivas, estéticas e receptivas.

Com o advento da criação coletiva, as produções visaram romper com um modo de teatro realista e naturalista, bem aos moldes do nascimento do teatro moderno no Brasil, porém com intenções políticas, despojando seus espaços de encenação, forjando um espaço em comum entre atores e plateia, tirando os dramaturgos de seus gabinetes, dando voz crítica aos atores, e também mudando mais uma vez o 'papel' dos encenadores, uma vez que com o advento desta função, esses não eram mais responsáveis por apenas dar "vida" ao texto, mas sim trazer seus discursos e referências através das montagens.

Na criação coletiva essa função da encenação se dilui num processo de escolhas conjuntas sem muita marca ou autoria do encenador. Adélia Nicolete (2002) relaciona esse modo de criação como precursor do processo colaborativo. Para a estudiosa a criação coletiva naquele período histórico foi

[...] uma produção eminentemente grupal representava uma espécie de 'democratização da arte: ela era criada por e para as massas, estimulando a produção cooperativa dos artistas envolvidos, que puderam libertar-se da figura do produtor e, conseqüentemente, da

necessidade de se fazer um teatro dito comercial. (NICOLETE, 2002, p. 323)

Já o processo colaborativo tem como modo de criação um processo com funções artísticas e elementos técnicos muito bem delineados, identidades bem definidas na produção teatral, porém pode imbuir-se também da chamada hierarquia flutuante, momentânea ou descentralizada<sup>9</sup>, propondo outras disposições dos procedimentos intraestéticos. Um possível modelo que contribui para uma outra organização e discussão político-social em nosso país.

Na operação do processo colaborativo, podemos perceber uma nova configuração identitária nas funções artísticas e técnicas do espetáculo com assinaturas de funções centralizadas, mudança na criação do texto dramático onde o dramaturgo está com o grupo nos ensaios, o espaço das encenações sofre mudanças, das salas e arenas para ambientes públicos e *outdoors* e etc...

Foram diversas importantes mudanças poéticas que deram uma outra dinâmica à cena teatral. Uma outra maneira de fazer existir encenações através das operações dos processos colaborativos.

Esse processo de criação foi uma refinada forma de dizer que todos os artistas/cidadãos almejam oportunidades, reconhecimento e importância em seu papel de participação democrática, opinando, exercendo sua cidadania, para além de suas funções determinadas.

Processo de criação esse também muito disseminado em grupos teatrais e em pesquisas artísticas estadunidenses, apesar de que, como é de conhecimento de todos, escritores, dramaturgos/roteiristas norte-americanos possuem forte tradição em criações artísticas de caráter mais formal, determinada, que se inspiram e ou reconhecem a jornada do herói, bem como passam por uma assimilação de regras e aplicações das unidades aristotélicas em seus projetos literários, a exemplo da mimese trágica que é formada por

partes qualitativas em ordem prioritárias, segundo Aristóteles: Mito (enredo), Caráter (construção dos caracteres), Pensamento (demonstração de conhecimento explícito), Elocução (pensamento regulado pela oratória enunciativa), Melopeia (canto) e Espetáculo (o

---

<sup>9</sup> As noções são desenvolvidas e expostas por Maria Amélia Gimmler Netto, pós-doutoranda do PPGAC-UFBA (2018) e Professora da UFPEL.

mais emocionante, mas também o menos artístico para o poeta).  
(SILVA LEÃO, 2019)

Caráter formal de criação esse estadunidense que é consolidado pelo consumo, sucesso e gosto do público, que resulta em criações que fomentam o prisma realista e psicologizante<sup>10</sup>, advindas da criação do mito, dos caracteres, da elocução e pensamentos desses, em se tratando de obras literárias.

Em contraponto, Antônio Araújo (2017), fundador e encenador do grupo *Teatro da Vertigem* (2017) é tido como o precursor da proposição e teorização do processo colaborativo no Brasil. Seus projetos teatrais aproximam-se em nossa análise da geovanguarda ou neovanguarda, onde em seus processos de montagem há um intenso diálogo e crítica à cidade, às ruas, aos dispositivos de segregação que são expostos e criticados em encenações contemporâneas nada convencionais.

O Teatro da Vertigem em suas criações teatrais incorpora procedimentos de outras artes, mantém os dramaturgos nas características do colaborativo com função de ir construindo, dando forma ao texto, de acordo com o desenrolar do tempo de vida em comum em sala de ensaio ou na deriva pela cidade, ousando em suas críticas sociais, através de inovadores procedimentos (geo)neovanguardistas como os mencionados que “remetem à noção de, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela” como o *SITE SPECIFIC* (2015).

O processo é sinérgico, onde cada participante envolvido, além de executar o papel de sua função, envolve-se com o todo do contexto cultural e social do microcosmo abordado.

O que se percebe a partir do trabalho do grupo é que nos últimos 20 anos o teatro se tornou uma atividade ainda mais colaborativa, ao meu entendimento tirando do centro a consciência subjetiva do gênio<sup>11</sup> para um grupo de artistas propositivos

---

<sup>10</sup> Assimilação do Sistema Stanislavski pelo Group Theatre sob direção de Lee Strasberg que o transformou em método, muito difundido pelo Actors Studio, onde o mesmo foi diretor artístico.

<sup>11</sup> Immanuel Kant em sua terceira crítica, a do julgamento estético, dá base para que se possa compreender o conceito de gênio e as artes como manifestações de um campo autônomo. Seus objetos artísticos, seus produtos, embora promovam “a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (KANT, 1993, p. 151), suscitam um prazer estético desinteressado, uma finalidade sem fim, de conceito não determinado, entre outros pontos...uma vez que são obras de um gênio, que é um talento para produzir, uma inata disposição, que dá regras a arte sem estabelecer

em processo colaborativo, quiçá um encontro de intersubjetividades de um grupo-gênio, que sai de uma viagem individualista de sua função determinada que não expõe suas regras de criação, para um processo holístico, integrado, uma crítica ao estado das coisas, que atualiza a sinergia do processo colaborativo nessa nova era pós-estruturalista, pós-positivista, com foco na performatividade, na construção interativa com o público receptor, das poéticas do real.

Jimmy Bickerstaff (2011) da Valdosta State University localizada na Georgia, EUA, busca um entendimento cognitivo e comportamental de processos criativos em grupos para definir o conceito de processo colaborativo, uma vez que toda produção teatral é um processo criativo colaborativo. Para Jimmy, a questão é que a criatividade é um processo colaborativo, porque todo trabalho criativo é delineado sobre múltiplas ferramentas e colaboradores que interagem, direta ou indiretamente.

Em consonância com o depoimento de Sérgio Carvalho em livro organizado por Silvana Garcia,

contra o individualismo doentio, contra o império dos interesses privados, reorganizam-se os trabalhos de grupos teatrais que procuram restabelecer, em bases coletivas, uma apropriação entre dramaturgia e encenação. E essa aproximação surge repondo a questão da função pública do teatro. Acredito que essa seja a marca mais importante da década de 1990. (GARCIA, 2002, p. 96)

Assim, começa a ser delineado o problema que será abordado, num viés reflexionante acerca de proposições que venho observando e produzindo. Percebo, através de leituras e práticas que existem grandes mudanças em noções como dramaturgia, espetáculo, cenografia, interpretação, iluminação, dentre outros elementos que compõe uma encenação.

Essas mudanças são como que fissuras inevitáveis, não vem de agora, nada de novo ou novidade como localiza-se no livro de *Eclesiastes*, versículo 9, “o que foi é o que será, e o que foi feito se fará novamente; Não há nada de novo debaixo do sol.”, uma vez que movimentos insurgentes sempre existiram, por exemplo, tratando-se da arte do ator, o sistema stanislavski que foi revolucionário para o teatro moderno russo, pois transformou os vícios de interpretação da cena teatral em ações mais

---

nenhuma regra devido sua originalidade, num livre jogo entre imaginação, entendimento, gosto e espírito artístico de princípio vivificante.

orgânicas, de aparência realista e psicológica, teve forte influência na formação de atores mundo a fora, atualmente Stanislavski tem sua obra sendo revista e continuamente desenvolvida por seus admiradores, assim é possível atinar para que o diretor russo começava a apontar para outros métodos de trabalho, revisando sua própria práxis teatral, por exemplo através da análise-ação, que ao invés do ator buscar internamente um sé-mágico colocando-se imaginativamente na circunstância a fim de lapidar a atmosfera da cena para sua elocução, este é conduzido a criar a partir de estímulos externos, deslocamentos através de partituras, vetores de ações e contra-ações físicas. "O deslocamento como vetorização permite descrever as ações dos atores não mais em termos de motivação psicológica, mas de tarefa física a ser cumprida, de esforço a fornecer, de objeto a deslocar, em suma, de ergonomia." (PEREZ, 2013, p.276). Um aprofundamento deste trabalho da análise-ação é possível localizar em Knebel (2016) na *Análise-Ação Práticas das ideias teatrais de Stanislavski*.

Logo, associar a pesquisa com a prática artística é de grande importância para o artista-pesquisador na Universidade, a contribuição é enorme para a formação, para o desenvolvimento de novas pesquisas acadêmicas ou proposições de práticas artísticas, além de apreendermos "o significado de um objeto ou de um acontecimento; vê-lo em suas relações com outros [...] que se articulam em teias, em redes e em permanente estado de atualização" (Machado, J.1994 *apud* ANASTASIOU, L., p. 21, 2010).

Por conseguinte, a partir desse trajeto singular exposto adiante que essa pesquisa me proporcionou pensar num procedimento denominado de Estética da Práxis Teatral. Motivado através dos textos de Jacó Guinsburg (1921–2018), o objetivo da Estética da Práxis Teatral é desvendar como surgem proposições de criação, expor e compartilhar modos de invenção, parar e refletir acerca de maneiras de existir, pensar na concepção artística, sua linha, a curvatura dos projetos, para que assim estejam na visão dos artistas, atores, aprendizes, seres-em-formação, a potência e a faculdade de ânimo que possuem para seguirem em seus trajetos através dos campos, na qualidade de propositores artísticos.

## 2.1 O SER QUE PASSA A SER: ATO E POTÊNCIA

*A pessoa que você é é mil vezes mais interessante do que o melhor ator que você poderia vir a ser.*

*Autor desconhecido*

*O si a que se chega é precedido por um si alienado*

*Merleau-Ponty*

O ser é destinado ao nada, uma vez que o nada é estar integrado ao ser-mundo em plenitude de si, ser em ato. Todo ato possui um traço sob determinada categoria. O ser é movimento, pois alguns possuem uma potência interna, outros possuem uma potência externa enquanto outros possuem a potência interna e externa para mudança.

O ser existente em pleno ato gera um ponto de vista, esse é sua perspectiva; assim torna-se possível adentrá-la e uma vez nela pode uma consciência identificar o ser, bem como sua maneira, lógica e organização de existência. É preciso toda uma arte para fazer ver essa perspectiva, pode o perceptor realçar a existência de um ser, intensificando seu status de real “dimensão material-metafísica”, trazendo-o à realidade “gramática estabilizadora da vida cotidiana” (DUBATTI, 2016, p. 55) própria da existência vertical do mundo.

Os seres podem ter características transitórias, pois sofrem mudanças, desencontros, transformações e até mesmo chegam num transbordamento de categoria, passar de uma categoria a outra, multiplicam suas maneiras de existir, expandindo-se num emaranhado de planos e possuindo identidades transitórias, uma vez que, uma potência ao instaurar-se em ato já não é mais o ato do qual adveio a potência, é um outro.

Uma lagarta, por exemplo, contém a potência de tornar-se uma borboleta, para tanto ela se reorganiza, o processo é a autofagia, onde a transição gera um ser que não é seu fim, chamado de crisálida brilhante ou pupa, para enfim tornar-se borboleta. De uma borboleta em ato, gera-se o ovo, dele a larva, da lagarta a pupa, dela uma borboleta em ato, até que se cumpra seu ciclo de vida. Assim, dá-se a metamorfose.

Segundo Aristóteles (2006) o ser verdadeiro é eterno, e não é apenas um existir e sim um tudo o que é. Já existe antes da potencialidade para ser outro. Do que poderá vir a ser em plenitude. Acrescente-se, o modo de existência limita uma potência, alega-se que existem vários modos de existências, por isso um ser não está predestinado a uma única maneira de ser.

Todo ser ocupa o ser-mundo ao seu modo e as ocupações são variadas, pode ser física, psíquica, espiritual, midiática, como valor ou representação. Podem ser os seres multimodais, peguemos o exemplo da personagem Hamlet, um ser ficcional criado por Shakespeare, que pode existir como "presença num palco", "como referência de um discurso", "como herói de um filme", num desenho estampado na capa de um caderno, ou seja, uma referência multimodal com vários planos de existência, ele faz parte de vários mundos, porém permanece numericamente um, Hamlet (LAPOUJADE, 2017).

Aristóteles, expõe três condições de existência dos seres em ato, para adentrarmos faremos uma especulação da carne do mundo vertical que envolve os seres em seus modos de existência.

Um ser pode existir apenas em ato, não se modifica e é o que se é; um ser pode existir enquanto ato e potência, é e possui o potencial de vir a ser o que o tem em potência, e por fim um ser pode ser apenas potência, que existe enquanto possibilidade, mas não em ato da potencialidade, portanto a seu modo pleno de ser quem se é.

Para que possamos adentrar outros prismas e reconhecer outros fenômenos e seus modos de existências, seja pela forma perceptiva-vertical, pela subjetividade reflexionante ou aos moldes como Husserl (2000) cunhou o estudo dos fenômenos, a fenomenologia, através de uma sensibilidade da percepção, ou seja, uma volta às coisas mesmas, aliada ao ato de intencionalidade, e de uma redução *epoché* ao suspender o juízo crítico do objeto para que seja averiguado, é preciso contanto que a consciência tenha a intenção, sendo essa sempre a consciência de um outro ser que está em ato no mundo, tratando-se da ciência. A consciência é a subjetividade que entra na perspectiva de uma outra coisa e atua como contraponto desta.

Os fenômenos, as coisas, o reino da ficção, e os indícios virtuais existem, mas são carentes de realidade, essa enquanto uma gramática estabilizadora do cotidiano,

que compartilha um mundo social em comum, de convenções culturais arbitrárias com leis e regras que regem as formas de agir perante o mundo natural.

Ao se investigar, observar e propor outros modos de permanência das corporeidades dos seres altera-se também as regras dos campos os quais fazem parte.

Adentramos aqui uma reflexão sobre múltiplos modos de existência, assim como expõe Lapoujade (2017) acerca da obra do filósofo francês Étienne Souriau quando diz que não existe uma perspectiva de mundo externa aos seres, onde possamos adentrar, ao contrário, o mundo está contido em prismas interiores das coisas e vice e versa, e é preciso sim adentrá-la.

A reflexão crítica, entre existência, realidade e formação, está voltada para uma ontologia modal, ou seja, a ciência que estuda propriedades gerais do ser, essas voltadas para os modos e perspectivas das existências, sejam elas concretas ou abstratas. “A tese perspectivista é de que não existe primeiramente um mundo comum [...] Há, inicialmente, mundos privados, singulares, que formam, em seguida, um mundo comum através das suas comunicações múltiplas.” (LAPOUJADE, 2017, p. 57)

Os atos são os formantes do mundo, dos planos e da realidade. Suas existências são realçadas por conexões e distribuições de seu conhecimento, que em tempos de capitalismo criativo transestético, como expõe Lipovetsky e Serroy (2015) “molda uma forma inédita de economia, de sociedade e de arte na história”, assim surge a necessidade de entendimento e crítica de instaurações, do conhecimento e da existência de determinados seres instaurados por seus agentes propositores, resguardando sempre a garantia de existência e instauração dos mesmos, bem como a livre manifestação intelectual e artísticas tratando-se do campo artístico.

Em era de avanços e democratização tecnológica, da informática, internet e algoritmos, numa sociedade de transbordamento de conceitos, superprodução de signos e reprodução ao infinito dos fantasmas de realidade, gera-se uma sensação de liberdade perante os caminhos que se percorre, porém uma crítica se faz necessária, por exemplo a crítica de Adorno (2010) acerca da semiformação propiciada pela indústria cultural que impera numa postulada hipermodernidade influenciando diretamente as subjetividades.

O compartilhamento do sensível e as novas tecnológicas operam através do que é visto e não é visto e de como é visto, o que pode ser alienante e segregante, quando se visam apenas lucros e não uma emancipação do pensamento do sujeito através da compreensão dos modos de existências das coisas, dos seres, que realmente possam o qualificar para agir com prudência para que aja com prudência, sem que seja separado de suas atividades de práticas vitais.

## 2.2 A FORMAÇÃO TÉCNICA PROFISSIONALIZANTE

*A expansão da técnica constitui dimensão planetária da razão calculadora e conduz ao perigo do esquecimento do ser. Mas onde reside o perigo também há o que salva. [...] Podemos nós pensar, então, numa libertação deste universo da técnica ou a convivência com tal nos é possível sem que estejamos cavando nosso próprio túmulo?*

*Ricardo Cocco*

Na segunda metade do século XX, pós-guerra, se inicia nas humanidades uma intensa produção teórica que visava discutir e absorver novas dinâmicas sociais. Em vista de mudanças e rupturas com produções duras e estáticas como as dos teóricos positivistas ortodoxos e dissidentes que eram considerados como crentes rigorosos de uma física social que propunham teorias totalizantes e por vezes autoritárias, que visavam otimizar e incorporar tudo ao modo de vida de produção utilitária, objetivando uma ordenação exímia das estruturas sociais.

No Brasil tivemos duas espécies de positivistas

os seguidores da religião da humanidade, aceitando com toda a alma a doutrina integral de Comte; e os adeptos de um comtismo pessoal e meio livre, diluindo-se sempre e cada vez mais num positivismo inconsistente e sem nitidez, apesar de mais de acordo com o espírito positivo. (TORRES, 2018, p.171)

As produções teóricas desenvolvidas em contraponto ao pensamento positivista, vieram de diversos campos de estudos. Nas Letras e nas Artes reverberavam as teorias de cunho estruturalista e a partir da década de 60, teorias pós-estruturalistas com obras e manifestações que funcionavam como contrapontos ou insurgências contraestruturas rígidas, que dificultavam sua própria renovação,

conservando uma ordem preterida por manifestações culturais e sociais que apontavam dinâmicas para um outro caminho.

Façamos o esforço de refletir sobre a conservação, tradição e atualização estrutural dos campos e das coisas. Essas noções podem dar sustento a uma estrutura. Agentes dos mais diversos campos devem reconhecer que toda estrutura é estruturada e estruturante. Toda estrutura estabelece movimentos, mesmo que seja não permitir o movimento, interno ou externo.

Uma vez sendo essa estrutura atualizada sempre em consonância participativa, dita de viés democrático, de livre manifestação, com maior transparência, ela pode ter uma longa duração no mundo histórico, estável mesmo na instabilidade e tornar-se tradição devido o respeito, reconhecimento de qualidade e interação para com os agentes do campo estruturado, bem como estabelecer uma interrelação para com outros campos.

Lembrando que por exemplo nas Artes, sejam elas manifestações de uma determinada linguagem estruturada, integradas ou interdisciplinares, uma das regras é não ter regras para criação, dando vazão ao experimental.

Ratifica-se: Um movimento que fissa uma estrutura e que pode modificar o jogo do campo, pode proporcionar discussão e fomentar diálogos entre seus agentes e entrecampos. Pensemos que numa atual conjuntura de uma hipermodernidade — onde desconfiam-se de teorias e narrativas totalizantes, por vezes evasivas e sem projeto de futuro sustentável que possua uma continuidade das ações e que contemple a diversidade entre outras noções caras a esse tempo — os movimentos insurgentes são de reivindicação propositiva crítica dos agentes, através dos discursos em suas respectivas linguagens de atuação, a exemplo do que pode vir a ser o discurso de uma encenação ou de outras manifestações que visem novas formas de representação social, que não sejam operantes por via de mão única.

Iremos aqui fazer uma breve abordagem à teoria da prática de Pierre Bourdieu (2011), que se faz necessária uma vez que a compreensão do modo de operação e dinâmica do conceito de *campus* (campo) possibilita formar agentes aptos e menos apáticos ao apreender o *habitus*, que segundo Silva “é produto da interiorização ou incorporação das condições objetivas [...] um princípio de geração e de estruturação de práticas [...] uma subjetividade socializada” (2016, p. 35), ou seja, como veremos a seguir, complementando a ideia, as condições sociais dentre os agentes e os

campos diversos nunca são proporcionadas por uma via de mão única, o *habitus* é um produto da interiorização da estrutura estruturada que funciona também como estrutura estruturante, uma vez que os caminhos vão se formando, se apresentando, desagregando e agregando ao agente possibilidades de percursos.

Os campos, a exemplo do campo social, são compostos por múltiplos capitais e uma dupla dimensão inseparável: uma estrutura objetiva física sistemática ampla e uma ação construtivista interacionista entre os agentes, entre si mesmos, e o ambiente do campo específico, organizado por áreas de interesses, normas e regras próprias.

Bourdieu (2007) ao estabelecer seu prisma e levantar os fatos para a explanação de sua teoria social acerca das estruturas, nos permite verificar que a sociedade se constitui numa dinâmica relacional entre os agentes formantes da realidade social, que se movem por uma estrutura ampla e complexa que opera entre as noções de *Campus* e *Habitus*.

A primeira noção diz respeito em como esse ser agente internaliza o jogo da estrutura estruturada externo a ele e a segunda noção diz respeito em como o agente externaliza o que aprendeu e apreendeu<sup>12</sup>, ou seja, o que está internalizado em si em ato e passível a outras potências adquiridas pela técnica ou experiências empíricas.

A fim de problematizar a produção de dicotomias: mundo e homem, corpo e mente, objetivo e subjetivo dentre outras que poderíamos levantar, Bourdieu expõe uma dupla dimensão para nos informar que são inseparáveis, ou seja, concomitantes como os dois lados de uma mesma folha de papel ou de uma moeda. Um campo é o espaço social agregador onde acontecem as lutas sociais, os jogos de interesses, as lutas de classe, onde institui-se a diferença e define-se a visão de mundo dos agentes em grupos.

O *habitus* diz condicionado pelo *campus*, ele é um mediador que forja práticas e percepções que darão uma dinâmica social, enquanto estrutura estruturante. Podemos associar o *habitus* como uma postura que capacita os agentes entrarem no prisma das coisas do mundo, ou melhor, na estrutura da realidade social vigente.

---

<sup>12</sup> As noções de *Aprender* e *Apreender* foram sistematicamente apresentadas em artigo não publicado de Léa das Graças Camargos Anastasiou intitulado "*Ensinar, aprender, apreender e processos de ensinagem*", onde ambos conceitos, ou melhor, noções, caminham juntas numa relação dialética entre a práxis do ensino visando fomentar reflexão e transformação através das ações dos agentes em seu *campus* de interesse.

A teoria bourdieusiana aponta-nos que a educação formal<sup>13</sup> é uma das maneiras de aquisição de capital cultural, esse que proporciona um aumento de capital simbólico, poder, conhecimento e também proporciona uma possível compreensão da atuação dos agentes perante o jogo das estruturas estruturadas, possibilitando o estruturante ou a reestruturação; porém a transmissão deste capital cultural, através de instituições como as escolas de educação formal profissionalizante, não se dá de modo uniforme a todos os que estão expostos a tal experiência, uma vez que os agentes que permeiam esse campo transitam em outros campos que proporcionam-lhes diferentes modos de percepções e *habitus*, onde encontram-se diversos tipos de capitais num jogo majoritariamente conduzido pelo capital econômico advindo de campos alhures ao da educação, um *principium divisionis*, ou como nos aponta Jacques Rancière (2005), uma distribuição/partilha do sensível de forma desnivelada na sociedade, que institui os limites dos modos de existência dos agentes societários de maneira desigual, segregadora e por vezes violenta.

Uma famigerada análise de Bourdieu em *A DISTINÇÃO* (2007) traz que os mais favorecidos de capitais possuem um desempenho ambíguo na educação, assim como os menos favorecidos, uma vez que os mais favorecidos estão ali por vezes para garantir o que já possuem, alguns despertam, outros não, para o engajamento do campo educacional.

O que sucede com os menos favorecidos é que alguns não veem perspectiva de mudanças ou oportunidades de modos de existências outros, mais inclusivo e acessível, através dos estudos e desenvolvimento intersubjetivo, daí diz-se também ambíguos, pois há os que acreditam no engajamento. Já os que permanecem entre os dois, não sendo herdeiros de grandes capitais nem despossuídos desses, são os chamados oblatos ou convertidos, sempre com intenção de ascensão e adesão aos capitais, aderentes e engajados aos estudos da educação formal, positivando o campo da educação.

Para Bourdieu é na instituição escolar que se dá a violência simbólica, uma vez que essa tem a função de manter o sistema hierárquico da forma vigente,

---

<sup>13</sup> Educação formal ou tradicional que opera numa lógica estratégica de identidade, não-contradição e do terceiro-excluído.

defendendo os interesses do *status quo*, gerando e transmitindo o capital cultural para aqueles iniciados.

Quanto mais a lógica formal da educação e da distribuição do sensível forem segregadoras, desiguais e alienantes, e não dialética<sup>14</sup>, a tendência é a reprodução dessas mesmas imperativamente, reforçando-se assim o *modus operandis* da estrutura vigente, como bem explanou Renato Ortiz (ECA, 2019), estudioso da teoria de Bourdieu, que quanto mais se entra no jogo vigente das categorias e paradigmas estruturados, mais se reforça a norma padrão em questão (informação verbal)<sup>15</sup>.

A retomada crítica dessa teoria contribuirá para a exposição acerca da educação profissional ou formação técnica, uma das vias condicionantes para uma conscientização do agente/estudante, através de sua trajetória singular.

Para nós o ensino técnico em artes da cena/teatro pode ser encarado como um desenvolvimento e aprimoramento da *techné* ou produção não-exploradora, pois obedece à existência da natureza sem agredi-la, permitindo à instauração de fenômenos dentro de suas necessidades e possibilidades, uma escolha da livre expressão, um trabalho poiético que traz um ser do não ser<sup>16</sup>, que se plasma em obra de arte, através da complexidade da criação.

Para tanto exposto é que enfatizamos as noções de aprender e apreender de Léa das Graças Camargos Anastasiou, que cumpre sua significação em nossa exposição numa possibilidade de crítica à transmissão do capital cultural de forma equânime no campo educacional artístico, onde o processo de aprendizagem se dá na medida em que o estudante consegue generalizar, diferenciar, abstrair e simbolizar o tema, conceito ou noção 'apresentada' em discussão, onde "para apreender é preciso agir, exercitar-se, informar-se, tomar para si, apropriar-se, entre outros fatores." (ANASTASIOU, 2010, p. 3)

Em relação aos estudantes de Teatro a jornada formativa exige consciência corporal, desenvolvimento perceptivo, senso estético e abertura ao conhecimento cultural na medida do possível do que já se foi produzido dentro do campo teatral.

---

<sup>14</sup> A lógica dialética reconhece o movimento, a contradição e a alteração qualitativa.

<sup>15</sup> Renato Ortiz em palestra na ECA – USP acerca do Universo do Luxo.

<sup>16</sup> Não-ser no sentido da ressignificação dos bens materiais para o surgimento de algo poético, não natural e de cunho estético.

Corroborando-se aqui com as noções citadas, segue uma reflexão resultado de uma entrevista-depoimento com a atriz, bailarina e diretora teatral Einat Falbel (2022), realizada com a mesma através de troca de e-mails e áudios de WhatsApp em outubro de 2019.

Einat Falbel ministrou componentes disciplinares no curso técnico em teatro da Escola de Teatro Macunaíma durante 11 anos. Esteve à frente das aulas de expressão corporal e montagem teatral. Para ela fazer parte do quadro de professores da escola fez com que desenvolvesse ferramentas para olhar e abordar o desenvolvimento contínuo dos estudantes de forma dialética respeitando o espaço e a liberdade de cada um. Para chegarmos na estratégia pedagógica do Teatro Escola Macunaíma desenvolvida por Débora Hummel, Nissim Castiel (1937–2010) e Luciano Castiel, juntamente com os professores e concretizado com os estudantes, exporemos a formação da professora a partir do material compartilhado. Formada em Educação artística pela Faculdade de Artes Alcântara Machado com foco em Teatro e Educação, realizou pós-graduação em Direção Cênica na Faculdade Célia Helena, onde também cursou teatro em nível técnico. Fez ballet clássico, *modern jazz* e dança contemporânea em sua formação enquanto bailarina. Para ela a formação cultural e técnica do ator/atriz é contínua. O que fez toda diferença em sua trajetória foi integrar o elenco e grupo de estudo do *GRUPO TAPA* (2019) grupo esse que enfatiza os estudos do realismo, a formação intelectual de seu elenco, através dos estudos da linguagem e narrativas. Einat conta que as aulas de expressão corporal do GRUPO TAPA eram ministradas por Neide Neves que trabalha com a técnica Klauss Vianna.

A formação técnica na visão de Einat é um primeiro chão, que possui seu alicerce no trabalho prático, onde a escola mostra ao estudante que ele pode seguir por vários caminhos dentro da formação artística e que se deve galgar outros solos serrapilhando assim seu trajeto.

No Teatro Escola Macunaíma o trabalho pedagógico era embasado no Construtivismo, trazendo conceitos basilares de dois opostos, do biólogo suíço Jean Piaget com sua psicologia da aprendizagem, onde não existe um método para aquisição de conhecimento, uma vez que essa é uma possibilidade limitada, lacunar, onde o estudante é provocado, estimulado a preencher as lacunas que o façam falta em termos cognitivos.

Do lado equidistante, conceitos do pedagogo bielo-russo Lev Vygotsky, para quem o ensino é um processo social, onde o homem torna-se homem através dos estímulos externos num jogo entre a modificação do ambiente que o modifica e vice-versa.

No que tange as teorias teatrais a estratégia pedagógica era associada ao sistema Stanislavsky para o ensino da interpretação teatral, onde os estudantes são convidados a desenvolverem sua autonomia criativa, através de temas e propostas semestrais de mostras, conhecida como Mostra Macunaíma de Teatro.

Ao tomar ciência do tema da mostra semestral, os estudantes entram em criação coletiva, tendo o professor de montagem como ponto focal da direção da experimentação. O tema é uma forma de abrir diálogo com a atualidade e questões trazidas pelo grupo de estudantes. Enfatizando o ser-em-formação.

Ao discorrer acerca da formação técnica pretendemos aqui reforçar a categoria do artista como profissional, autônomo em seu exercício, uma antítese da exploração do trabalhador assalariado inferior a sua jornada, um artista do espetáculo, amparado pela legislação do Estado, para que possa em seu trajeto de *autopoiésis*<sup>17</sup>, exercer sua cidadania e profissão com dignidade em pleno capitalismo criativo transestético, onde os campos sofrem a interferência de outros campos, através da *alopoiésis* (um outro diferente na produção), onde a estética passa estar em diversas outras esferas da vida, onde a técnica pela técnica, ou avanço técnico da tecnologia, bem como sua democratização, gera uma superexposição da vida privada, onde os códigos morais e éticos deste novo campo a *bios-midiática*<sup>18</sup> passam a ser discutidos, para que tenhamos o senso de nos dar conta em algum momento de contextualizar e categorizar o transbordamento dos conceitos, para que não vivamos numa nova realidade fadada a ruínas, apesar de que a característica do campo das artes é sua autonomia e liberdade de seus agentes, sendo discutível questões pontuais.

---

<sup>17</sup> Noção de autocriação; podemos encarar aplicando o conceito a um sujeito como um processo de construção da identidade social que o agente vai construindo de si mesmo, através de referências, para que possa assim apresentar-se socialmente, esse não é um processo acabado, e sim sempre em andamento. E se organiza em torno da noção de experiência. Como se fosse a forma de exposição do *habitus*. O conceito também é aplicado às estruturas e campos.

<sup>18</sup> Noção advinda da Comunicação desenvolvida por Muniz Sodré ao refletir a vida humana após o advento das novas tecnologias e democratização tecnológica, o poder midiático, a internet e as redes sociais, que possuem suas características próprias, gerando assim outras e novas formas de existências e subjetivações humanas.

Esclareceremos que existem duas vias concomitantes que categorizam as manifestações de produção artística, uma enquanto manifestação antropológica assegurada pela liberdade de expressão artística a todos os cidadãos brasileiros como direito fundamental da Constituição de 1988 art. 5º inciso IX—“é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;” e enquanto manifestação técnica de produção sociológica de um campo estruturado que envolvem os meios de produção e a lógica societária vigente em modo capitalista, onde é-se necessário fazer a crítica contra a alienação e reificação da práxis humana, uma vez essa atividade atrelada ao mercado das indústrias culturais.

Para Paulo Brito (2015) no que tange à formação do artista, na função de ator no Brasil é possível localizar três caminhos diferentes para tal: a prática, que dá origem ao ator-artesão, é “a forma mais antiga de transmissão dos conhecimentos [...] aquela que acontece entre um mestre e seu aprendiz no dia a dia [...] No Brasil, esse modelo artesanal será dominante pelo menos até o final dos anos 1930.” (BRITO, 2015, p. 14) O outro caminho é a formação técnica de nível médio, que dá origem ao ator-artista, onde exige-se “um novo posicionamento do artista teatral [...] Antes de tudo é preciso desenvolver o aprendizado da técnica. Surgem assim as chamadas escolas modernas de teatro, [...] como cursos técnicos.” (p. 14) O terceiro caminho, o nível superior, que dá origem ao ator-intelectual, citação de Brito, “quando começam a surgir os primeiros cursos modernos de formação do ator brasileiro, surge também a aspiração de elevar esses cursos ao nível superior. Primeiro, porque isso elevaria o nível do próprio teatro brasileiro.” (BRITO, 2015, p. 15).

Antes de adentrarmos, sucintamente, à questão jurídica atual da formação técnica e minha experiência própria no ensino profissionalizante técnico privado, trago uma reflexão de David Lapoujade (2017) sobre a diferença entre forma, formação e formal. Para o filósofo, a forma necessita de uma matéria que ela informa, a formação é o ato de formar, a educação formal é formante de uma ação, de um agir, o corpo carrega em si a forma dessas experiências, “*mon corps, comme metteur en scène de ma perception*<sup>19</sup>” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.26) como uma *hexis* corporal que são postura e disposições assimiladas ao longo da trajetória do agente em formação e o formal “é o princípio de estruturação das formas [...] esse princípio formal se manifesta

---

<sup>19</sup> Meu corpo, como encenador de minha percepção (tradução nossa)

através do brilho particular que faz o esplendor de certos momentos da existência. [...] uma arte de existir.” (LAPOUJADE, 2017, p. 16)

Façamos lembrar que num Estado Democrático de Direito, como a República Federativa do Brasil, esse é o principal responsável em estabelecer regras para o jogo social, baseado na vontade do povo, onde as perspectivas se instauram, essas em vista a equidade, o respeito, a igualdade, de direitos e a unidade do Bem-estar social, permitindo a mobilidade e a expressão dos modos de existência, assegurando os direitos fundamentais.

Nossa Carta Magna vigente desde 1988 traz no Capítulo II seção Da União art. 22. “Compete privativamente à União legislar sobre [...] inciso XXIV—diretrizes e bases da educação nacional.” No Capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto, seção I Da educação, art. 209. “O ensino é livre à iniciativa privada, atendidas as seguintes condições: inciso I cumprimento das normas gerais da educação nacional; inciso II autorização e avaliação de qualidade pelo Poder público.” No art. 211. “A União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão em regime de colaboração seus sistemas de ensino”, em seu parágrafo terceiro “Os estados e o Distrito Federal atuarão prioritariamente no ensino fundamental e médio.”

Um sistema nacional de educação é regulado pelo Estado através da *Lei de Diretrizes e Bases* (LDB), onde a educação pública e privada em todos os níveis é estruturada. A LDB vigente, de origem do legislativo, decretada e sancionada sob a lei 9.394/96, traz na Seção IV-A Da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, incluída pela Lei nº 11.741, de 2008 em parágrafo único

Os cursos de educação profissional técnica de nível médio, nas formas articulada concomitante e subsequente, quando estruturados e organizados em etapas com terminalidade, possibilitarão a obtenção de certificados de qualificação para o trabalho após a conclusão, com aproveitamento, de cada etapa que caracterize uma qualificação para o trabalho

A gênese do ensino técnico no Brasil é muito bem exposta numa elaboração de Francisco da Silva Paiva, onde observa-se as lutas e conquistas acerca da regulamentação da educação pelo Estado brasileiro.

A luta se dá acerca da permissividade do Estado para o ensino privado, uma vez que existe uma vinculação do ensino técnico aos interesses políticos, ideológicos, de governos e mercado de trabalho. Paiva (2013) indica que a história do ensino

técnico no país começa com as intenções do presidente Nilo Peçanha em 1909 ao decretar a criação das *Escolas de Aprendizes Artífices*, que “tinham como missão oferecer aos menos favorecidos qualificações que lhes possibilitasse o afastamento da marginalidade e o ingresso no mercado de trabalho” (PAIVA, 2013, p. 36). Com o avanço da industrialização e a entrada do Brasil na Era Vargas, criou-se em 1937 a lei 378 que transformava as antigas escolas em Liceus Industriais, conforme a lei, destinados ao ensino profissional de todos os ramos e graus.

Amplos debates públicos com a sociedade civil e também decisões autoritárias em regimes que suprimiram os direitos sociais, foram desenvolvidos em torno da educação formal de ensino técnico na história do país. O que nos valerá para esta exposição, diz respeito ao debate sobre o ensino técnico em Teatro. Esse começa a ser institucionalizado a partir de 1965 com a Lei nº 4.641 (BRASIL, 1965), que institui os cursos de teatro no país, assim como as categorias das profissões correspondentes.

Somente em 1978 sob a lei 6533 que é regulamentada a profissão de artistas e técnicos em espetáculos de diversão, a lei estabelece um registro prévio para exercício da profissão em áreas comerciais, esse emitido pela Delegacia Regional do Trabalho, que reconhece os três modos apresentados acima de formação do profissional através das chancelas do diploma de ensino superior, diploma ou certificado de habilitação profissional em curso de nível médio ou um atestado de capacitação profissional emitido pelo Sindicato representante da categoria, que reconhece o pedido do agente, através de sua trajetória prática.

Atualmente essa solicitação de registro profissional segue em julgamento através da ADPF 293 por retirar a necessidade desse para o desenvolvimento do trabalho do artista, optando pelo livre exercício das manifestações artísticas e culturais, conforme expresso na Constituição Federal. (SOUZA, 2018)

Em 1980 a UNESCO<sup>20</sup> lança o documento *Recomendação acerca do Status dos Artistas* onde em nove tópicos dispõe acerca da profissão e exercício do artista, traz que esse é quem cria ou dá criação expressiva a algo, recria obras de arte, e quem considera sua criação artística parte essencial de sua vida, sendo assim é quem contribui para o desenvolvimento da arte e da cultura, esse é ou passa a ser

---

<sup>20</sup> Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

reconhecido como um artista, estando ou não empregado ou participante de alguma associação.

Artist' is taken to mean any person who creates or gives creative expression to, or re-creates works of art, who considers his artistic creation to be an essential part of his life, who contributes in this way to the development of art and culture and who is or asks to be recognized as an artist, whether or not he is bound by any relations of employment or association<sup>21</sup>. (UNESCO, 1980)

O braço da *ONU*<sup>22</sup> reconhece o direito dos artistas de serem considerado enquanto tal se assim desejarem, conseqüentemente esses se beneficiam levando em conta as condições de sua profissão, através de vantagens legais, sociais e econômicas relativas ao status de trabalhador. Habilitados para tal exercício devem ter seus direitos reconhecidos como categoria profissional e constituir sindicato ou organização profissional.

O documento também predispõe monitorar e compreender como a cultura, a tecnologia, a economia, o desenvolvimento social e político da sociedade podem influenciar o status dos artistas, para assim analisarem suas conseqüências e rever o documento se necessário.

Em 2014 uma consulta de monitoramento acerca do status do artista a partir de mudanças sociais e culturais advindas com a cultura digital refletiu uma significativa divergência de pontos de vistas sobre os impactos positivos ou negativos do deslocamento do status.

Em 2018 uma nova consulta pública demonstrou consenso de que artistas perderam renda em geral, alegando que o ambiente digital deslocou a renda de muitos deles.

Em 2019 em Paris, um monitoramento da organização lançou um relatório acerca das mudanças do trabalho do artista na cultura do ambiente digital ratificando as más proposições de trabalho, devido o avanço das indústrias culturais e do meio digital.

---

<sup>21</sup> Entende-se por ARTISTA qualquer pessoa que cria ou se expressa para criar, ou recria obras de arte, quem considera sua criação artística como uma parte essencial de sua vida, quem contribui nestas direções para o desenvolvimento da arte e da cultura e também quem é ou almeja ser reconhecido como um artista, tendo ou não relação de trabalho ou associações. (tradução nossa)

<sup>22</sup> Organização das Nações Unidas

A recomendação aos Estados membros é que dê assistência aos artistas e a organizações de artistas para remediar, quando existir, um efeito prejudicial às suas oportunidades de trabalho advindo dos avanços tecnológicos. E compensar qualquer preconceito ou prejuízo caso os artistas venham sofrer devido o desenvolvimento técnico de novas comunicações e reproduções pelas indústrias culturais, a recomendação fala em favorecer a publicidade dos artistas para disseminar seus trabalhos e estimular a criação de postagens de seus trabalhos.

O que vale para nossa comunicação é a reflexão acerca da técnica adquirida pelos artistas e do que extrapola a técnica, o primeiro plano e plano de fundo, ou seja, a condição social a qual essas obras são produzidas e quais as condições das realidades dos trabalhadores deste campo institucionalizado. Adorno traz essa reflexão em sua teoria estética da seguinte forma

a técnica possui caráter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala a sua linguagem. Porque o conteúdo não é um elemento fabricado pelo homem, a técnica não abarca o todo da arte; o conteúdo deve unicamente extrapolar-se a partir da sua concreção. A técnica é a figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstrata. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo. Evidentemente, os problemas técnicos das obras de arte complicam-se até ao infinito e não podem ser resolvidos por uma fórmula. (1972, p. 240)

Nem por fórmula e nem por apenas formação, Anísio Teixeira (2020) dizia que tem um tempo do aprendizado individual, que deve ser seguido de prática para que apreenda o aprendizado proporcionado por uma educação baseada no tripé escola-biblioteca-museu, onde as múltiplas possibilidades de criação e inúmeros caminhos dos percursos a escola é como a prática da própria vida social. Já Gláucio Machado (2008) sobre o saber e exímia formação técnica em artes cênicas diz que “de certo, nenhum curso dá conta de tamanha abrangência de conhecimentos. [...] no centro do mundo capitalista, essa estrutura recrudescer através da clara valorização do pragmatismo na vida profissional.”

Todavia, o pragmatismo exacerbado na educação e nas práticas profissionais, devem ser amenizados através de uma formação crítica e reflexiva do trabalho do artista. Um outro ponto de vista que deve funcionar como uma das potentes chaves contra a semiformação propiciada pela indústria cultural, que transforma o ser

humano em meros consumidores de seus produtos, afastando-os dos livres jogos dos sentidos para com a arte.

As escolas de artes cheias em todo o mundo, reflete nosso atual modo de vida, Denis Guénoun levanta sucintamente esta questão em *O TEATRO É NECESSÁRIO?* (1997) sobre a formação e a necessidade do ser artista de teatro em meio nossa Era.

A essa reflexão a questão do capitalismo criativo transestético

ao que se soma o desejo narcísico de visibilidade, de reconhecimento, de celebridade, largamente reforçado pelas mídias, e pelo surto da individualização. A arte é precisamente a atividade capaz de satisfazer tais expectativas na medida em que sua banalização por meio de programa de televisão, revistas, reportagem, proporciona a cada um a ideia de que ela não é um domínio reservado aos outros, mas que é perfeitamente legítimo se tornar alguém competente nele. O artista não é mais o outro, o profeta, o marginal, o excêntrico: pode ser também eu, qualquer um. No capitalismo artista tardio, 'todos somos artistas'." (LIPOVETSKI; SERROY; 2015, p. 68)

Sobre esse ser consciente que é parte integrante do mundo, que age sobre o mesmo em plenitude de ato, interessa-nos acerca do ser-em-formação, porém tomemos ciência de que

C'est la vie perceptive de mon corps qui soutient ici et qui garantit l'explicitation perceptive, et loin qu'elle soit elle-même connaissance de relations intra-mondaines ou inter-objectives entre mon corps et les choses extérieures, elle est présupposée dans toute notion d'objet et c'est elle qui accomplit l'ouverture première au monde: ma conviction de voir la chose elle-même ne résulte pas de l'exploration perceptive, elle n'est pas un mot pour désigner la vision 'proximale, c'est inversement elle qui me donne la notion du « proximal », du « meilleur » point d'observation et de la « chose même ». Ayant donc appris par l'expérience perceptive ce que c'est que « bien voir » la chose, qu'il faut et qu'on peut, pour y parvenir, s'approcher d'elle, et que les nouvelles données ainsi acquises sont des déterminations de la même chose, nous transportons-à l'intérieur cette certitude, nous recourons à la fiction d'un « petit homme dans l'homme », et c'est ainsi que nous en venons à penser que réfléchir sur la perception, c'est, la chose perçue et la perception restant ce qu'elles étaient, dévoiler le vrai sujet qui les habite et les a toujours habitées.<sup>23</sup> (MERLEAU-PONTY, 2001, p.54)

---

<sup>23</sup> É a vida perceptiva do meu corpo que sustenta aqui e que garante a explicitação perceptiva, e longe dela mesma ter um conhecimento da relação intramundana ou inter-objetiva entre meu corpo e as coisas exteriores. Ela é um pressuposto dentro das noções de objetos e ela é a realização da primeira abertura ao mundo: minha convicção de ver a coisa ela mesma não mais é do que minha exploração perceptiva, ela não é apenas um mote para designar uma visão próxima, ao inverso, ela que me dá a noção de proximidade, do melhor ponto de observação e da coisa mesma. A percepção sendo

A formação técnica é uma potência crucial para o desenvolvimento do profissional, por exemplo, no campo das artes, mais especificamente no teatro, na profissão artista, na função de ator, onde encontramos a complexidade do ator-criador<sup>24</sup>, que é também ator-personagem<sup>25</sup> e desempenha um personagem fictício perante o público que compõe a tríade do teatro enquanto acontecimento convival, poético e expectal. Uma dupla maneira de fazer existir na representação para um mesmo ser em ato; seu ato carrega o que é real “dimensão material – metafísica do vivente” (DUBATTI, 2016, p. 55) e desafia, pelos planos da realidade, a “gramática estabilizada da vida cotidiana; corpo natural e social, cronotopo, objetos, situações” (id., ibid., p. 55).

As técnicas teatrais desenvolvidas e aprimoradas dão subsídios para a sistematização histórica deste conhecimento na humanidade e são de estimada importância para que o profissional compreenda, o que se aproxima, e, que uma vez apto a uma dessas, que venha atuar conjuntamente em proposições, agenciamentos e execuções de proposições artísticas; assim por concomitância encontra alicerce e modifica o campo da vida social. Essa reflexão nos estimula traçar uma Estética da Práxis Teatral como um procedimento que possa auxiliar os modos de invenção em sua dupla missão.

Um ato de vida forja uma perspectiva de mundo privado, que pode ser compartilhado e acessível aos receptores do mundo comum, contribuindo para a formação e instauração da realidade do ser humano, enquanto corpo, coisa do mundo, do ser-mundo.

Jacó Guinsburg e Renato Cohen (1992) expõe que um ato de vida se difere de um ato artístico de ficção devido a intencionalidade que está no limite das duas instâncias. Para que haja um ato de intencionalidade a fim de um ato artístico é necessário a consciência em erigir um projeto: onde estamos, o que queremos, para

---

apreendida pela experiência é a ‘boa visão’ da coisa, que a faz e nós a fazemos, para alcançá-la, se aproximando dela, e assim os novos feitos adquiridos são as determinações da coisa mesma. Nós a transportamos ao interior da certeza. Nós recorremos à ficção de um ‘pequeno homem dentro de um homem’, e é assim que nós chegamos a pensar que refletimos a partir da percepção, essa, a coisa percebida e a percepção que com a gente permanece é aquela que temos em revelar o verdadeiro sujeito que o habita e que é habitado todos os dias. (tradução nossa)

<sup>24</sup> O profissional compositor, ciente de suas ferramentas técnicas a fim de realizar seu ato artístico

<sup>25</sup> O ente estético forjado pelo sentido, tanto do ator-criador, como o público receptor.

onde vamos e como faremos; que por vezes pode ser que de imediato uma resposta qualificada em determinada circunstância tem seu próprio tempo para ser elaborada, por isso compreendemos as proposições artísticas enquanto um processo iterativo, uma vez que vai se desvendando e tomando forma de acordo com os caminhos advindos com as intencionalidades por consequência dos modos de operações poéticas.

### 2.3 FORMAÇÃO SUPERIOR INTERDISCIPLINAR: ARTES E GESTÃO

*Nossa Universidade atual forma, pelo mundo afora, uma proporção demasiado grande de especialistas em disciplinas predeterminadas, portanto artificialmente delimitadas, enquanto uma grande parte das atividades sociais, como o próprio desenvolvimento da ciência, exige homens capazes de um ângulo de visão muito mais amplo e, ao mesmo tempo, de um enfoque dos problemas em profundidade, além de novos progressos que transgridam as fronteiras históricas das disciplinas*

*Edgar Morin*

*Se não me deixo guiar preferencialmente pela sensibilidade e pela imaginação, como o fazem os homens de letras, tampouco me sinto cômodo com as escoras do suposto rigor metodológico que dominam as ciências sociais contemporâneas. Sinto-me mais próximo dos homens de épocas passadas, quando vastas áreas do conhecimento se comunicavam e se interfertilizavam.*

*Celso Furtado*

Uma das vertentes que endossam o ensino superior interdisciplinar sustenta a discussão de que é necessária uma formação inicial geral e propedêutica do estudante para que após essa imersão ele possa se profissionalizar e assim por conseguinte continuar sua integração, caso deseje, avançar aos ciclos, progressão linear ou pós-graduação. Estudos sobre o sistema de ensino universitário, bem como as novas ações pedagógicas de abordagens epistemológicas pós-positivistas são o centro de discussões e pesquisas de diversos grupos acadêmicos.

Aqui, o intuito é relatar o trajeto singular pelo qual passei na formação superior interdisciplinar, uma vez que um dos braços de pesquisa e conteúdo pedagógico do

componente inicial, geral e propedêutico dos Bacharelados Interdisciplinares são os Estudos sobre a Contemporaneidade, onde expõem-se os estudos sobre a proposta da *Universidade Nova*, portanto será abordado o modelo interdisciplinar, seus eixos, capacidades dos estudantes imersos a essa formação e as vertentes da pesquisa interdisciplinar, bem como apontamentos futuros que contribuem para aprimorar esse sistema de ensino.

A questão das Universidades públicas brasileiras é um dos assuntos mais complexos e polêmicos de se tratar na contemporaneidade. A universidade no Brasil foi majoritariamente influenciada pelo sistema europeu de ensino, a saber francês e alemão, sendo posteriormente pelo sistema americano, porém foi a partir de 1999 com o *Processo de Bolonha*, para alguns um protocolo que unificava a equivalência dos currículos das universidades europeias, que perspectivas se entrelaçaram e voltaram a surgir.

Entretanto, durante o estabelecimento do Processo de Bolonha, a discussão filosófica e intelectual gerou muitos debates e contendas, por exemplo, para os franceses críticos da proposta, esse processo foi uma forma de competição e aprimoração direta, a partir do espelhamento do sistema americano pós-guerra, que segundo LIMA, Licínio C. I; AZEVEDO, Mário Luiz Neves de; CATANI, Afrânio Mendes *apud* COSTA (2014, p. 40) o processo de Bolonha “é acusado de ser o vetor da mercantilização do ensino superior para servir apenas aos ideais de competição entre as regiões.”

Paralelamente a isso, no Brasil, durante o segundo governo FHC (1999 a 2003) começou uma reforma do ensino superior brasileiro, que futuramente já no governo Lula da Silva seria instituída a lei 6.096 de 24 de abril de 2007 referente ao *PROGRAMA DE REESTRUTURAÇÃO E EXPANSÃO DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS* (REUNI) e com ele a instauração dos Bacharelados Interdisciplinares em Artes, Humanidades, Tecnologias e Saúde.

A proposta interdisciplinar vem em direção a uma nova estruturação da educação superior no Brasil, atrelada às transformações sociais, de âmbito econômico, social, cultural e político. Sua ação pedagógica é embasada na flexibilidade de currículo, autonomia do estudante, articulação e atualização do saber proveniente da universidade antiga, ou seja, a tradição acadêmica revendo suas lacunas e reformulando seu progresso.

Esse pensamento progressista já era encontrado em Anísio Teixeira e nas obras do geógrafo Milton Santos. A formação acadêmica, a partir de Bolonha, assim como o sistema americano pós-guerra, propunha, portanto, uma formação em ciclos. Responsáveis pela implementação dos Bacharelados Interdisciplinares na Universidade Federal da Bahia, através do *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Profº Milton Santos*, o ex-reitor da universidade citada, Naomar de Almeida Filho e o pedagogo Boaventura de Sousa Santos, em arquivo publicado no site deste último, chamado A Universidade do Século XXI: Para uma Universidade Nova expõem

a proposta da Universidade Nova defende a manutenção das políticas de ações afirmativas, monitorando qualquer grau de segregação ou discriminação. Mas no limite, esse modelo tem como objetivo tornar a instituição universitária uma máquina de inclusão social pela educação superior. Também nesse aspecto, o projeto inspira-se em Anísio Teixeira, que considerava a escola pública como 'a máquina que prepara as democracias' (SANTOS et ALMEIDA FILHO, 2008, p. 231)

Deste modo, ações começaram a ser tomadas, fissurando assim estruturas de longos séculos de tradição, num processo de harmonização, compatibilidade de valores metodológicos e pedagógicos contemporâneos, que para alguns teóricos essas mudanças vem sendo a manifestação do velho ideal de unidade do conhecimento que integram ações políticas, sociais e culturais.

Entremos sucintamente nas questões do modelo interdisciplinar, no que tange a formação do artista-propositor, onde tem-se a oportunidade de refletir acerca de como o campus artístico é também constituído, movido e fomentado pelo Estado, modelo este de mecenato público aos moldes europeu pós-Revolução Francesa, onde os estados modernos ou Estados-Nações passam a decidir e contribuir acerca da formação da identidade cultural de seu país, prezando pela manutenção e preservação de suas coleções artísticas patrimoniais que eram pela primeira vez na história pós-Grécia Antiga, abertas ao público em locais públicos, gênese de toda uma mudança estrutural que vem a calhar séculos mais tarde com a *DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL* formulada pela UNESCO em 2002, onde lê-se

A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade [...] fator de desenvolvimento [...] ela amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido

não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

Esse fomento às artes e cultura, de patrimônios materiais e imateriais recebem incentivo público idealmente sem interferência direta em sua forma e conteúdo, mas sim contribuindo para o desenvolvimento de um campo mais inclusivo e autônomo, com o grande pulo do gato, órgãos públicos deliberando acerca do que pode ser lembrado e ou esquecido na produção artística cultural da nação.

Alterando o modo de distribuir, disseminar ou até mesmo criar arte, o que com esse auxílio pode despertar estudantes e profissionais para uma gestão ancorada no desenvolvimento sustentável de suas ações.

Os ciclos formativos, bem como seu tempo de duração, já eram institucionalizados e estavam em andamento no sistema americano de ensino pós-guerra, referência que marcou também a estruturação do novo sistema europeu a partir de Bolonha. Minha passagem pelo *Bacharelado Interdisciplinar em Artes* com ênfase em *Gestão e Política da Cultura* ofertado pelo IHAC, teve duração de 3 anos, duração essa mínima para que se conclua o curso.

A atitude interdisciplinar vinha ancorada no tripé da Universidade Nova, ensino, pesquisa e extensão, este último como veremos adiante nesta dissertação, é a contribuição direta para além dos muros da academia, o diálogo e retorno social para com a sociedade civil.

Para tanto a interdisciplinaridade incentiva a teoria e a prática, o pensamento crítico, científico e profissional em suas especificações optativas. Onde preza-se pela flexibilidade do trajeto, percursos mais curtos e abertura a outras possibilidades de pós-ciclo.

O projeto político-pedagógico que presidiu essa concepção provém de lógicas e modelos de produção de conhecimento que há muito ultrapassam a lógica cartesiana. São, evidentemente modalidades não hegemônicas de construção de conhecimento, mas nada impede que sejam testadas e postas à prova como agora, em nossa universidade.” (SANTOS et ALMEIDA FILHO, 2008, p. 102)

A ecologia dos saberes e a multirreferencialidade são o reconhecimento da diversidade de conhecimentos disciplinares, possibilidades de interações e

intercâmbios que fortalecem os saberes sem diminuir suas potencialidades específicas.

A estudiosa Olga Pombo (2008) é defensora do ensino superior interdisciplinar, para ela de maior importância dentre as possibilidades do multi, pluri ou do transdisciplinar, pois as partes isoladas, fragmentadas dos saberes, exigem um todo holístico, porém como muito já falado e debatido, a somas das partes em questões estruturais societárias e de saberes nunca formam o todo, pois existe a pluralidade de ideias, perspectivas, prismas e diferentes percursos de investigação que se abrem ao pesquisadores, ao estudante, ao artista.

Para tanto existem os níveis da formação integral interdisciplinar, que exporemos após a ideia dos eixos da formação da grade curricular do ensino interdisciplinar.

A formação geral e propedêutica dos BIs inicia-se por um eixo, um eixo é uma ação formativa, que visa aumentar a leitura do mundo pelo estudante contemplando o espaço/tempo em que vive, as noções dos avanços tecnológicos, a busca por epistemologias e metodologia de pesquisa que dialoguem com a complexidade de seu tempo, refletindo acerca do tripé ensino, pesquisa, extensão, da inclusão social, da diversidade e da interculturalidade crítica do mundo contemporâneo.

Sendo assim, os estudantes são os protagonistas de sua formação, uma vez que o conhecimento nunca se dá de modo linear e o ensino não é seriado. Integra-se assim os eixos 1-) de linguagem 2-) interdisciplinar 3-) de concentração em formação específica 4-) integrador. Onde cada eixo é composto por componentes, que são cursos ministrados por professores titulares, visitantes ou temporários de acordo com suas linhas de pesquisa.

Após eu passar pelos eixos iniciais de exposição e equalização de conhecimentos gerais, foi que passei a compor minha grade curricular com componentes voltados à formação e crítica artística, de produção de textos teatrais à crítica do espetáculo teatral, de ação artística à técnica vocal, de leituras de obras de artes à análise de contos literários em língua inglesa, de acordo com minha vocação, disponibilidade e área de interesse dentro de meu curso amplo em Interdisciplinar em Artes.

Concluídos assim os créditos de componentes, passei para a área de concentração específica, sendo essa Gestão e Política da Cultura, para que assim eu

pudesse desenvolver também para além da mente crítica e artística, a mente gestora, ter a noção do avesso da cena. Onde tive oportunidade de estar em cursos de Políticas Públicas, Gestão Cultural, Direitos Culturais, Culturas Brasileiras, fortalecendo assim a multirreferencialidade e ciente das complexidades que enfrentamos e podemos enfrentar num país de expressão pluricultural.

Segundo Olga Pombo (2008), a interdisciplinaridade vem para emancipar as amarras da especialização aos moldes positivistas. A autora aponta que Ortega y Gasset já denunciava a barbárie do especialismo no início dos anos 30 do século XX. Para ela, o apelo interdisciplinar é a manifestação contemporânea do velho ideal de unidade do conhecimento com sede na Grécia Antiga.

Ao deter-se na composição etimológica e semântica do interdisciplinar, Pombo, ratifica a disciplina “como um conjunto de normas ou leis que regulam uma determinada atividade” (POMBO, 2008, p. 13) e em relação ao prefixo *inter*, ela o compara como a zona intermediária dentre horizontes, a saber: a coordenação e paralelismo do pluri/multi e ou da fusão e holismo/unificação do trans.

O interdisciplinar “avança no sentido de uma combinação [...] da convergência, da complementaridade e do cruzamento” (p. 7), portanto para Pombo, essa torna-se a melhor forma de confrontação aos limites de nosso território do conhecimento.

### *CINCO ARGUMENTOS DA INTERDISCIPLINARIDADE*

1-) nível metafísico: os objetos e fatos investigados existem realmente; o aprofundamento da investigação científica que leva à descoberta das relações invisíveis que ligam grupos de fenômenos aparentemente desligados — reconhecimento da necessidade de transcender as fronteiras entre diferentes disciplinas estabelecidas na base de distinções fenomenológicas;

2-) nível transcendental (unidade do espírito humano): a razão humana está construída com base num princípio de coerência e unidade — existe um núcleo comum de elementos e leis lógicas que liga várias disciplinas;

3-) nível antropológico (natureza comunicativa da nossa racionalidade)

#### 4-) razões culturais e históricas

- fenômeno de parcelização da cultura que caracteriza a pós-modernidade
- desestruturação e perda de referências estáveis
- determinação constitutiva da civilização contemporânea que se caracteriza pela contínua emergência de problemas urgentes (ambientais, sociais, psicológicos, tecnológicos)
- nova Era/galáxia eletrônica

#### 5-) Sobrevivência da instituição escolar

- escola como meio de promover o desenvolvimento de atitudes, hábitos e formas de trabalho interdisciplinares
- contra cada vez mais a especialização, fragmentado, abstrato, vazio de sentido
- cooperação x competição

Assim, sucintamente levantamos a importância do ensino superior interdisciplinar, que com o passar dos anos de sua instauração no Brasil no ano de 2009 já é possível verificar as lacunas, êxitos e futuras reestruturação dos cursos, que estão sempre em dinâmicas aprimorações e ofertas de componentes.

Novos desafios vão se apresentando aos pesquisadores dos estudos da universidade, estruturalmente e pedagogicamente, uma vez necessário redefinir o conhecimento, pensar num ensino híbrido entre presencial e a distância, que com possíveis crises a serem enfrentadas é necessária a reorganização.

A convergência de informações de disciplinas externas à disciplina pode apresentar outros panoramas às pesquisas em andamento, tendo possibilidade de novos percursos e investigações, ampliando o campo do conhecimento específico.

Fazendo uma comparação para com a teoria dos sistemas, um sistema em contato com outro, pode sofrer uma *alopoiésis*, devido contato com uma outra *poiésis*, ou organização, porém esse é o momento de se investir em novas configurações de determinados sistemas, o tempo de constituição de uma nova *autopoiésis*, visando assim um novo grau de operação.

O que podemos associar a partir da posição de Gustavo Korte, com a almejada e holística Transdisciplinaridade por vir.

a transdisciplinaridade só recentemente tem sido encarada e tomada por objeto de estudo mais aprofundados, podendo, todavia, emergir como consequência natural da própria evolução social e intelectual, como resposta ao avanço tecnológico interdisciplinar, resultado que é justamente aguardado pelo restante do mundo. (KORTE, 2000, p. 46)

Por fim, apontamos que a institucionalidade do viés interdisciplinar pode contar também com o gesto do transdisciplinar no desenvolvimento de currículos, cursos e pesquisas em andamento, uma vez que essa rejeita qualquer sistema fechado de pensamento, ela busca não o sincretismo, mas sim a interação entre os diversos campos bem aos moldes pós-positivistas.

A transdisciplinaridade tem sua força no diálogo intercultural entre os agentes. Sendo assim, deixamos uma lacuna para pensarmos se existe ou não um método (trans) (inter)disciplinar, ou é uma atitude de pesquisa pela qual caminha a evolução dos sistemas de ensino.

## 2.4 ARTISTA-PROPOSITOR: UM ESPECIALISTA HOMEM DO MUNDO

*A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte tende a vir a ser um especialista, e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista.*

*Allan Kaprow*

*A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. [...] O trabalho do artista de performance é basicamente libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema.*

*Renato Cohen*

*Ao reinventar o lugar da arte no mundo real, no mundo mundano, afastando-se das limitações tradicionais do mundo da arte, o artista se lança na direção do outro. Esse artista enfrenta suas mazelas e seus prazeres em um “mergulho no concreto” que tem transformado a natureza da arte, provocando seu espalhamento nesse mundo mundano na busca da invenção de singularidades.*

*Luiz Sérgio de Oliveira*

*Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.*

*Lygia Clark*

Devido ao fracasso de uma revolução genuína na sociedade de sistema capitalista, o artista-propositor forja uma revolução intelectual simbólica através de suas proposições, exposições, discussão de ideias, de modos de fazer e de vida, que postulam um ganho em existência para o trabalho artístico, para a heterogeneidade dos modos de invenção, para os conteúdos abordados, para as formas plasmadas, aspirando contrapor assim a segregação, a invisibilidade de determinados temas, assuntos e até mesmo de agentes do jogo social.

A proposição artística pós-moderna que deriva da ação deste, o qual chamamos de artista-propositor, simboliza também o fracasso das artes na revolução social, fracasso e não a perda da potência contra-hegemônica ou crítica antissistêmica<sup>26</sup>, uma vez que ela se abre às instituições e ao mundo.

Se na arte de vanguarda o modo de invenção volta-se para um campo autônomo autorreflexivo, podemos observar que as manifestações da neovanguarda abre-se para a experiência da recepção, ou seja, ao público. E quando observamos a crítica localizada da geovanguarda, percebe-se que as proposições artísticas se tornam públicas, dependente do pensamento crítico sociopolítico, intervindo diretamente no ambiente, ou seja, no espaço cultural de trânsito e trocas sociais, à deriva dentre espaços públicos e transeuntes.

Os processos de invenção, bem como as instaurações dos tipos de proposições artísticas pós-modernas, são como frutos híbridos destas categorias artísticas localizadas mencionadas acima.

---

<sup>26</sup> Movimento antissistêmico, crítica antissistêmica; termos cunhados pelo sociólogo da descolonização estadunidense Immanuel Wallerstein (1930–2019)

Os trajetos percorridos, as experiências propiciadas, o resultado das instaurações das proposições dentre múltiplos pontos de vistas, podem ser identificados como modos de colocar em jogo da arte contemporânea, arte conceitual e ou até mesmo arte pública, uma vez que priorizam a ideia conceitual em detrimento da obtenção de um produto do tipo obra-de-arte, o que acarreta, devido a isso, a desmaterialização ou esvaziamento do conceito obra-de-arte, localizando-se somente os rastros de processos propositivos.

Pensemos no conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde como tubérculos-rizomáticos que conectam-se através dos caules aéreos ou subterrâneos que transportam os nutrientes, funcionam como meios, para o desenvolvimento e acúmulo de energia em suas raízes adventícias de origem não-embriônica, onde a cada protuberância ou gema do caule, como uma batata, um inhame-cará, taro ou gengibre, que se desenvolveu, torna-se um novo centro, nós e entrenós, entrelaçados, horizontalmente, dentre vários outros centros, onde supre-se a carência, invisibilidade das margens, unindo o complexo de ponta a ponta, que a cada instância passa a ser representado por agentes outros que possuem também seus modos de fazer, de viver e de contribuir para a *illusio* do jogo do campo para o qual contribui dentro de um microcosmos, para um outro sistema maior e mais humanitário, generoso e solidário, o da complexa estrutura social e seu macrocosmos. Assim também pode operar o artista-propositor, em seus atos e potências para as postulações de suas proposições artísticas.

A proposição artística é uma tentativa do homem do mundo que trabalha com a técnica no campo das artes, de fazer uma serrapilhagem em novos solos, onde receberão novos alicerces, após as mutações das práticas, métodos e edifícios antigos, que um dia também foram projetados como ideias bem-estruturadas acesas por fagulhas de desejos, porém devorados pelo tempo e pela natureza. Uma vez que o simbólico é o jogo agregador das áreas, dos campos, das estruturas, que organiza, sistematiza e ou institucionaliza, ele também traz o dilema da conservação da tradição cultural.

O espírito capitalista da modernidade, por exemplo, faz parte de um jogo desagregador, pois fatura e simula que age como se fosse a própria ação da natureza humana de racionalização, pensar em perdas e ganhos, em custos e

benefícios e não como um sistema de estrutura cultural, que é constantemente aprimorado e atualizado.

Em “O capitalismo enquanto cultura” Bandeira de Mello (2019) expõe que “a cultura é representada por crenças, preferências e tradições externas ao âmbito econômico.” (MELLO, 2019, p. 11-23) e Carlos Fortuna traz “[...] a ruína era principalmente entendida como instrumento didático que transmitia o pesado contraste entre a grandeza antiga e a degradação atual. [...] Fruto da indomável ação da natureza, as ruínas clássicas encontravam-se sobrecarregadas com inúmeros simbolismos e associações com a paisagem bucólica e o ornamento.” (FORTUNA, 2019, p. 39).

Das proposições artísticas, para as práticas teatrais...o teatro e suas práticas de instaurar entes efêmeros por natureza técnica e poética, que ao se reproduzir tecnicamente algo acontece, as estruturas se movem, perdas podem ser cogitadas, ao passo que se defrontam novos percursos e reflexões, caso o teatro matriz deixasse de existir, assim como é especulado nesta referência de cena de exceção que, de acordo com Mariana Muniz e Jorge Dubatti (2018, p. 373), a matriz é uma estrutura ancestral, o teatro-matriz “define-se pela copresença dos corpos vivos dos artistas, técnicos e público na mesma coordenada espaço-temporal na produção de um evento poético em expectativa”<sup>27</sup>.

Para Edelcio Mostaço “o teatro é uma arte exatamente porque não é um processo natural, cujo saber é obtido contra a natureza pois supõe seu domínio e direção de uso” (MOSTAÇO, 2018, p. 87). A herança dessa arte nos vem desde quando ela era própria dos ritos de passagens da vida; assim como exponho em meu relatório de iniciação científica no ano de 2018, gênese desta dissertação, expunha: o teatro tão antigo quanto a humanidade, muito se especula e se comprova que teve suas origens em rituais religiosos, onde povos representavam, em busca de conhecimento e significado de sua existência, quiçá Deuses, quiçá eles mesmos em contato com os Deuses, a fim de melhores caças, plantios, colheitas, formas primitivas e eficazes de organização de certa civilização.

---

<sup>27</sup> Para um outro projeto ou estimulação de discussões, fica aqui a reflexão acerca dos teatros do possível, antes de exceção, teatros em movimento digital, que foi acentuado com a pandemia e tempo extraordinário de COVID-19 ao redor do mundo.

Pesquisas tentam resgatar, apesar de poucas evidências materiais, uma possível gênese do teatro para além do que se costuma disseminar, com reverência e grande contribuição à humanidade, o berço do teatro ocidental, a Grécia Antiga. A exemplo dos rituais realizados na Mesopotâmia, essa um dos berços da civilização humana, especula-se a dramatização de rituais como o 'matrimônio sagrado' na civilização suméria, onde um humano casava-se com um Deus, e a partir deste ritual chamado de par divino, faziam-se dramas ritualísticos utilizando música, pantomina e encantos.

O conhecimento que temos da enorme contribuição dos povos sumérios aos símbolos, a matemática e a escrita, onde registravam tudo em argila, para perpetuarem suas tradições, nos possibilita uma carta de movimentação, contra-memória (para ampliarmos e mudarmos a perspectiva, uma vez que essa impede-nos de reconhecer a tradição histórica) e isso, paralelo à história corrente, permitiu que essa cultura fosse passada de geração a geração até nós.

Os sumérios escreveram poemas, cânticos, fábulas de cunho moral e epopeias, como a *Gilgamesh* ou o *abismo que viu aquele*, encontrada fragmentada escrita em tabuinhas de argila, onde assim como nas tragédias gregas já apresentavam diálogos, o que nos pôde dar indícios da existência de teatro em sua gênese.

Fazemos essa digressão para concatenar ao que será aqui exposto, o teatro como um catalisador dos pensamentos e ações das interações humanas, seja através de pensamentos revolucionários ou das revoluções tecnológicas, pois ambos proporcionam complexidade para a linguagem teatral, em geral da organização da linguagem humana.

O que estudamos na atualidade é fruto da cena teatral em regime estético<sup>28</sup>, quando essa é articulada enquanto produção de um determinado campo artístico, que contém matrizes e heranças de diversas épocas e movimentos, temos portanto herança das vanguardas, a herança de um teatro ritual, de um teatro já configurado como campo, que faz parte da vida cidadina grega, através dos festivais das tragédias gregas, o teatro moderno, clássico francês, a quebra das normas e regras dramáticas com o teatro romântico inglês e alemão, e dentre outras formas que desagregam e atualizam essa herança, a exemplo do sintoma ou gosto pelo real pelo qual as artes

---

<sup>28</sup> Em detrimento do teatro ritual e ou da emancipação das artes em relação ao sagrado.

voltam a passar atualmente, insurgência contemporânea, em crise, crise de representação, crise para uma outra nova (re)estruturação.

Mudanças, essas sim, mudam a forma de olharmos para a arte, que entra mais uma vez em autorreflexão após a ascensão, por exemplo, dos teatros ditos em movimento digital, as cenas de exceção, os teatros do possível, forjados com a democratização e disseminação do ambiente tecnológico, da sociedade dita: da existência em bios-mediática.

Voltando a Mostaço, o jornalista e professor de teatro constata que os formatos híbridos “constituem tão somente variações circunstanciais da espécie cênica, pois não alteram sua condição primária de manifestação” (MOSTAÇO, 2018, p. 87) e complementa a ideia “o homem criou a técnica para seu dispor e para satisfazer suas necessidades, sendo ele o único responsável pelo seu manuseio: fazer teatro implica em coordenar isso tudo” (MOSTAÇO, 2018, p. 88).

Chegaremos à compreensão do procedimento Estética da Práxis Teatral, porém aqui nos coube essa reflexão acerca do artista-propositor: um especialista, homem-do-mundo.

### 3 ATOS DE VIDA E FICÇÃO: INTERSUBJETIVIDADE JUSTAPOSTA

*A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode ele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.*

*Giorgio Agamben*

*“É que a despeito das boas intenções a criação artística tem dessas armadilhas.”*

*Gilda de Mello e Souza em A ideia e o figurado*

O ser humano é acima de tudo um ser de linguagem, dos mais diversos tipos: verbal, escrita, sinal, através de signos, símbolos e etc... e para que se possa atingir seu objetivo em compartilhar mensagens com sentido, através de um sistema, é necessária a operação lógica através de estruturas que ordenam e organizam o raciocínio, dom inato e de complexificação singular cultural, assim se produz e reproduz códigos, signos, ou conceitos, que fazem a mediação entre presença e ausência de matérias, ideias e ou fenômenos pré-determinados ou seja intencionais.

Conceitos são formas de interpretação das coisas, através do prisma da teoria semiótica, compreende sua composição, a junção da ‘imagem-acústica’ ou materialidade (significante) em concomitância com a ideia e o sentido lógico que se tem das coisas, mentalmente (significado).

O gosto pelo real, o qual conjecturam-se operar nichos do teatro contemporâneo, corroborado por nós, pode ser identificado através das instaurações de nosso objeto de pesquisa, a encenação performativa, cogitamos que além de identificarmos sua maneira característica em cenas, esse gosto é antes uma operação poética de processos de encenação, propiciado pelos agenciamentos dos

atos de vida e atos de ficção intraesteticamente, deliberados por seus agentes propositores. Suas características podem ser correlatas a de outras manifestações e também a outros tempos, porém aqui caracteriza-se formalmente através da performatividade exercida pelos artistas da cena, em cena.

Adentremos nessa seara para afinarmos os conceitos dessa dissertação. Antes de trazermos nosso entendimento de performatividade, iremos reflexionar nossa compreensão sobre o objeto através das indagações que serão expostas adiante. Evidenciamos que sua apreensão por nós se dá ativamente em consonância com o contexto social que envolve a instauração do fenômeno, aqui adentrado formalmente através de nossa perspectiva compartilhada.

Pode ser o fenômeno da Encenação Performativa resultado da livre associação entre o conceito de encenação com os ideais neovanguardistas advindos das artes visuais? Seria esse fenômeno parte de um movimento de insurgência do campo teatral contra uma tradição?

O francês Patrice Pavis (2010) denomina, por um outro prisma, o encontro da performance com a *mise-en-scène* de *performise*, aproximando-se de nossa proposta, essa corroborada também pela franco-canadense Josette Féral (2015) quando expõe o teatro performativo em além dos limites, acerca de uma linha que vem fraturando duas visões de teatro.

Por outro lado, acerca de nossa proposta de encontro com as artes visuais, o professor de estética alemão Peter Bürger, acrescenta que o ideal neovanguardista “torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição e transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido” (BÜRGER, 2012, p. 116).

Bürger critica uma (re)encenação vanguardista, caso não se tome parte das mudanças, bem como critica a institucionalização das manifestações de vanguarda pelas neovanguardas, uma vez que “os movimentos históricos de vanguarda provocaram uma ruptura da tradição, graças a qual se chega a uma transformação do sistema de representação” (BÜRGER, 2012, p. 116), forjando-se assim novas posturas dos agentes propositores, bem como o surgimento de novos modos de invenção, que instauram outras formas de manifestações.

Assim, estariam os agentes do campo teatral ao instaurarem o fenômeno da encenação performativa, de acordo com o viés exposto, atrelando suas práticas aos

ideais de ruptura das vanguardas, (re)encenando a reivindicação em fazer da práxis artística a práxis vital de suas atividades cotidianas?

Sendo assim, o campo teatral, através de seus agentes, estaria sendo reivindicado não mais apenas como campo autônomo ao molde moderno, autocentrado e autorreflexivo, e sim, modernista ou vanguardista, um campo social e de resistência, concretizando de certo modo o ideal dos movimentos, que era fazer da práxis vital, práxis artísticas.

Consideremos um contexto social macro em que o fenômeno da encenação performativa surge. Para Lipovetsky e Serroy (2015) o ponto o qual se encontra atualmente o sistema capitalista está associado às mudanças e evoluções dos moldes da modernidade, o que chamam de uma hipermodernidade, onde acentuam-se os valores de então, bem como seus modos de operação, da produção para produção e reprodução, da estética para uma transestética, tudo vai sofrendo uma *alopoiésis* e indo para além de si mesmo, como indica o prefixo trans utilizado pelos autores.

Considerando as manifestações contemporâneas dentro de uma operação de hipermodernidade, intuimos que sejam manifestações essas de um movimento cultural, que vem se estabelecendo e que precisa ir mesmo além de si mesmo, para que possamos compreender o ponto o qual chegamos atualmente, socialmente e artisticamente.

Então, a hipermodernidade daria continuidade de forma mais acentuada aos ideais da modernidade. Por suposto as artes também sofreriam modificações nesta atual conjuntura. Enquanto um campo autônomo, moderno, que possui sua estruturação e suas regras próprias...onde agentes passam a reivindicar uma outra representação do campo, de si e dos outros, que ao mesmo tempo preze por uma dimensão social, com tensões filosóficas e críticas da condição humana — por atuarem inseparavelmente dessa — assim passam a operar sob um gosto pelo real, aproximando-se, sim, dos ideais neovanguardistas, onde a práxis vital de seus agentes e receptores são dragadas pela práxis artística, aqui por esse fenômeno artístico que é a encenação performativa. Requerentes de mudanças.

As manifestações neovanguardistas de artes integradas com gênese nas artes visuais, tais como, *happening* “que como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: incorpora o laboratório de Grotowski, o

teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança” (COHEN, 2002, p. 44), *minimal art*, *body art*, *eating art* e da *performance art* que “vai partir para experiências mais sofisticadas e conceituais (a nível de signo) que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético.” (COHEN, 2002, p. 44)

A Arte da Performance surgida na década de 70 do século passado como um campo de linguagem estruturante descendente dos movimentos vanguardistas europeus no início do mesmo século, redinamiza o campo estruturado das Artes Cênicas, numa espécie de transferência dos processos históricos, que transbordam as acepções e os conceitos numa revisão crítica, aos moldes de exposição de Jean Baudrillard em seu livro *A Transparência do Mal* (1992), quando manifesta uma análise crítica e prematura da contemporaneidade visando a utopia do futuro, como um atual estado de coisas que nos encontramos chamado de pós-orgia “da modernidade da liberação em todos os domínios, liberação das forças produtivas, das pulsões inconscientes, liberação da arte [...] Estamos diante da questão crucial – Que fazer depois da orgia?” (BAUDRILLARD, 1992). Assim compreende-se que

com o florescimento da contracultura e do movimento hippie, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época [...] O happening, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua "encenação". O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo approach das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a body art (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. O fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramáticos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos. (COHEN, 2002, p. 43)

Uma vez que é por nós conhecido o fracasso da superação da arte pelas vanguardas históricas, bem como sua importância revolucionária no campo das artes,

entendemos que a reificação das proposições, “uma maneira, influenciada pelas relações de produção capitalista, de ver o ser humano como condicionado pelas mesmas” (FEILER, 2011, p. 238), bem como a ação dos agentes propositores em era criativa transestética condicionados a uma operação crítica, faz-se jus e ratifica-se à autonomia do campo, aos moldes modernos, de múltiplos modos, maneiras e formas de proposições.

Propomos que, seremos, neste projeto contrários ao ideal da corrente neovanguardista como faz Peter Bürger (2012) e também da exaltação da mesma corrente como a faz o crítico estadunidense Hal Foster (1996), sem desvios e atalhos seguiremos na busca da compreensão, ou melhor, da exposição de nosso objeto, enquanto prática artística, delineado por processos de encenação e analisando de modo crítico suas características, ou como propõe Étienne Souriau em sua estética, da instauração do modo de invenção, ou seja da maneira de se fazer existir obras-a-serem-feitas na seara das criações cênicas.

Segundo Lapoujade,

Para Souriau, em que consiste o ato de instaurar? A instauração não é sinônimo de anáfora. A anáfora designa o processo de intensificação pelo qual uma existência ganha em realidade, enquanto que a instauração designa a operação pela qual uma existência ganha em ‘formalidade’ ou em solidez. Souriau prefere esse termo aos de produção ou de criação, considerados excessivamente ambíguos. Instaurar consiste em fixar a existência de um ser, assim como estabelecemos uma instituição, uma cerimônia ou um ritual. Criar é instituir ou formalizar, e formalizar é fazer passar para a existência a arquitetura envolvida no ser virtual, ainda no estado ‘implexo’; é desvelar a sua estrutura. (2017, p. 81)

As noções trabalhadas por nós não advêm de um prisma específico, e sim a partir de uma visão poliédrica que se faz presente aqui em nossa perspectiva, uma amálgama. Para tanto evidenciaremos as contribuições, por exemplo, da noção de teatro performativo em nossa interpretação de Féral (2015), imbricado aos estudos sobre a teatralidade, onde a performatividade é um ato performativo que se instaura a partir do olhar de quem recepciona a proposição artística e ou se instaura a partir daquele que a faz, ou seja do ator-performer executando sua função ao propor uma instauração em um lugar alternativo que requer seu reconhecimento, portanto conforme expõe Sílvia Fernandes (2010), a teatralidade é uma operação produzida

pelo olhar que reúne criação e recepção. Continua Sílvia Fernandes em *TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA* (2011) ao citar o teatrólogo francês Denis Guénoun quem compreende que “o teatro contemporâneo confessa o gosto de mostrar e oferecer ao espectador a sobriedade lúdica e operatória do jogo, e não o efeito da representação.” (FERNANDES, 2011, p. 15). Assim compreendemos, Féral (2015) associa o performativo às propostas de vieses pós-estruturalistas, onde narrativas e representações estão associadas com o poder, direito e a representatividade, sua ênfase está não sobre o valor da representação e sim na realização da própria ação.

Silvana Garcia (1997) ao discorrer sobre a noção, em manifestações artísticas “com as vanguardas, mais do que teatro, deve-se falar em explosão de teatralidade. É por esse meio, por sua essência mais íntima, que o teatro contamina a vida, e o cotidiano torna-se essencialmente espetáculo.” (GARCIA, 1997, p.15)

Segundo Jorge Dubatti,

a teatralidade é anterior ao teatro e está presente em praticamente toda a vida humana: consiste na relação dos homens por meio de ópticas políticas ou políticas do olhar [...] a teatralidade é historicamente anterior ao teatro, na medida em que o teatro faz um uso poético da teatralidade preexistente. (DUBATTI, 2016, p. 44)

Movimentos vanguardistas, como os europeus de meados dos anos 1920, vão florescer nos Estados Unidos da América pós-guerra, devido uma grande imigração de artistas europeus, esses se consolidam em 1960. As neovanguardas contribuem até os dias de hoje para a problematização do campo das Artes.

No teatro de Bertold Brecht, por exemplo, já era possível localizar uma ruptura com os modos clássicos de outrora, através da atuação épica introduzida na encenação, que quebra com a linearidade do drama, que para Peter Bürger

Brecht é vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista, por libertar as partes do domínio do todo, possibilita um novo tipo de arte política. [...] Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. (2012, p. 162-163)

A realidade da cena que adentrava na obra de Brecht dava-se como já citado, por uma quebra com a linearidade da ilusão cênica, o ator comportava-se como personagem e narrador ao descrever ou comentar um ato em desenvolvimento,

diferente do que podemos identificar atualmente como um acentuado gosto pelo real no teatro performativo, como, por exemplo a quebra da personagem dramática, fissurada pela arte da performance, onde o ator não mais representa e sim apresenta-se, ou como diz BONFITTO (2013), fica num jogo de alternância entre ator e performer.

Essas são algumas das identificações de componentes e procedimentos de uma das operações da poética do real em cena, que vem assiduamente sendo teorizada por artistas e pesquisadores brasileiros em suas diversas facetas, tais como, Silvia Fernandes com as teatralidades contemporâneas e os sintomas de real, António Araújo e a encenação performativa, Fernando Kinas e o gosto pelo real, Janaina Leite e as autoescrituras performativas ou Daniela Avila Small e a historiografia dos artistas.

Contudo, qual o problema e a intencionalidade dessa pesquisa? Deparei-me muitas vezes com essa indagação, por onde adentrar esse campo, através de minha necessidade transdisciplinar e holística para dialogar com o fenômeno poliédrico da encenação performativa, que para além das questões intraestéticas teatrais tais como a teatralidade e performatividade, encontra-se num emaranhado e transbordamento de conceitos pelos quais passamos com os avanços tecnológicos e sociais.

Fundamental no holismo é o conceito de consciência. Holismo não é um amontoado de coisas juntas, muito menos um lugar onde se reúnem as coisas que não têm lugar para serem reunidas. [...] Holismo é uma relação de consciência da realidade. Não uma realidade fragmentada, mas uma realidade unificada pela dinâmica da relação dentro/fora/dentro. [...] Na visão transdisciplinar, o cientista sai de seu isolamento e passa a jogar no time do outro. A transdisciplinaridade começa onde termina a interdisciplinaridade porque é um movimento, é algo fora do tempo e espaço. Ela transcende é o espírito presente na interdisciplinaridade, é o movimento presente na interdisciplinaridade. (CHAER, 2006)

Minha necessidade é prática, um desvendar em processo iterativo, é expor os procedimentos, visando sistematizar o conhecimento, compartilhar processos formativos. Neste método pós-positivista “produz o que está sendo produzido” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, Quadro 1).

O fenômeno da criação teatral despertou-me para a fenomenologia da percepção, da carne do mundo para criação cênica, por uma *gestaltheorie*<sup>29</sup> da qual debruçou-se Merleau-Ponty (1908–1961) numa perspectiva não mais dicotômica ao modo cartesiano, ou ao menos sem expor, e sim, de primeiro plano e plano de fundo, a corporeidade como ‘encenadora’ das experiências corporais, porém acrescentemos, e talvez expomos o que através do pensamento levantado pode destoar, toda criação teatral, advém de um ato de intencionalidade. Onde estamos e onde queremos chegar e por quais meios.

Nas salas de ensaios, propositores e artistas nos processos de encenação, tendo em vista os agenciamentos dos atos de vida e atos de ficção, escolhas poéticas, texto, trabalho de mesa, ator, personagem, dramaturgo, circunstâncias ficcionais, representação, quarta parede e mais escolhas, poéticas, novas formas, diabólicas, desconstrucionistas, desagregadoras, construções a partir do vazio da sala de ensaio, a exposição de corpos desejantes perante outros corpos, de subjetividades em construções, afloramentos, potências de discursos reais, afetos, representações porosas, mascaradas, conflitantes por não buscarem um caminho a priori desenvolvido através do sentido semântico e sim um estar junto e ser pleno em ato, buscar, experienciar o tempo e o espaço, uma significação em processo iterativo.

A proposta aqui é um projeto que preza pela teoria e prática, conduzidos através de uma visão holística e fenomenológica do processo teatral com vistas à encenação performativa. Como expõe o teórico alemão Gumbrecht, num mundo estritamente cartesiano, onde a geração de significados solicita mais um efeito de sentido, uma visão semiológica dos signos e símbolos, precisamos reivindicar o efeito de presença (2010), o ânimo da realização, onde a percepção entra em disputa com os sentidos ‘universalmente construídos’, a fim de uma construção processual do presente, onde o desafio da descoberta proporcione à práxis teatral contemporânea momentos de intensidade.

O conceito de encenação, conhecido tradicionalmente como “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo” (PAVIS, 2010, p.3) é fissurada pelas referências da

---

<sup>29</sup> A Gestaltheorie surge como um método da filosofia e a partir dos estudos de Fritz Perls Fritz Perls (1893–1970) um método da psicologia da percepção das formas. Ao problematizar o puro racionalismo, a teoria visa aprofundar a percepção do mundo, através das formas e estruturas, preza pela tríade física, vital e mental, onde o sujeito percebe a situação da qual experiência.

arte da performance advindo das artes visuais, enquanto linguagem artística conceitual. A tensão entre as artes e as perspectivas são variadas e podemos notar que a encenação é vista também como “qualquer evento envolvendo a apresentação de cenas – miméticas ou não” (MACHADO SANTOS, 2008, p. 11) e em Cohen (2002, p. 56) a performance está conectada como “uma forma de teatro por esta ser antes de tudo, uma expressão cênica e dramática [...] muito mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática.”

Para Josette,

existe uma linha fraturando duas visões de teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance, e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto [...] os encenadores hoje em sua grande maioria, privilegiam a primeira destas opções, a que chamamos de teatro performativo. (FÉRAL, 2015, p. 131)

Em tempos de crise de forma e conteúdo, as práticas artísticas fazem uma ponte entre tradição, modernismo e pós-moderno (pós-modernismo), utilizamos aqui esse último e controverso termo por partilhar de estudos e ideias de pesquisadores que delineiam uma mudança estrutural no mundo e que apontam características artísticas pós-modernistas, a exemplo da estudiosa canadense Linda Hutcheon (1991), que levanta algumas possibilidades de identificação de uma poética pós-modernista com características: autorreferenciais, descontínuas, descentradas, por vezes indeterminadas e antitotalitárias; que são reflexos das relações humanas para com o mundo e que reverberam em suas manifestações, bem como no conceito de processo colaborativo.

Quando bem embasadas — essas características — agem como uma revisita crítica as operações modernas sempre muito assentada na racionalidade, em visões totalizantes, tecnocratas e mercadológicas, forja uma arte altamente crítica e autorreflexiva. Essas mesmas, também são encontradas de uma forma crítica, ideologicamente embasadas, no conceito de pós-dramático cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007), que discute as novas mídias no teatro, uma construção espaço-temporal outra, com a invenção de novas formas de fruição, a exemplo o ‘play on earth’, redes telemáticas de poéticas tecnológicas e exibição-interação com o público.

Com o surgimento do cinema, desde meados da segunda década do século XX, bem como das novas tecnologias, essas operações poéticas de captura, de integração, tem se tornado ponto de reflexão para as poéticas de encenação, uma vez que a tecnologia acontece primeiro nos atos de vida para depois ser ou não absorvida intraesteticamente em processos artísticos, despertando nosso olhar para o que pode estar saturado pelo uso cotidiano corriqueiro e se tornado banal ou ainda nem ‘utilizado’ de outros modos que possam ressignificar o dispositivo. Considerando que pesquisas em novas tecnologias e artes podem inverter esse modo de operação.

Na arte teatral e da performance, os procedimentos são diferentes, as instaurações, capturas e seleções são estabelecidas através de procedimentos poéticos da cena. Convencionalmente, na arte teatral o corpo do ator é o veículo composicional de uma mensagem ou sentido a ser transmitido organizacionalmente engendrado, através da encenação, ou seja, o ator funciona conjuntamente com outros elementos de caráter técnico da composição artística teatral.

Tratando-se da arte da performance, linguagem conhecidamente como desmaterializadora ou conceitual, a produção é de presença, ação, experiência aberta à construção de sentido. Um encontro com o receptor, onde esse poderá ser despertado a olhar ativamente através de seu horizonte de expectativas para o ser-mundo que contempla a proposição do performer. Ou seja, caso exista uma mensagem, essa está a ser instaurada pelo olhar ativo do receptor em seu usufruto dos atos de vida do performer que se coloca em atividade de jogo.

Em *Performance studies* (2002), Schechner apresenta seu entendimento de performance e traz definições diversas de performatividade para demonstrar a difícil apreensão e os diversos pontos de vistas que dão amplitude a noção desse conceito. Para ele, de tradição anglo-saxã performance é o ato de performar e performar é ser-endo, fazer-fazendo, mostrar-fazendo e explicar mostrando o que está fazendo, assim deixa evidente que atrela as práticas artísticas ao comportamento cotidiano, ao lado de rituais, atividades esportivas e também modos de engajamento social. Performance nesse entendimento é o desempenho social. Voltando a questão da performatividade o estudioso explica o contexto em que a noção surge com o filósofo da linguagem J. L. Austin — abordaremos a seguir — bem como explicita a reformulação e distorção proposital do conceito por estudiosos pós-estruturalistas e ou pós-modernistas.

Para Austin que forjou o termo de performatividade a partir de enunciações linguísticas dizia que essas são proferações tais como apostas, promessas, nomeações entre outras, cujas ocasiões em que são enunciadas realizam realmente alguma coisa que fazem. Sendo que essas enunciações, a exemplo, 'eu aceito', 'eu me desculpo', 'eu aposto', ao tornarem-se elocuições expressas por atores, por exemplo, em uma montagem teatral, seriam ocas e ou parasitárias, por desarticularem seu poder de mudança da realidade ou do jogo do real em prol da ficção.

Expondo assim um acentuado gosto pelo real, como poética (re)apropriada da contemporaneidade e de suas peculiaridades. Posto que instigado a circundar a encenação performativa, serão levantadas algumas questões posteriormente acerca da problemática entre arte e sociedade. Pretendo identificar o contexto social de insurgência da poética do real, julgando assim contribuir para a consolidação de meu objeto neste campo de estudo.

Reivindicamos também que a instauração de criações teatrais comporta capital simbólico em sua operação que está sujeita a sofrer perda em sua qualidade caso a encenação performativa torne-se apenas reificação mercadológica, uma vez que essa preza pelo compartilhamento de expressões artísticas enquanto fruto da expressão e desejo humanos.

Seu modo de operação poético, bem como suas características e delineamento é de viçosa evidência identificada por pesquisadores, artistas-pesquisadores, artistas da cena, críticos, dentre outros incluindo o receptor; assim nos é de bom grado postular que, para que possamos avançar na investigação, essas características e a maneira de fazer existir o objeto, advém de uma indicial hipótese de uma crise de representação, ou seja, uma crítica ao próprio campo, uma crítica aos campos sociais. Almejadamente, o objeto é conectado a outros campos por seus propositores.

Todo esse panorama não poderá ser discutido apenas nesta proposição, porém tentar-nos-emos esmiuçar a partir de uma perspectiva singular de percurso social. E embasado por singulares experiências intersubjetivas.

Possivelmente, uma crise de representação se configura quando os códigos necessitam ser atualizados, novamente colocados em jogo, um *mise à jour*, que literalmente traduzido do francês, atualização, em inglês *update*. Eles necessitam ser (re)vistos, (re)definidos e questionados com estranheza, como que por um olhar

convalescente, que depois de ter-se saturado vem aos poucos se recuperando após o esgotamento.

O filósofo francês Jean Baudrillard no livro *A TRANSPARÊNCIA DO MAL* (1992) nos deixa uma brecha de que essa crise de representação em épocas de mudanças estruturais, mudanças nas maneiras e gestos com os quais olhamos e conduzimos nossa realidade social, seriam os transbordamentos dos conceitos, o que em linguagem da teoria dos sistemas configura-se uma *alopoiésis*, uma fragilidade identificada, ao mesmo tempo em que um *campus* vem sendo aprimorado, em seu jogo, através de uma *autopoiésis*. Processos de encenação que instauram a realidade das cenas através do gosto pelo real podem ser seu duplo, um espelho deste movimento.

Surgem as manifestações de teatro contemporâneo de transbordamentos? Expõe Leandro Acácio (2011) acerca do teatro performativo, **ANEXO A — Quadro De Conceituação Do Teatro Performativo**, de uma tensão entre a teatralidade e a performatividade, para o pesquisador supracitado o teatro performativo é um operador de conceitos que se aproximam e ou se distanciam do real, portanto apenas UMA das práticas identificáveis que envolvem o teatro contemporâneo, onde através de escolhas poéticas, a práxis teatral de seus agentes instauradores, entrelaçasse, e é reflexo da práxis vital desses.

Uma vida dupla, entre artista-cidadão, reflexões que voltam a pôr em xeque o velho dilema da sociedade acerca da função do artista e o lugar da arte. Herança vanguardista que nos proporciona a colocar em jogo pontos de vistas outros ou outros processos de apreensão do passado que reverberam nosso tempo presente. Sem respostas limitadas, em movimento de busca.

Segundo Fernando Kinas

associando as análises de Peter Szondi<sup>30</sup> e Bürger é possível esboçar um quadro mostrando que manifestações de parte do teatro contemporâneo expressam, de fato, uma transição para a vida cotidiana (exemplificando pela recusa, ou questionamento, do regime ficcional clássico e pela farta e plural utilização do documento em cena [...] o que será discutido como 'gosto pelo real', e que este movimento não se confunde com a epicização tal como descrita por Szondi em *Teoria do drama moderno* de 2003. (2013, p. 147)

---

<sup>30</sup> Peter Szondi, pesquisador, crítico literário e filólogo húngaro.

Quando vida e arte voltam a ser questionadas dentro da própria arte, próximo de um jogo metalinguístico<sup>31</sup>, é propício termos um ato de intencionalidade delineado em dois planos, um acerca da poética da encenação proposta e outro plano acerca do contexto histórico pelo qual estamos a vivenciar enquanto grupo e ou sociedade, causando assim através de processos e proposições em Artes Cênicas e de suas atuais identificáveis discussões acerca do retorno do gosto pelo real, a teatralidade na arte e na vida, bem como levantando questões do performativo, em vistas de ser feita uma crítica social e ou bem como uma atualização desta, uma vez que

o trânsito entre ficção e realidade, a irrupção do real em cena e o questionamento radical do cosmos fictício dramático, fazem parte de novas práticas teatrais que muito pouco têm a ver com o modelo aristotélico. O que não significa que cedam ao canto de sereia das práticas performativas up to date. Portanto, ainda e sempre, cabe identificar o que há de mistificação na realidade social e nas práticas teatrais, incluindo aí a crítica da representação ficcional e o gosto pelo real. Não se trata, meramente, de constatar a existência de uma situação (ou crise) capaz de desmontar a representação teatral convencional, mas também de uma crise da representação teatral (que tem aspectos criativos e críticos) que pode, cenicamente (e não cinicamente), ajudar a entender e responder à crise social. As respostas não estão prontas porque dependem dos movimentos concretos que entrelaçam ação artística e dinâmica social. (KINAS, 2013, p. 153-154)

Pode-se assim, instigar-nos a refletir e responder sobre algumas questões e por conseguinte a dar continuidade ao que Ruggero Jacobbi (2020) nos aponta sobre como um país se beneficia de uma cultura teatral: através do estímulo à cidadania, exposição de problemas sociais, tendências culturais e discussões para o desenvolvimento, através de instituições didáticas e divulgação dos processos pelos quais a arte teatral se envereda.

Compreendemos, portanto, que se trata de uma visão poliédrica para adentrar ao campo teatral, aproximando assim em um determinado momento o ato de

---

<sup>31</sup> A partir de SANT'ANNA (2012) podemos compreender a metalinguagem como um recurso estilístico que visa decodificar os mecanismos de criação da linguagem solicitada. Aqui, ao estarmos inseridos em questões teatrais, a metalinguagem vem como uma decodificação ou desvendamento dos elementos que compõe essa arte. Ela pode se estabelecer a partir dos seguintes critérios, que proporcionam um anti-ilusionismo, ao representarem a partir do recurso metalinguístico o mecanismo de composição da arte: peça-dentro-da-peça; realidade teatralizada; obra autorreferente (apresenta as reflexões dos agentes sobre a problemática de sua atividade teatralizada); trabalho oculto dos bastidores.

intencionalidade do artista em seu ato de vida e sua arte em prática em seus atos de ficção.

Em artigo intitulado *DO TEATRO À PERFORMANCE: ASPECTOS DA SIGNIFICAÇÃO DA CENA* (1992) de Jacó Guinsburg (2018) e Renato Cohen, os autores esboçam num primeiro momento uma estética da práxis acerca do tênue limite entre arte e vida, sendo que para um ator em cena o agenciamento ou vetorização<sup>32</sup> entre esses polos se dá através do dispositivo cênico, a máquina cibernética, que se complexifica nas insurgências subjetivas pós-modernas, uma característica dentre outras do tempo moderno como exporemos mais adiante.

Os autores vão traçando a linha conceitual que irão utilizar para descrever o percurso teórico do teatro à performance, bem como seus elementos de composição da encenação. Eles sinalizam que expressões artísticas acontecem no limite entre arte e vida, através de atos de intencionalidades, ato artístico e ato de vida, nos permitindo assim identificar a diferença entre o tempo-espaço ficcional e tempo-espaço do real social, instaurado no ato teatral, através do dispositivo cênico, um espaço mágico da representação e bastidores (para além das coxias) e do texto literário.

Essa associação só é possível ao pensarmos o teatro enquanto objeto da expressão artística repleto de signos previamente convencionados que forjam a teatralidade aos olhos dos receptores, gerando o compromisso da ilusão apresentada no ato artístico. Como se o próprio conceito de teatro transbordasse para além do que nos traz Ortega y Gasset, um lugar aonde ir, um *puesta en juego* da manifestação a ser instaurada.

Esse percurso acima mencionado entra em oposição com a intencionalidade dos artistas das vanguardas históricas por exemplo. Silvana Garcia (1997) ao abordar as vanguardas teatrais russas, traz à baila o nome de *Nikolai Evreinov para quem o cotidiano social compartilhado é essencialmente teatral*. O que complementa Schechner (2002) quando aborda os estudos culturais sobre a performance e quando também cita o mesmo, Evrenoiv, apontando que existe em suas obras e teorias um transbordamento de conceitos, onde dissolvem-se barreiras e fronteiras entre arte e vida. Schechner cita ainda o espetáculo *THE STORMING OF THE WINTER PALACE*

---

<sup>32</sup> Aproxima-se do conceito de mediação.

(1920) dirigido por Evreinov com mais de 10 mil participantes, um espetáculo de massas para a comemoração de 3 anos da Revolução Russa de 1917.

A teatralidade como parte integrante da vida. A mesma proposta identifico no filme russo, de gênero híbrido entre drama, fantasia e história, dirigido por Alexandr Sokurov chamado ARCA RUSSA/*Русский Ковчег* (IMDB, 1990a), onde a locação é o *MUSEU HERMITAGE* em *St. Petersburgo*, em que mesclam-se mais de 2.000 atores e não-atores (figurantes) no interior do museu palácio em plano sequência ininterrupto de 1 hora e 39 minutos, ou seja, uma longa duração de filmagem em apenas 1 *take*<sup>33</sup>, onde a teatralidade e a performatividade confundem-se entre arte e vida real, neste exemplo captado por uma câmera através dos direcionamentos do diretor-cineasta.

As críticas de quem postula um campo autônomo para as Artes é de que, o teatro por exemplo, é uma arte que possui suas próprias regras e que não tem o compromisso de representar a realidade social e as verdades cotidianas. Os vanguardistas reivindicam as artes como *campus* central na vida dos indivíduos na sociedade. Enquanto na sociedade burguesa, a arte é autônoma no sentido de esvaziamento de sentido social, por vezes atrelada à indústria cultural e o entretenimento de massas, o que para as teorias teatrais mais recentes, essas atreladas às teorias da recepção, é impossível que se saia de um evento social, ou uma experiência artística e não ter expandido nossa percepção ou interpretação acerca do mundo, portanto é uma experiência hermenêutica que contém, sim, sentido social.

Portanto, o pôr em jogo, o *mise à jour*, que o fenômeno da teatralidade, sendo essa teatral, performativa ou condição da própria vida, dentro do jogo social nos é simbólica enquanto conceito, pois agrega saber, e significativa, a compreendemos como que instaurada por quem faz e por quem olha/observa/recepção.

Eu dentre outros, a intersubjetividade justaposta expõe a escolha de estar ao lado de outros artistas agentes com a intenção de alçarmos uma estética da práxis teatral, ou seja, nossa prática de tempo de vida em comum, bem como a canalização de nossas energias e reflexões para com a tríade essencial do teatro, artistas, texto e público, pontuando ou mencionando sem códigos rígidos nossos trajetos e itinerários de produção, bem como nosso modo de vida.

---

<sup>33</sup> *take* do inglês, termo técnico do cinematógrafo: tomada, captação de um trecho de vídeo ou filme rodado sem interrupção. Um *take*, *muitos takes*.

### 3.1 PROPOSIÇÕES CÊNICAS EM EXTENSÃO

**Valdir:** Geralmente Arthur Moreira Lima é considerado bastante “teatral”, pelo jogo cênico que realiza ao tocar.

**Professor:** Sim, porque ele procura transmitir a execução com recurso a um outro meio, além do estritamente musical.

**Marli:** O Arrigo Barnabé também!

**Valdir:** É verdade, mas no caso do Arrigo isto é proposital.

**Prisco:** Eu concordo. Mas acho que há algo de teatral anterior a tudo isso, ao próprio fato de um músico aproveitar-se de uma postura desengonçada ao tocar, criando uma atmosfera teatral... Acredito que, mesmo que ele toque “quieto”, no ato de interpretar a música já existe alguma coisa teatral, digo interpretar no sentido de tirar notas musicais, dar vida a signos.

**Professor:** De fato, se o executante tiver esse dom especial no seu modo de tocar, estará combinando duas coisas: o elemento gestual e o básico, no caso, o musical. Pode haver na execução maior ou menor expressão “géstica”, mas a mera intenção gestual nos coloca diante do teatral, pois nela já reside o intuito de desempenhar o papel de “músico”. É claro que este propósito não se apresenta de um modo deliberado. Mas, deliberado ou não, caracteriza-se aí um elemento teatralizante. O mágico também poderá acentuar ou não este fator. Em geral ele o faz, uma vez que o próprio objetivo de seu trabalho — o de apresentar-se — inscreve-o nessa moldura e, principalmente, os atos e procedimentos a que recorra para realizar e comunicar a sua mágica. Quer dizer que os atos e os recursos necessários à operação mágica são acrescidos de um segundo sistema de signos e ações, sistema este ligado à assunção de um papel. De maneira semelhante, quando saio de casa e vou ao meu escritório, assumo uma determinada postura e adoto uma série de gestos que, eventualmente, podem ter uma certa relevância por serem específicos a um determinado espaço e momento. É claro que não podem ser definidos como gestos teatrais, mas, de outra parte, um chefe de escritório pode tomar diante de seus subordinados uma postura particular, ligada à sua condição de chefia e que talvez nada tenha a ver com o que ele sente de fato. Vemos que também nesses casos há graus de variação: quando alguém está exaltado, pode envolver-se numa briga, mas também conter-se ou reagir friamente. Isso já confere aos gestos uma deliberação que os tornam mais próximos daquilo que chamamos teatral. Pelo que temos visto, as finalidades dramáticas podem ser mais ou menos enfatizadas. Assim, sem dúvida, existe algo que aponta e caracteriza o elemento teatral. Se esse elemento é muito mais amplo e ocorre com maior frequência do que comumente se supõe, não quer dizer que não haja uma especificidade — que tudo seja teatro; o que, inclusive,

*parece constituir o perigo de certas formas de abordagem do problema teatral. É claro que o teatro é ato, mas é um ato intencional. Um ato pode estar dotado de qualidades teatrais, mas de qualidades que tornam adjetiva, e não substantiva, a teatralidade. Desta forma, cabe ao criador teatral aproveitar as capacidades do universo teatralmente adjetivo para enriquecer a substantividade teatral. As novas leituras e reações da arte teatral procuram fazê-lo. Assim, em vez de um conjunto fechado de elementos operativos, com regras bem definidas, é possível ter-se enfoques mais abertos e distintos, com igual factibilidade criativa. Se insistíssemos em ficar sempre no mesmo ponto, estaríamos limitados, nas várias acepções do termo, a imitar — esta, aliás, era a proposta de certa época, em que se imitavam as obras tidas como perfeitas, isto é, “belas”, a fim de efetuar uma “aproximação” a um certo modelo tido como ideal. Apesar de pertencer ao passado, este modo de ver não deixa de ser importante também para nos ajudar a compreender o que distingue e caracteriza efetivamente o teatro, o que faz com que um conjunto de funções postas a atuar de uma certa maneira se tornem, ou não, teatrais. Assim sendo, quando encontramos elementos teatrais numa série de coisas-eventos em toda a nossa vida, isso não é de surpreender. Seria surpreendente se o teatro existisse sem que tais coisas existissem de fato na vida: o teatro pertenceria a uma esfera inteiramente extraterrena. Temos, sim, que nos surpreender com o momento em que o fenômeno passa a ser definitivamente teatral, senão poderíamos dizer simplesmente que “tudo é tudo”.*

*Jacó Guinsburg em Diálogos sobre a natureza do teatro*

O ato de propor um projeto cênico é um ato antes de tudo de coragem, de resistência em se colocar no meio do furacão, de diferenças, de diversidades, pensares, saberes, de organização, de excitação, de descobertas, de tempo de vida em comum. Assim como é a cultura universitária, onde juntam-se pontos de vistas diferentes, de conhecimentos, de saberes, de culturas que, entrecruzam-se, atualizam-se e florescem juntas.

A vida universitária nos *Campi* é viva, cíclica e um possível modelo de mundo ocidental com gêneses nas ágoras das polis gregas. A Universidade pública brasileira é um microcosmo aberto às reivindicações do macrocosmo. A Ciência é responsável por grande parte do desenvolvimento de um país e com ações políticas-sociais, essa, vem se democratizando cada vez mais aos interessados neste tipo de conhecimento e função social.

Já o Teatro em específico é tido como um trunfo cultural de um país, como veremos mais a frente; o contrato social entre sociedade e campo artístico teatral é de tempos em tempos mantido e questionado. O teatro proporciona experiências

coletivas e subjetivas, ficcionais e reais, que podem preencher lacunas e gaps de nossa percepção e desejo pelo conhecimento.

Em *TEATRO NO BRASIL* (2012) Ruggero Jacobbi elenca os benefícios culturais de um país ao estimular a arte teatral, através da espontaneidade e desejo de expressão da sociedade civil; é uma arte que incentiva atividades formativas, que requer incentivo público. Os agentes desses campos têm seus interesses não só pela estética teatral, mas sim um interesse que reflete na área em questões históricas, éticas e sociais. Ruggero cita como exemplo o trabalho desenvolvido pelo crítico teatral Sabato Magaldi, e cita o interesse em renovação da cena que teve o respeitado crítico Décio de Almeida Prado em seus apontamentos. Ele cita, é necessária a publicação de livros e revistas para o desenvolvimento da área, intervenção estatal no subsídio, através de órgãos, ministérios e ou secretarias, ainda mais quando se evidencia o crescimento do interesse do campo pela sociedade, por exemplo, cita no capítulo *Uma Cultura Teatral* “o teatro vem a entrar como curso nas Universidades do Brasil, onde a mais organizada e a mais rica é a da Bahia, liderada por Martim Gonçalves.” (JACOBBI, 2012, p. 42).

A vertente crítica do teatro, que também leremos mais a frente sobre outras, faz parte da formação e pesquisa, formação de profissionais em Artes, como críticos, ou jornalistas com foco de pesquisas sobre tal arte teatral e suas especificidades.

A Extensão Universitária é uma forma de ampliarmos a comunicação e troca de saberes entre sociedade acadêmica e sociedade civil, em projetos que prezem pela formação ou ensino, pesquisa e desenvolvimento de projetos em conjunto.

Estimulado pela PROEXT (Pró-Reitoria de Extensão) e também por matérias jornalísticas como a que traz o **ANEXO B — Para Que Serve O Teatro?** escrito pelo diretor do Schaubühne de Berlim, Thomas Ostermeier, no *Le Monde Diplomatique Brasil*, surge a necessidade de criar um laboratório de pesquisa a partir de conhecimentos previamente adquiridos, porém um laboratório aberto para novas visões e interesses acerca da arte teatral por simpatizantes, estudantes e ou profissionais da área, respeitando o horizonte de expectativa que cada integrante traz consigo.

Assim, eu poderia mesclar os conhecimentos humanísticos que vinha adquirindo acerca de visões de mundo, através de métodos interdisciplinares<sup>34</sup>, com a poética teatral, a partir de um ato de intencionalidade de teatralização. Ou seja, uma reunião de pessoas com interesses em comum, com um ato de intencionalidade de participar de um processo criativo em proposição cênica.

### 3.1.1 PROEXT – PIBExA – UFBA

Traz o *REGIMENTO INTERNO DA REITORIA* (UFBA, 2013) publicado sob a gestão da reitora Dora Leal Rosa, que a espinha dorsal da universidade é composta por XIX estruturas básicas e organizacionais, entre elas a *PROEXT*. A Pró-Reitoria de Extensão é responsável pela coordenação de programas de extensão que fortalecem e aproximam o ensino da sociedade civil, coordena também a formação e a integração curricular desta extensão, bem como a produção e difusão de seus programas, além de coordenar a Televisão e Mídias Digitais, dentre outras competências já discriminadas pela instituição.

Art. 13. À Pró-Reitoria de Extensão Universitária (PROEXT) cabe, além das funções gerais previstas no Art. 21 do Regimento Geral, as funções de fomentar, dirigir, coordenar, supervisionar, avaliar e controlar os programas e projetos de extensão, competindo-lhe especificamente

Retomando à discussão, a tríade Ensino, Pesquisa e Extensão é indissociável; e para propor suas ações a Pró-Reitoria da UFBA institui dois grandes campos, o da Arte e Cultura e o da Ciências e Tecnologias, para assim disseminar seus saberes, através de seus programas.

A saber, uma das formas é a concessão de bolsas de estudo para que projetos que estejam no perfil de suas ações possam ser implementados e realizados entre estudantes, professores, servidores e sociedade civil.

O intercâmbio e aproximação da sociedade acadêmica para com o extramuro universitário é imprescindível para a extensão universitária. Em termos institucionais, medidas e procedimentos fundamentais para as ações de extensão e a concessão de bolsas foram regulamentadas pelo Decreto N<sup>o</sup> 7.416, de 30 de dezembro de 2010,

---

<sup>34</sup> Um mesmo objeto sendo elaborado, discutido e criticado por diferentes pontos de vista disciplinares.

que atrela as bolsas como ação fundamental para o desenvolvimento das atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária.

Tomaremos ciência mais adiante de dois projetos que foram parte destas medidas e apoios a projetos de extensão. Os programas de apoios possuem um objetivo bem delineado como podemos localizar no corpo de um dos editais *PROEXT 2016*

Os Programas de Apoio à Extensão constituem um conjunto de ações integradas destinadas a apoiar as atividades extensionistas desenvolvidas na UFBA, a partir de enfoques capazes de contribuir para o incremento da dimensão pública dos seus *campi*, dos seus recursos orçamentários e dos seus produtos.

Enfocando a relação da UFBA com a sociedade, a ativação da vida cultural universitária e os processos formativos envolvidos nas atividades de extensão, os Programas delineiam a política de extensão da PROEXT, dedicada a cumprir três propósitos centrais: o engendramento entre tradição e experimentação (promovendo a transversalidade de temporalidades), a coextensão entre universidade e cidade (promovendo a dimensão de espaço público) e a coimplicação entre universidade e sociedade (promovendo a articulação, especialmente, com setores sociais desassistidos, discriminados ou vulnerabilizados)

Este edital trazia um chamamento inédito na universidade, onde pela primeira vez os estudantes de artes seriam os propositores de projetos de extensão, tendo autonomia assim para realizar o convite para um professor que assumiria a orientação e coordenação do projeto, esse já discriminado com título, objetivo, proposta, argumentação, metodologia, calendário e referências bibliográficas pelo estudante; uma ficha de inscrição confeccionada pela *PROEXT* aos moldes de um anteprojeto. Este levou o nome de *PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA*, que trazia o seguinte referencial

O PIBExA tem por objetivo fomentar propostas de experimentação artística de estudantes em processos de composição e montagem cênica, musical, expográfica, literária e audiovisual que resultarão em obras artísticas, a serem apresentadas em circuitos inter-campi da UFBA estabelecidos pela PROEXT. O PIBExA tem por objetivos centrais:

- a)** Contribuir para a formação artística de estudantes de artes;
- b)** Incentivar a prática experimental como pressuposto de uma formação artística crítica à lógica massificadora de mercado;

- c) promover a vivência de composição artística afastada do sistema de notas e frequência;
- d) estimular a autonomia criativa dos estudantes de artes;

Contudo, a seguir exporemos, de uma forma sucinta uma parte da práxis do processo de desenvolvimento de dois projetos de extensão e como foram alcançadas as metas e objetivos que vimos acima, contribuindo para um diálogo entre academia e sociedade, através de proposições que contaram com artistas rumo à profissionalização e estudantes de áreas transversais a das artes, interessados em aprendizagem de ações e mediações através das Artes Cênicas, aqui mais precisamente, da arte teatral.

### 3.1.1.1 Experimentação teatral: *Kak Tchekhov*<sup>35</sup>

*Parece-me que os escritores não devem resolver questões tais como Deus, o pessimismo, etc. O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou a respeito de Deus ou do pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial.*

*Tchekhov, carta a Suvórin*

Contemplado pelo programa da PROEXT, PIBExA, *TEMPO DE VIDA EM COMUM: 4X TCHEKHOV* foi um projeto que visou trabalhar a interdisciplinaridade entre o campo das Letras e do Teatro, utilizando-se de textos literários não dramáticos como base de discussão do que seria uma composição dramática, visando à encenação teatral.

O projeto surge a partir de indagações proporcionadas pela imersão nas disciplinas/componentes Criação Literária: peças teatrais e Poéticas da Encenação, a primeira ofertada pelo Instituto de Letras e a segunda pela Escola de Teatro, ambas de cursos de graduação da Universidade Federal da Bahia também ofertadas a estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Artes no ano de 2016.

---

<sup>35</sup> *Kak Tchekhov*, nome da proposição cênica transliterada da língua russa, em cirílico **Как Чехов**. *Kak* de pronúncia aportuguesada *cáqui*, traduzido do russo para o português em *Como* advérbio interrogativo e *Чехов* aportuguesado para Tchekhov, nome do escritor russo transliterado para o alfabeto latino.

A partir do aprendizado proporcionado pela imersão nos componentes curriculares mencionados, o super objetivo desse projeto foi compartilhar o conhecimento adquirido nesses cursos com um grupo de jovens constituído por estudantes e sociedade civil interessada. Para embasamento da pesquisa, uma bibliografia foi levantada para análise, tendo em vista a construção de novos conhecimentos em conjunto, um (co)nascimento de ideias, num tempo de vida em comum, que abarcasse teoria e prática. Tendo como resultado dessa pesquisa a experimentação teatral *KAK TCHEKHOV*, que levou para o palco do *TEATRO DO MOVIMENTO* da Escola de Dança nos dias 22 e 23 de novembro de 2016, durante o evento *SEMENTE*, adaptações do conto *Pamonha* do escritor russo Anton Tchekhov (1860–1904). O projeto foi alinhado com as diretrizes dos programas de extensão da universidade e com finalidade e objetivos do programa *PIBExA*.

Mediante processo foram feitas as delimitações do projeto: através do processo de um experimento artístico teatral, com orientação do Professor Doutor da Escola de Teatro da UFBA, Gláucio Machado Santos, orientador também desta dissertação, o projeto comportaria em sua concepção: levantar questionamentos acerca do fazer artístico contemporâneo, em busca de uma poética que dialoga com as necessidades de expressão dos jovens envolvidos no projeto, trazendo à comunidade acadêmica, bem como para a cidade de Salvador, com sutileza e embasamento, questões que indagam o posicionamento dos artistas e a importância das artes em nossa sociedade.

O processo de elaboração e execução da experimentação teatral foi dividido em 4 Etapas a partir da formação da equipe artística. Nesta contamos com: Josenildo Moreira, graduando de Comunicação da Faculdade de Comunicação da UFBA, na função de ator; Mila Monteiro Lapa, graduanda de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, na função de atriz; Deborah Almeida, graduanda do B.I. (Bacharelado Interdisciplinar) em Artes do IHAC da UFBA, na função de atriz; Matheus Ávila, graduando do B.I. em Artes do IHAC da UFBA, na função de ator; Adriano Ferreira, mestrando do programa PPGAC da Escola de Teatro da UFBA, na função de ator e preparador corporal; e Janaina Leal, atriz, integrante da comunidade artística da cidade de Salvador. Passamos a realizar encontros a partir de 08/06/2016 (quarta-feira) na sala de estudos do PAF IV para executar a Etapa 1.

A Etapa 1 consistiu em fazer um trabalho de mesa com leituras e discussões sobre nosso objeto de pesquisa, os contos do escritor russo Anton Tchekhov. As leituras e discussões se estenderam para vida e obra do autor. Foram feitas leituras das farsas *Pedido de Casamento* e *Canto do Cisne* (TCHEKHOV, 2001), dos contos *Caso com um clássico*, *Angústia* e *Pamonha* (TCHEKHOV, 2014), das peças *A Gaivota* (TCHEKHOV, 2000), *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras* (TCHEKHOV, 2009). E também de textos teóricos que embasaram nossa busca estética e situacional das criações cênicas da contemporaneidade, tais como *O limite do Jogo Poético* (VALVERDE, 2000), *O Nascimento do Teatro Moderno* (ROUBINE, 1998) e *Teatros das Vanguardas Históricas* (GARCIA, 1997).

Já na Etapa 2, a equipe foi convidada a fazer uma adaptação do conto original para dramático. Explico, entre os contos lidos do dramaturgo russo, 'Pamonha' foi o escolhido como objeto de análise, por narrar as peripécias de um patrão que deseja despertar em sua empregada uma postura argumentativa e questionadora, forçando-a sair da posição submissa a qual está acostumada.

A realidade aristocrática e pré-revolucionária da Rússia — assim como as cenas do cotidiano de pessoas comuns, que lidam com injustiças, julgamentos e conflitos foi nosso impulso para desvendar o conteúdo de Pamonha que por sua atualidade em trazer questões políticas e sociais que a contemporaneidade ainda se defronta nos falou mais forte. Selecionamos 3 versões adaptadas do mesmo conto e mais o conto original para teatralização. Fechando nossa quadra 4X TCHEKHOV. Essa etapa foi até 20/07/2016.

A Etapa 3 foi composta de duas formas. A partir do dia 27/07/2016 a equipe passa a encontrar-se todas as segundas e quartas-feiras, até a estreia da experimentação teatral, na sala de corpo do PAF V. Esses encontros mesclaram discussões acerca de questões da prática teatral contemporânea, passando por problemas e questões da direção teatral, atuação cênica e sistematização de processos criativos.

Começamos a teatralizar o material produzido, a partir de trabalhos corporais e montagem de cenas. A orientação de Gláucio Machado nos foi muito valiosa nessa etapa, por levantar questões que encaminhariam para a montagem de nosso processo criativo, bem como nos direcionar nas possibilidades de escolhas do jogo cênico que começara a instalar-se. Essa etapa foi até fim do mês de setembro.

Na última fase, a Etapa 4, denominada plasmação, direcionamo-nos para a finalização da experimentação teatral. Nessa etapa alguns outros profissionais da sociedade civil e estudantes entraram no projeto como apoiadores da experimentação teatral. Falo aqui de funções técnicas que começaram a ser elaboradas juntamente com o processo. A equipe técnica foi formada pela estudante Raquel Carvalho do B.I. em Artes fez a criação de nossa iluminação, tendo como assistente a estudante de Design, Sophia Guimarães; Jandira Carvalho, estudante de Produção Cultural e também costureira, assina nossa consultoria de figurinos; Natassia Oliveira, artista, comunidade artística de Salvador, nos auxiliou na criação do cenário e na direção de arte, com apoio do Centro Técnico *do TCA*<sup>36</sup> e da carpintaria da Escola de Teatro; Elói Corrêa, fotógrafo, realizou nossas fotos de divulgação com apoio do GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA; por fim, Gabriela Blenda, estudante de Produção Cultural, traçou um plano de divulgação nas mídias sociais e executou um plano de assessoria fazendo a divulgação do projeto à imprensa local.

Paralelo as questões e possibilidades técnicas que foram surgindo de acordo com a vontade e tomada de corpo da experimentação teatral, aconteciam os ensaios de *KAK TCHEKHOV*. Nesta etapa, finalizamos todos os detalhes, fechamos o texto dramático final num tipo de escritura cênica, a ligação de jogo cênico, entradas e saídas de cena, objetos cênicos, contamos com apoio do *Armazém do TCA* para empréstimo de móveis para compor parte da *cena realista*, uma vez que a cada cena ou esquete uma estética realista e ou simbolista foi instaurada, assim trabalhamos a atuação cênica dos atores, a partir de jogos de improvisos, ensaios e bate-papos com feedbacks.

O resultado foi apresentado nos dias 22 e 23 de novembro de 2016 no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA, aberto ao público em geral, que foi convidado a conhecer ou a ocupar mais uma vez esse espaço universitário. A pauta foi fechada com antecedência com a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gilsamara Moura.

O processo foi muito bem alinhado com os objetivos propostos; o engajamento dos envolvidos nos deu a possibilidade de encararmos a importância da reunião de artistas que pensam em sua arte e em sua sociedade, de uma forma séria e necessária para os tempos sombrios que vivemos.

---

<sup>36</sup> Teatro Castro Alves, equipamento cultural vinculado à Secretária de Cultura do Estado da Bahia.

A experimentação, fora da lógica mercadológica, nos possibilitou um encontro profícuo. O processo nos fez refletir sobre a formatividade no desenrolar dos encontros, de extrema importância em nossa formação acadêmica e cidadã.

O valor simbólico propiciado aos envolvidos e ao público da experimentação teatral não é quantificado. Hoje onde as subjetivações advêm de múltiplos estímulos, e a recepção de obras de arte varia muito de pessoa pra pessoa, acreditamos que nossa experimentação teatral *KAK TCHEKHOV* cumpriu com o diálogo crítico e embasado da atividade a qual se propôs investigar e experimentar.

Alguns ajustes tiveram de ser feitos em comparação com a proposta do projeto inicial entregue a PROEXT, devido necessidades internas do próprio processo. As ETAPAS foram sendo ajustadas de acordo com a afinação da equipe e da tomada de consciência, a qual fomos adquirindo juntos ao ir desvendando algo que estava no plano das ideias, através de sua concretização/materialização.

As referências trazidas, produzidas e compartilhadas, foram de extrema importância. Tchekhov, a sociedade russa do séc XVIII, a sociedade brasileira do séc. XXI, foram constantemente colocados em questionamento, indagações que nos abriram caminhos, numa vastidão de possibilidades, para escolhas e vieses de interpretação distintas, mas que coexistem entre si.

Antonie Vitez<sup>37</sup> citado por Patrice Pavis (2010) fala sobre os rastros de um processo “O que enceno está no palco, é exatamente isso, minha memória.” E finaliza Pavis “essa memória é também daquilo que sabemos das obras, de sua história, de sua interpretação.” (PAVIS, p. 207) O que me remete a todas as montagens de peças de Anton Tchekhov que eu já me propus a assistir durante esse meu trajeto de formatividade. Nossa experimentação foi uma atualização dessa minha memória, repleta de cores, de entonações, de visualidades que me incitavam através das cenas e encenações do texto tchekhoviano.

---

<sup>37</sup> Antoine Vitez (1930–1990) Ator, diretor e poeta francês de extrema importância no período pós-guerra através de suas contribuições para o desenvolvimento de técnicas de aprendizagem do drama.

**Figura 1** – Elenco *Kak Tchekhov I*



Fotógrafo: Elói Corrêa (2016) – Gabinete Português de Leitura Salvador Bahia

**Figura 2** – Elenco *Kak Tchekhov II*



Fotógrafo: Elói Corrêa (2016) – Gabinete Português de Leitura Salvador Bahia

Figura 3 – Cartaz Divulgação *Kak Tchekhov*

ONOME VEM COM O TEMPO & PIBEXA APRESENTAM: **KAK TCHEKHOV**  
UMA EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA

DIREÇÃO HERBERT SILVA LEÃO  
ORIENTAÇÃO GLÁUCIO MACHADO

COM DEBORATH ALMEIDA, JANA LEAL, JÚNIOR MOREIRA BORDALO, MATHEUS ÁVILA E MILA LAPA  
PARTICIPAÇÃO ADRIANO FERREIRA

**22 E 23**  
DE NOVEMBRO  
ÀS 17H

LOCAL:  
**TEATRO DO MOVIMENTO**  
ESCOLA DE DANÇA DA UFBA

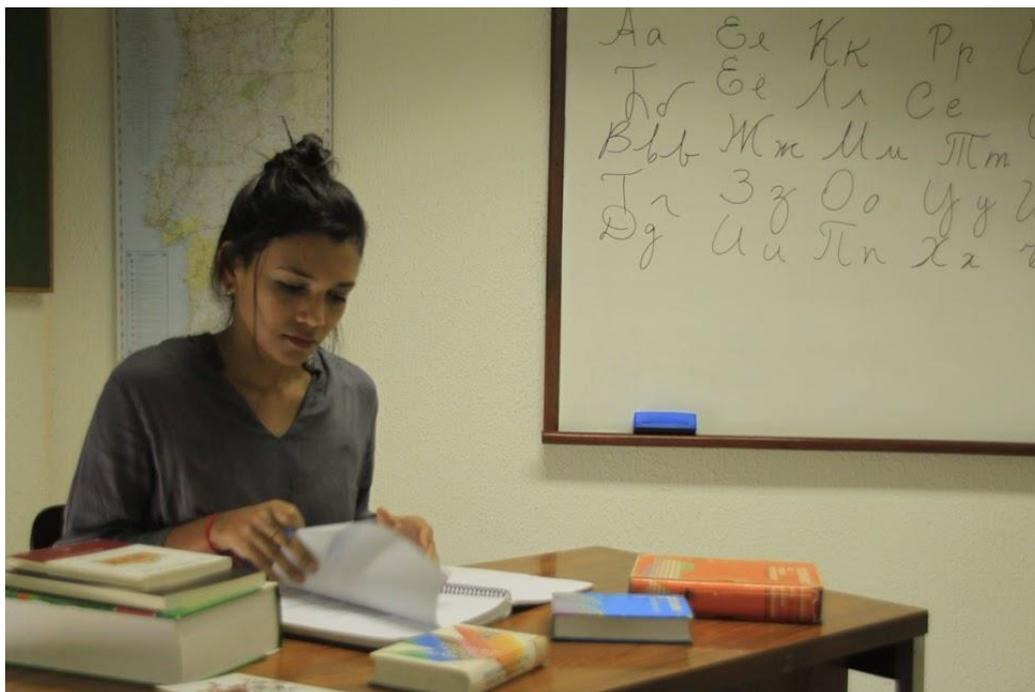
REALIZAÇÃO:  
PROEXT UFBA | IHAC | UFBA

APOIO:  
ARMAZÉM CINEMATOGRÁFICO | CENTRO TÉCNICO TCA | UFBA

ENTRADA GRATUITA  
SUJEITO A LOTAÇÃO DO ESPAÇO  
70 LUGARES

Arte Divulgação por Thamires Calixto (2016)

**Figura 4** – Divulgação – Atriz convidada/sociedade civil



Fotógrafo: Elói Corrêa Atriz: Jana Leal (2016) – Gabinete Português de Leitura Salvador Bahia

### 3.1.1.2 Experimentação teatral performativa: Amor

*Sem sabê-lo, esses bravos marinheiros são, portanto, vítimas do fechamento e da crise da representação. De um lado, com efeito, estão presos ao visgo dos seus hábitos quotidianos, seus lugares comuns, sua ausência de perspectiva; por outro, tentam, apesar de tudo, sair das velhas rotinas, libertando-se ao se entregar a um grande esforço, vocal ou gestual. Seu desafio é igualmente o da encenação confrontada com a performance.*

*Patrice Pavis*

*AMOR* foi um experimento cênico elaborado de forma coletiva, onde o que estava em cena ou em jogo era a figura do amante em *front* ao ser amado ou o ator-performer em posição de reflexão em torno da noção de “amor” perante os parceiros de cena, ao público e ao despertar de sua própria subjetividade. A experimentação é originária de leituras e reflexões que surgiram do coletivo, a partir do livro

*FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*<sup>38</sup> escrito pelo estudioso francês Roland Barthes (1915–1980), sendo esse, o ponto de partida para um *sampler*<sup>39</sup> entre realidade e ficção, com cenas alcançadas de forma afetiva e coletiva, através de rodas de conversas e um intenso trabalho corporal, onde reverberou o fluxo energético e o discurso amoroso.

Os atores-performers jogaram cenicamente instigados pela preparadora de elenco e pelos diretores, esses a saber esse que propõe esta dissertação sob o nome artístico de Herbert Silva Leão e Adriano Ferreira (PPGAC/UFBA), construindo discursos fragmentados de suas próprias memórias, recordações e ficções poetizadas, visando assim compartilhar suas ideias e concepções sobre o amor...mas como um atleta louco, o amante acaba correndo de lá para cá dentro de sua própria cabeça, sem nunca entender em totalidade esse sentimento-conceito.

A proposta da experimentação teatral foi a criação de um experimento cênico, através de uma criação coletiva, com ênfase no processo inventivo entre os artistas, pesquisadores e sociedade civil convidados. Ela brotou e começou florescer a partir de minhas indagações e tensões no seio da academia, durante a imersão nos componentes curriculares 2016.2 Pesquisa em Artes Cênicas ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Antônia Pereira, ofertado pela Escola de Teatro e *Produção e Difusão do Conhecimento através das Artes* ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edilene Matos, ofertado pelo IHAC.

O caráter experimental da proposta se entrelaçou com a contextualização histórica e estética das artes, um desejo de explorar a tensão entre performatividade e teatralização; através de palavras e locuções contidas no livro *Fragmentos do Discurso Amoroso* de Roland Barthes (2003) que nos traz a desconstrução em fragmentos de textos canônicos da literatura e filosofia mundial ao abordar o discurso amoroso: discurso amoroso universal, intangível, poderoso, pouco sentido e tão esquecido em tempos frenéticos de olhares saturados.

O discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas

---

<sup>38</sup> Fragments d'un discours amoureux (1977)

<sup>39</sup>Manifesto sampler PUCRJ Obra em aberto disponível por enquanto em [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382\\_5.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF)

não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, saberes, artes). (BARTHES, 2003, p. 9)

Roland Barthes propõe um efeito de real para a literatura, porém um efeito esse onde essa nunca conseguiria diminuir a vida, pelas óbvias limitações das representações. Entre suas noções desenvolvidas a de escrita e escritura, onde a escrita enquanto transitiva é indicativa, expositiva e ou explicativa, já a escritura, intransitiva, é construída e ou inventada para além de seu conteúdo, uma vez que atrelada a vida singular (práxis vital) mais procedimentos de escrita que lhe dá forma, esses últimos selecionados pelo escritor. Barthes transitou da semiologia positiva para uma crítica dessa por sua impotência em apreender diretamente o real. Para ele não existe significado, o significado é expulso do signo, há tão somente uma forma do significado, num mundo de significantes.

Em seus escritos sobre teatro, Barthes analisa esse, através do estruturalismo semiológico, como se fosse uma “máquina cibernética”, onde as visualidades diversas (cenário, figurino, iluminação, gestos, dança, tecnologias audiovisuais etc.) formam uma polifonia informacional.

Já a encenação contemporânea (categoria mais abrangente, onde pode-se localizar a encenação performativa), como exporemos adiante, aproxima-se de uma melodia melancólica, uma composição cacofônica, “o discurso da encenação continua à margem do espetáculo” (PAVIS, 2010, p. 208) como recusa do pensamento totalizante e totalitário positivista e estruturalista do mundo

de maneira similar, a encenação esforça-se por quebrar a rotina da representação mimética e congelada, tenta emancipar-se do controle do encenador ao deixar o campo livre para os atores, acolhendo suas rupturas, seus incidentes, tudo aquilo que desconstrói ou que pelo menos quebra a representação clássica. (PAVIS, 2010, p. 217-218)

Tem-se aqui a ideia da necessidade de desconstrução para tornar a construir, como expõe Gilles Deleuze num movimento não explicativo de estruturação e contra estruturação da encenação em desconstrução, exporemos mais adiante para uma melhor compreensão acerca da encenação contemporânea, em especial aqui a encenação performativa. Os atores-performers são os fabricantes de cacos que dançam uma “música que tange a dimensão de luto e tragédia na consciência de

estilhaçamento que subjaz à modernidade.” (PONTIERI, 1989). Em nosso processo coletivo inventivo de *AMOR*, a ideia de máquina cibernética de Barthes foi por nós apropriada

a encenação não chega, entretanto, a transformar-se numa performance, pois recai numa representação congelada e controlada pelo encenador, que domina e finalmente fecha a encenação, vítima, assim como o espectador, do ‘destino da representação’. (PAVIS, 2010, p. 218)

Fomos conduzidos por um viés informacional que fazia a mediação entre o que estávamos pesquisando acerca do teatro contemporâneo, mais precisamente o teatro performativo, permitindo assim que o trajeto do processo de criação fosse delineado através dos desejos, necessidades e descobertas que fomos sentindo ao decorrer dos encontros.

Tínhamos em mente algumas características que levantamos acerca dos conceitos operativos do teatro performativo, tais como

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (FÉRAL, 2015, p. 198)

A experimentação foi montada a partir de materiais simbólicos alcançados durante os encontros, numa práxis poética instigada por discussões, reflexões e atividades corporais ativadoras, desenvolvidas por pela preparadora corporal Fernanda Andrade (PPGDança/UFBA) e pela preparadora de elenco Daiane Nascimento (ETUFBA/UFBA), que permearam os encontros com jogos instigadores e ativadores.

As palavras, verbetes e locuções do livro *Fragmentos do Discurso Amoroso* foram um convite ao ator-performer para apropriação e criação de partituras corporais que ocuparam o espaço cênico com objetos cênicos, música, coreografia e tecnologias de projeção e de som, que deram estofa e jogo cênico ao espetáculo, uma vez que tornaram-se subsídios para que o ator-performer pudesse alcançar a máxima do performativo de “se impregnar totalmente somente quando a sua individualidade floresce sob o foco de atenção de públicos”. (BROOK *apud* BONFITTO, 2013).

*AMOR* trouxe em si uma busca ao entendimento histórico do fazer teatral na atualidade. Através dos conceitos de teatralidade e performatividade quisemos problematizar e localizar o lugar e o gênero (híbrido) do texto no teatro contemporâneo e levantar possibilidades de entrelaçá-lo com as características levantadas por outros pesquisadores acerca do que seria um espetáculo em encenação performativa.

Questionamos: Será possível teatralizar fragmentos a partir de performatividades que ao invés de uma representação clássica solicite do artista (ator-performer) uma apresentação em detrimento da interpretação?

A apresentação de si mesmo conviria à arte da performance, que visaria apresentar diretamente, sem o falseamento da imitação mimética, o ator falando de sua vida 'verdadeira' não desempenhando nenhum personagem, apresentando seus próprios problemas. (PAVIS, 2010, p. 239)

Como se dará a entrega e exposição das vivências pessoais dos artistas para a criação de um processo teatral outro? Será que o método da ação cênica processual dará conta da encenação e da ligação dos elementos técnicos teatrais incluindo a arte do corpo, iluminação, espaço, figurino e tecnologias? Cabe aos receptores construir cada qual suas narrativas a partir da forma material sensível estética apresentada enquanto os signos estão em desalinho e uma enxurrada informacional vai tomando conta do palco?

O resultado obtido nos mostrou que o processo de criação coletiva, onde cada ator-performer é responsável pela criação de sua célula que compõe uma parte do todo do espetáculo, todos os integrantes são responsáveis pela execução do espetáculo em consonância com as mais ou menos alinhadas diretrizes da encenação, que para ser bem-sucedida é imprescindível a entrega de todos em responsabilidade e compromisso para com os subsídios que trabalhamos coletivamente para a invenção da experimentação.

Acreditamos que a diversidade desse processo tenha despertado todos os integrantes para a busca do entendimento, dentro desse universo desconhecido que nos propomos a adentrar, o do teatro performativo. Tivemos vários contratempos que influenciaram no processo, negativamente e positivamente, que foram transformados em potência qualitativa, por nos ter tirado da zona de conforto e nos atirar para outras formas de construções possíveis.

Começamos o processo em maio de 2017 com 6 atores estudantes da UFBA e 2 atores da sociedade civil convidados, esses últimos não fazem parte da academia, porém a vinda deles se configura num dos objetivos do projeto, diálogo entre sociedade e universidade.

Até o fim do processo, devido inclusive por condições e despesas básicas, ficou apenas 1 artista convidado, compondo o time de 5 atores em cena e uma equipe que participou da formação processual, a saber para além dos já citados acima: Prof.º Dr.º Gláucio Machado na coordenação, elenco Deborath Almeida (B.I. Artes), Jana Leal (Atriz Baiana Convidada), Gustavo Caldana (B.I. Artes), Herbert Silva Leão (B.I. Artes) e Mila Lapa (ETUFBA/UFBA), produção de base Adriana Diogo (B.I. Artes/UFBA), Filipe Aracruz (B.I. Artes/UFBA), trilha sonora Bernardo Santos (B.I. Artes/UFBA), iluminação Raquel Carvalho (B.I. Artes), comunicação por Gabriela Blenda (FACOM/UFBA) e arte de comunicação de Thamires Calixto, profissional da sociedade civil convidada.

Nosso primeiro mês de ensaios, sendo esses realizados de segundas e quartas-feiras, no período diurno, foi um período de exposição do projeto, exposição dos assuntos transversais e de discussões acerca da arte e mais especificamente do fazer teatral.

Já adentrando ao segundo mês, algumas mudanças foram acontecendo, no elenco, no direcionamento de nossos debates e na condução de estímulos propostos pelos diretores e preparadores de elenco. Já no terceiro mês, começamos a experimentar exercícios mais sistemáticos a fim de selecionar as vontades e potências que surgiam de propostas improvisadas, para irmos montando uma sequência fragmentada da experimentação.

Chegamos num momento que apenas o jogo improvisado, do florescimento das subjetividades ao irmos para cena já não eram suficientes para termos algo com que possamos estar cientes do que estávamos fazendo e produzindo. Isso significou que precisávamos tomar decisões acerca do que aconteceria em cena, através de pré-roteiros e escaletas que pudessem nos dar uma base de sequências e momentos de exposição do material cênico criado e a ser inventado. Dramaturgicamente falando, o material criado também solicitava uma melhor estruturação de um enredo e conflitos, conceitos que caracterizam o teatro dramático, assim, separamos alguns

fragmentos de Barthes, que de início nos serviu como estímulo para invenções e recordações, utilizando-os como texto dramático a ser representado.

Assim, 2 atores-performers utilizaram esses fragmentos para que fossem parte integrante de suas cenas solas. Fazendo aqui uma intersecção entre realidade e ficção, tendo como substrato psicológico da mente e do corpo em cena, a atmosfera trazida pelo texto.

A proposta de experimentação teatral, finalidade do edital PIBExA, foi por nós desenvolvida a partir dos ideais acima expostos. Mais do que se preocupar com um produto final, nosso processo foi galgado através do como fazer, como planejar, como orquestrar, um coletivo plural e diverso de estudantes e cidadãos, a fim de refletirmos e construirmos uma expressão artística, do fazer teatral, do teatro performativo, da encenação performativa e da poética das cenas.

O método inicialmente proposto, chamado de método matricial desenvolvido por Rubens Brito e Jacó Guinsberg (2006) para análise de dramaturgias, foi por nós adaptado, mantendo assim sua essência de

O método matricial é um método que visa desvendar e analisar a matriz criativa do artista e tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação. Matriz é um quadro formado pelos elementos de criação que o artista escolhe para criar sua obra. (id, *ibid.*, 2006, p. 37)

Descobrimos que alguns elementos que tínhamos em mãos, a exemplo o texto de Roland Barthes e outros textos teóricos e literários, os quais estávamos embasando nossa prática, a exemplo, *A morte do Autor* também de Barthes, *Manifesto Sampler* PUC-RJ, *Atletismo Afetivo* de Antonin Artaud, trechos recém-lançados na imprensa do diário íntimo do artista cearense Leonilson (2021), dentre outros... poderiam nos fornecer *clarões* para que os caminhos da criação fossem abertos.

Após leituras e discussões, preferimos nos distanciar dos mesmos, para que assim pudéssemos trazer mais de nós mesmos para a prática, uma vez que já não éramos os mesmos após as leituras e discussões acerca dos textos, em seguida foram realizados exercícios de resgate de memórias e recordações.

Essa etapa do processo, foi turbulenta e difícil, devido mexer com sentimentos e sensações que estávamos tentando compreender. Nosso coletivo estava também

preocupado com as questões estéticas da cena, como compor e trazer algo nosso, singelo e potente.

As seleções referentes ao que entraria ou não na experimentação ou como resultado final dessa, só foi acontecer bem próximo à data de estreia.

A cada encontro para que chegássemos nessa etapa, foi trabalhado com os atores-performers uma de suas células, entendidas como uma pequena composição solo que de forma rizomática se conectaria com a encenação e ao espetáculo como uma proposição de experimentação teatral performativa ao público.

De início foram feitas apresentações das recordações e memórias, através da fala e do corpo, logo após assimilarmos o que nos era apresentado, foram sendo trazidas canções para dar à máquina cibernética outros significados, cada canção identificada a um ator-performer instaurava uma atmosfera diferente no palco, que dialogava com a personalidade social deste, bem como suas questões subjetivas.

Com as identificações dos discursos de cada um dos integrantes, começaram-se a tornar presentes objetos de cena, figurinos e pôr fim a iluminação, que apesar de ter sido discutida anteriormente com a estudante responsável pela luz, ela só pode ser executada parcialmente, devido à falta de ensaios e falta de estrutura no espaço para qual a experimentação teatral foi destinada pela *PROEXT*, durante a programação do *CONGRESSO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO 2017* da UFBA.

Retomando à questão dos elementos cênicos técnicos que compuseram as cenas, o cenário foi algo que deixava claro ser uma instalação onde era para usufruirmos do espaço, e não como algo representando algo, ou definindo um lugar específico. Era um entrelugar

entre, não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você nem outro. Ou ainda, 'entre' não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Estar 'entre', sugiro, é a própria condição do corpo vivo. Estamos vibrando entre nascimento e morte. Estamos formando e sendo formados por forças sociais e históricas, por cada uma e todas as relações que vivemos. [...] O teatro e a performance, em seus diversos agenciamentos, são práticas voltadas para o exame e a vivência do 'entre'; são experimentos de formação, desformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo. (BONFITTO, 2013, p. 18)

Todos os integrantes participaram diretamente ou indiretamente de todos os processos, das escolhas, com sugestões e até execução. O rico foi termos recebido o desafio de montarmos algo que não sabíamos o que era e no que iria dar, tínhamos um tema, uma equipe disposta a agregar e vontade de formatividade enquanto estudantes acadêmicos, e para os de fora da Universidade, seus desejos e vontades de aprendizado para também uma formação em que possa lhes ser útil no mercado de trabalho ou em suas experiências formativas subjetivas.

A teatralização dos fragmentos literários de Barthes só foi possível ao identificarmos o que cada ator-performer estava propondo em seu discurso, qual era o prisma, o *point of view* que os artistas estavam trazendo e queriam falar sobre. Com isso, foram redistribuídos trechos de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, onde eles poderiam servir para dar uma “dramatizada”, ou um “estofa” mais teatral ao que era apresentado.

Os performers ficaram livres para que rejeitassem ou se apropriassem dos trechos, mas como eles foram nosso pontapé inicial, tornaram-se simbólicos para nós, e já cogitávamos que ao menos alguns daqueles trechos encontrasse seu espaço no palco dramatizado por um dos atores-performers.

A entrega dos atores-performers se deu de acordo com o estado de alma que lhes acompanhavam ao falar sobre o amor. Ao que suas vidas estavam atravessando naquele momento. Depois de identificado o que queríamos falar, aí foi-se cristalizando os discursos e as ações cênicas a fim de termos os vários registros de estados de almas bem delineados.

Por fim, para concluir nossa discussão acerca do processo inventivo pelo qual passamos, o diálogo entre teatro e performance aconteceu num híbrido, num entrelugar, onde uma potência foi agregando a outra. Pelo processo ser algo inventivo e fugir das regras e vias conhecidas dos processos criativos, fez-se necessário em alguns momentos dicotomizar e deixar bem-marcado o que era vida e o que era representação. Os atores-performers assim puderam transitar entre a realidade sendo apresentada em performance e na arte do ator de representação dramática realista.

**Figura 5** – Ensaio fotográfico Amor em Santo Antônio além do Carmo Salvador (BA)



Fotógrafo: Elói Corrêa (2017)

**Figura 6** – Elenco Amor segundo Roland Barthes (2017)



Divulgação ensaio

**Figura 7** – Equipe Amor segundo Roland Barthes (2017)



Primeiro encontro, ensaios (foto acervo pessoal)

**Figura 8** – Ensaio divulgação elenco Amor



Fotógrafo: Elói Corrêa (2017)

**Figura 9** – Registro Amor, uma experimentação teatral



Frame de vídeo captado por Karol Azevedo (2017)

**Figura 10** – Cartaz divulgação Amor, uma experimentação teatral

**AMOR**

UMA EXPERIMENTAÇÃO PERFORMÁTICA

Direção: Adriano Ferreira e Herbert Silva Leão  
Orientação: Gláucio Machado

Elenco: Deborath Almeida, Gustavo Caldana, Herbert Silva Leão, Jana Leal e Mila Lapa

DIA 17 DE OUTUBRO ÀS 17HS

TEATRO DO MOVIMENTO

Amor é um experimento cênico, elaborado de forma colaborativa, onde o que está em cena ou em jogo é a figura do amante em front ao ser amado/ ou o ato-performer em posição de reflexão em torno do conceito de "amor" perante aos parceiros de cena, ao público e em formação de sua própria subjetividade.

A experimentação é originária de leituras e reflexões que surgiram do coletivo, a partir do livro "Fragmentos do Discurso Amoroso" escrito pelo semiólogo francês Roland Barthes, sendo esse, o ponto de partida para um sampler entre realidade e ficção, com cenas alcançadas de forma afetiva e coletiva, através de rodas de conversa e um intenso trabalho corporal, onde reverbera o discurso amoroso.

Os atores-performers jogam cenicamente instigados pela preparadora de elenco e pelos diretores, construindo discursos fragmentados de suas memórias, recordações e ficções poetizadas, visando assim compartilhar suas ideias e concepções sobre o amor... mas como um atleta louco, o amante acaba correndo de lá para cá dentro de sua própria cabeça, sem nunca entender em totalidade esse sentimento-conceito.

**FICHA TÉCNICA**  
Gênero: Teatro Performativo  
Pesquisa e Direção: Adriano Ferreira (PPGAC/ETUFba) e Herbert Silva Leão (BI. Artes)  
Orientação: Gláucio Machado (Docente/ETUFba)  
Elenco: Deborath Almeida (BI. Artes), Jana Leal (Atriz Baiana Convivida), Gustavo Caldana (BI. Artes), Herbert Silva Leão (BI. Artes) e Mila Lapa (Discente/ETUFba)  
Preparação de Elenco: Daiane Nascimento (Discente/ETUFba)  
Preparação Corporal: Nansia Andrade (PPGDança)  
Produção: Adriana Diego e Filipe Anacrus  
Cenário: Somos Coletivo  
Figurino: Boca de Cena  
Iluminação: Raquel Carvalho (BI. Artes)  
Design Gráfico: Thamires Calixto  
Comunicação: Gabriela Blanda (Produção/FACOM)  
Fotos Divulgação: Elói Correa  
Texto: Inspirado em "Fragmentos do Discurso Amoroso"  
Adaptação e Criação: Coletivo  
Trilha sonora: Bernardo Santos e Herbert Silva Leão

**REALIZAÇÃO:** IHAC | ufba | PROEXT

**APOIO:** somos coletivo teatro

Arte divulgação impressa por Thamires Calixto (2017)

**Figura 11** – Registro do palco para plateia de Amor



Frame de vídeo captado por Karol Azevedo (2017)

**Figura 12** – Registro frontal abertura prólogo, Amor



Frame de vídeo captado por Karol Azevedo (2017)

## 4 ATO FINAL: RUÍNAS SIMBÓLICAS E FORMAS DIABÓLICAS NO TEATRO PERFORMATIVO

*As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.*

*Jorge Luis Borges*

**Figura 13** – Ta Prohm Ruínas de Angkor Wat



(acervo público/internet)

As ruínas são os vestígios do ser em forma de outrora. Algo que foi levantado, sustentado e em plenitude, que ruiu como um ciclo natural das coisas, dos entes e da vida. O que podemos aprender com elas? Uma vez que seus fragmentos poderão nos oferecer perspectivas imagéticas das partes, mas nunca a visão do todo? Em contato com seus fragmentos, resquícios de outro tempo, pungente de valor simbólico por nos permitirem a agregar outros e novos sentidos, acepções, formas de afetos e olhares que nos ajudarão a compreender por uma determinada perspectiva o seu

erigir no passado, para assim melhor agir e direcionar no presente, orientando nossas ações, possibilitando novas edificações e ou aconselhando a não se olhar para trás com raiva. Como diz Mário de Andrade “o passado é questão para se meditar, não para se reproduzir.”

As ruínas são desarmônicas em suas formas, e possuem seu arranjo com o que restam delas, é preciso agir. Suas formas são um presente do passado. E assim a linguagem artística como uma forma de narrativa, contra a morte, de troca, de partilha, de comunicação em movimento pós-moderno, calha com

o termo “ruínas”, empregado por Benjamin (1984). Diferentes dos tijolos, que podem ser erguidos linearmente e ordenadamente, as ruínas estão dispostas irregularmente, confusamente e, na maioria dos casos, não podem ser remontadas. E, quando são, ficam distribuídas de forma incompleta. É desse modo que Benjamin (1994) compreende as narrativas históricas: discursos parciais. Ao afastar-se da linearidade, a narrativa fragmentada anuncia sua própria incompletude. Revela que, assim como a realidade retratada, ela não é inteira. Suas elipses, deixadas pelas lacunas, refletem o não dito ou o indizível pelas narrativas tradicionais. (SILVA, 2016, p. 165)

E por isso nos causam espanto e ao mesmo tempo nos despertam gosto estético para julgar, nos faz raciocinar e decidir também por uma finalidade sem fim<sup>40</sup>, através da contemplação. Apesar de sua descentralização, seus fragmentos, algo pode nos fazer meditar numa categoria simbólica, um jogo agregador de sentido que está acima de seus escombros.

Vida e morte está em cena. Tânatos e Eros. O que nos agrega valor, comunhão, fraternidade, desejo, sem ao menos possuímos seu todo, apenas vislumbrando uma ideia que temos de sua forma em plenitude, uma pulsão erótica da vida. Carlos Fortuna em seu dossiê acerca das Ruínas em Simmel nos traz “as ruínas tem seu ciclo de nascimento, esplendor, decadência, morte, esquecimento e renascimento.” (2019, p. 137).

Colocar em xeque as estruturas das formas de se pensar o fazer teatral. Tentar compreender seu movimento, o fazer teatral, captar as mudanças e inovações estéticas...esse projeto traz superficialmente considerações acerca de um saber fazer que é atravessado por outros modos de saber fazer, que altera o caminho, amplia o

---

<sup>40</sup> Aos moldes da teoria kantiana, a finalidade sem fim, é um julgamento próprio do receptor da instauração artística; que a contempla como fim em si mesma, portanto um julgamento estético da obra, uma beleza sem fim, ou melhor, desinteressada, ajuizando assim seu gosto estético por essa, através de um jogo de sentidos que possa lhe suscitar.

trajeto e faz com que entremos em novas perspectivas que até então antes não nos era possível ver e ou compreender. Desconcentrar as Artes, reaproximar as descentralizações algo próprio dos modos do fazer contemporâneo.

É necessário traçar um percurso transdisciplinar para uma melhor apreensão de nossa perspectiva das ruínas simbólicas e formas diabólicas sob a criação teatral contemporânea, destacando assim aspectos ambivalentes e contraditórios da práxis teatral contemporânea, forjando uma singela contribuição para uma possível ampliação do panorama complexo da cena teatral brasileira no século XXI.

Este movimento de localização prevê uma tensão entre a tradição teatral *moderna* estruturada e formas outras de criação operantes por gostos e valores em estruturação, que contribuem para atualização e ou surgimento de novos movimentos artísticos, poéticos e teleologicamente, estéticos.

Destrincemos, como se uma das formas do surgimento de outros e ou novos fenômenos cênicos, bem como seus processos de instauração se dá por um processo de divisão e reaproximação entre as artes; podendo esses surgirem a partir da evolução e ou contato com outra arte ou poética que o influencia ao mesmo tempo em que o resultado do que surgiu pode voltar a influenciar seus pontos de origem, numa perspectiva de renovação de suas manifestações, a exemplo das artes cênicas que influenciaram/influenciam o cinema ao passo que também sofrem influências do mesmo, uma vez que as cênicas contribuíram para a existência do cinema juntamente com o surgimento de novas tecnologias; ao passo que, a sétima arte surge na segunda metade do século XIX, com o cinematógrafo dos Irmãos Lumière e desenvolvida inicialmente a saber pelas experimentações do ilusionista e diretor artístico francês Georges Méliès.

Podemos analisar essas influências e confluência entre as artes e tecnologias pelo que chamam de clivagens. Um exemplo de clivagem são as instaurações do gênero teatro documentário criadas pelo diretor alemão Erwin Piscator (2018) no século XX, onde se mescla teatro, cinema e arquivos/documentos ou materialidades de não-ficção. Outra clivagem das criações artísticas contemporâneas é a *performance art*, atrelada às artes plásticas e visuais, que surge na segunda metade do mesmo século enquanto linguagem estruturante, a exemplo aqui no Brasil com os trabalhos em processo do ator, performer e diretor Renato Cohen (2017) ou até mesmo como nos trabalhos do diretor estadunidense Robert Wilson, ambos — Cohen

e Wilson — nomes da geração chamada de “teatro das imagens” provenientes dos ideais da *performance art* que fissura o teatro num movimento pós-moderno ao consolidar-se como expressão estética visual, corporal e entretempos, que necessita do convívio em tempo real, seja presencial e ou telemático, para o ato de ver e ser visto.

A *performance art* enquanto um campo de prática e estudo artístico, que tem seu viés não natural e extracotidiano, desagrega a cena teatral tradicional colocando-a em crise autorreflexiva para com seu *campus*, mesmo que simbolicamente, uma vez que a cena tem seu valor signo agregado na operação de imutabilidade e mutabilidade, rumo a uma reaproximação para com a mesma, que a leva para além de si, ou seja, uma cena em movimento transteatral, uma vez que seu reconhecimento a partir do irreconhecível “não se exerce mais sobre uma intriga fictícia, mas sobre interesses reais” (BIDENT, 2006).

É por este caminho que surge um de nossos argumentos para a encenação performativa, como produto do que chamamos de um ato de intencionalidade de propositores de um processo de encenação em teatro performativo. As estruturas estruturadas de uma tradição histórica teatral sendo fissuradas pelo surgimento de linguagens estruturantes, que pedem passagem, através de formas diabólicas ou desagregadoras de manifestação e ou instauração.

O movimento elaborado demonstra o ponto de vista de investigação do artista-propositor que aqui se expressa, ela pode nos ajudar a analisar por diferentes vieses o problema da falta de metáforas e construções de mitos no ou do teatro contemporâneo, presente em muitas das poéticas de encenação pós-moderna, mais ancoradas em um gosto pelo real, digamos um real sociopolítico, que reivindica a não-marginalização de novos agentes na discussão sobre a gramática estruturante da realidade, portanto mais próxima do contexto social histórico, o qual vivemos.

Introduzindo assim um novo gosto pela fabulação, pelo conflito dramático, pela contação de histórias, uma vez que vai-se o tempo das ruínas do passado, que já não nos servem mais para contemplar o espírito do moderno ‘ser em forma’, apesar da possibilidade de encontrarmos em vestígios do passado o que agrega valor simbólico ao ‘ser em forma’ com o que foi, um dia foi, em plenitude.

O ano de 2018 foi um ano profícuo para a imprensa brasileira publicar e notificar questões atreladas a 'Era da pós-verdade', *fake news* e a crise da representação. Como tradição, o dicionário britânico *Oxford* elegeu a palavra do ano: *tóxico*. O que refletia um ano onde se deparou no mundo com uma época contraditória, um aumento ao acesso à informação, porém um ano onde começava a rondar massivamente as *deep fakes* e a desinformação.

Essas questões começaram a despontar também em proposições artísticas. Trago aqui matérias jornalísticas que me ajudaram a compreender melhor sobre meu problema de pesquisa, amparando-me numa discussão social midiática acerca das Letras e das Artes a saber o **ANEXO C — *Que Futuro Pode Ter A Ficção Literária No Mundo Da Pós-Verdade?*** Onde Christian Schwartz traz em perspectiva para a *Folha de S.Paulo* uma matéria reportagem com o escritor Julián Fucks que questiona a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo, e escreve “não é boa notícia para a ficção. Escritores e escritoras do presente teriam aos poucos resvalado no atoleiro dos ‘enredos verdadeiros’, pobres de fabulação.” (ANEXO C) Em sua crítica ele chega até citar um excesso de realismo nas proposições artísticas.

Já no **ANEXO D — *Entrevista Fernanda Torres Para O Fronteiras Do Pensamento***, a atriz e escritora diz “estamos vivendo o fim da metáfora. Agora, as palavras só existem na sua concretude, no seu significado primeiro. Mas a arte é pura metáfora, pura subjetividade, ela é representação.” (ANEXO D)

Em 2013, alguns anos antes, uma matéria do *SESC SP* em *Revista Digital* chamou minha atenção ao trazer declarações do diretor e dramaturgo Leonardo Moreira sobre realidade e ficção, ler em **ANEXO E — *A Realidade Na Ficção*** onde se aborda o processo de encenação da então nova montagem teatral de Moreira e sua companhia teatral. “Nós não queríamos colocar o espectador no lugar confortável da certeza, mas queríamos lembrar o espectador todo o tempo de que estamos aqui compartilhando essa experiência e o ator também.” (ANEXO E). Em outro trecho da mesma matéria ele diz “mas acabamos vendo que era impossível fugir da ficção. O Slavoj Zizek diz que a ‘ficção é o que determina a nossa realidade’.” (ANEXO E)

Esse delineamento de percursos e questionamentos expostos vão para além de um teatro múltiplo, como postulou Roland Barthes sobre o trabalho de Brecht, que operava em suas encenações com uma representação realista que rompia com o teatro burguês, uma vez que seus escritos dramáticos tinham unidades do drama não-

aristotélico e para além, com inserções épicas, que diferenciava tudo o que já tinha sido feito até ali, deixando os atores num entrelugar de dar corpo e voz ao personagem e narrar ou expor suas ações abertos a uma crítica da própria cena de cunho social para a qual o dramaturgo gostaria de jogar luz. “O teatro múltiplo mostra, cita e repete, recorta os gestos, compõe as figuras, interrompe as narrativas, não visa a exprimir o sentido, mas a transformar o real.” (BIDENT, 2006).

Num movimento próximo a esse relembro da experiência em assistir AVENIDA Q (2009) uma montagem de teatro musical que marcou um período de reflorescimento de montagens do gênero no país, a produção contava com elenco brasileiro e foram realizadas mais de uma temporada em diferentes cidades do Brasil. Os personagens eram representados por atores e também por bonecos que interpretavam em tons sarcásticos, irônicos e com ares de comédia os temas contemporâneos, tais como o racismo, a homossexualidade e a pornografia na internet. Por escolhas do diretor, a encenação foi proposta com diversas quebras da quarta parede, ou seja, contava com interações diretas com o público trazendo questões políticas atualíssimas que rondavam a sociedade brasileira paralelas ao texto. A direção desta temporada que eu assisti em 2013 foi dirigida por Charles Möeller e a adaptação do texto originalmente off-Broadway foi realizada por Cláudio Botelho, que lhe rendeu o *Prêmio Shell*.

Assim, voltando a Brecht, como traz João Sanches,

ao denominar seu trabalho literário de dramaturgia não-aristotélica, Brecht indica a particularidade de seu objeto: a contraposição a Aristóteles. Como se sabe, Brecht declarou que concordava com Aristóteles sobre a fábula (a intriga, em nosso entendimento) ser “a alma do drama”. Ora, se eles concordam sobre o elemento central, onde está mesmo a oposição de Brecht a Aristóteles? Está no entendimento particular que Brecht teve do efeito de catarse, que seria o objetivo da tragédia segundo Aristóteles na Poética. (2016, p. 105)

O passado torna-se ruínas simbólicas no presente, elas nos inspiram ideias e formas de jogo desagregador na arte que darão novos significados às ruínas, criando obras, forjando novos fenômenos, operações e outros seres em forma. Essas novas formas desagregam a tradição e ressignificam o passado, ao nos defrontarmos com problemáticas do presente, em um fazer e agir moderno, fazendo-se lembrar que o escritor absoluto mexicano Otávio Paz citado por Décio Torres Cruz (2014) dizia o

seguinte, em paráfrase nossa, que o moderno é uma tradição feita de interrupções, onde cada nova ruptura dá-se início a uma nova tradição, essa por qual passamos, com base na heterogeneidade e na alteridade.

Não somente a novidade e sim uma abertura ao outro, uma qualidade ou o fato de ser diferente da anterior, gerando outras possibilidades de ser e estar no aqui agora ou possibilidades de novas plenitudes existenciais, artisticamente e culturalmente falando. Esse processo se dá no decorrer de dinâmicas e circunstâncias específicas de nossa sociedade; onde formas hegemônicas operam invisibilizando identidades e corpos desejantes, através de um processo que envolve nossas formas de compor mensagens, assimilação de informações, os meios pelos quais utilizamos para realizar a economia de trocas simbólicas (BOURDIEU, 2011), ou como diz Rancière (2005), através de partilhas do sensível. Ao exercer contrapontos, as artes cênicas vem tomando outros novos rumos.

A questão do pós-moderno como um movimento de insurgência, esse mais um dentre outros da modernidade, como o modernismo nas artes, como nos traz Cruz (2014), que para Adorno — modernidade — é uma qualidade de tempos modernos, o moderno é a novidade sempre em ruptura com o que veio anteriormente e que sempre depende de um tempo de referência; o pós-moderno constitui também uma tendência artística assim como o movimento modernista/arte moderna, os pós-modernistas, que operam através da transdisciplinaridade e do holístico, assim como quem reivindica estarmos numa pós-modernidade, uma vez que a arte pós-moderna comporta uma tendência cultural, mais um período da história da arte, uma mudança teórica, uma identificação de um novo fenômeno social, uma transformação do humanismo ocidental (a decolonização), e faz parte de uma mutabilidade do pensamento contemporâneo que reflete nas artes bem como em nossa visão de mundo. Com ela e para além dela, uma hipermodernidade.

#### Tratando-se especificamente das Artes Cênicas

o teatro viu-se de súbito com o encargo de novos valores e das exigências das sociedades pós-modernas: substituindo em seu palco o contrato social vigente em seu início, o teatro deu origem a comunidades que se auto-organizam e mudam de forma, de estrutura, e cujos participantes atuam sem controle externo. O que os liga é um contrato comunitário cultural. [...] o que se espera do teatro, à semelhança dos computadores e dos sistemas, é uma memorização total: que se lembre da totalidade da cultura tanto quanto efetue uma exploração do desconhecido. (FÉRAL, 2015, p. 6)

Que diálogo e tempo são esses que as artes cênicas brasileiras contemporâneas reivindicam e se encontram? Como se estabelece a comunicação entre teatro e sociedade ou sociedade e teatro na contemporaneidade em movimento pós-moderno? Teatro para quem? Feito por quem? Qual a função social do teatro em sua forma de ser e estar no presente? Como se dá a encenação da representação de nossas circunstâncias reais no teatro? Quais os gostos atuais pelo teatro?

São muitas questões, que se entrelaçam e que através de possíveis investigações, podemos chegar em posicionamentos poéticos e estéticos para futuras encenações em criação teatral, pois é na ação e no fazer que abrimos os caminhos. Vê-se a partir disso formas decoloniais de criação, poética da dor, movimentos identitários, acessibilidades, dentre outras questões em pautas sociais nesta atualidade.

#### 4.1 UM NOVO MODERNO

A arte teatral pode ser engajada ou autônoma<sup>41</sup>, mas ambas perspectivas compartilham de estruturas basilares, são elas: o convívio, a poíesis e a contemplação estética. A arte teatral autônoma seria a que não possui funcionalidade, não compactua com o mundo utilitário capitalista que reifica e fetichiza mercadorias, mas sim tem uma missão de transformação social. Até porque, enquanto manifestação política efetiva, as ruas são a melhor forma de palanque. O teatro é arte, consciente e crítica.

O nascimento do teatro moderno, segundo o estudioso francês Jean-Jacques Roubine (1998), advém de mudanças estruturais na lente do mundo. No fim do século XIX, início do século XX, o apagamento das fronteiras, a diminuição das distâncias e a invenção da luz elétrica, foram algumas dessas mudanças que já vinham em curso dentre outras desde os ideais iluministas. Toda mudança estrutural reflete nas condições e interações sociais, forjando assim novas formas de agir e produzir nos campos societários.

---

<sup>41</sup> No sentido adorniano: Engajamento seria quase que uma luta política panfletária, o que desvirtuaria a arte de seu propósito, colocando-a num esquema funcionalista capitalista. Autônoma: ser política em sua própria forma de fazer sem cair num utilitarismo político.

A encenação, um conceito central para a linguagem teatral que floresce no período da segunda metade do século XIX devido às demandas dos públicos de teatro que fizeram com que a instituição teatral tomasse novos rumos, começa a ser desenvolvida juntamente com o surgimento do *encenador* ou como conhecemos no Brasil do diretor teatral. De tradição francesa, para encenação utiliza-se *mise en scène* e para encenador *metteur en scène*.

Como marco simbólico muitos estudiosos sinalizam a data de 19 de outubro de 1888 para a identificação dos conceitos, data em que estreia a montagem teatral de “Os açougueiros” com direção de André Antoine, texto de Fernand Icles em Teatro Livre de Montmartre, onde por escolhas suas de encenação o *metteur en scène* deixa de representar os objetos cênicos através das artes plásticas, para investir no realismo/naturalismo, com as famosas postas de carne de verdade no palco que altera toda uma estrutura clássica no tom teatral, o que causou um grande escândalo entre o público e a crítica, fazendo com que o encenador fosse conhecido por seu discurso, o que se coloca em cena, em paralelo ao enredo do texto dramático. Movimento esse realista, que foi contraposto pelo movimento simbolista, mas que acaba fazendo adeptos em toda a Europa, inclusive Otto Brahm na Alemanha e Constantin Stanislavski na Rússia.

O teatro moderno está totalmente imbricado com a representação de um sentido ou mensagem, através de um texto dramático que por hora começa a ter todos os elementos técnicos teatrais a favor de sua legitimação, o que culmina na obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wilhelm Richard Wagner, que por sua vez encontra contrassenso na encenação segundo Gordon Craig, onde o teatro não está subordinado aos elementos técnicos, pois este como aqueles são autônomos. Se para Wagner a obra de arte total era uma síntese ou conjunto entre as artes em vigor durante o período do romantismo alemão, para Roubine, como expresso acima, a encenação propõe um discurso global que agrega não só o teatro do texto dramático e sim a concepção e o discurso da encenação.

A manipulação de campos autônomos renúncia uma unidade orgânica em prol de uma pluralidade de significados para a compreensão da “mensagem”, introduzindo assim os complexos e poliédricos conceitos de teatralidade e mais pra frente o de performatividade.

Roland Barthes, semiólogo francês em sua fase estruturalista define o teatro

como uma máquina cibernética, onde as diversas informações (cenário, figurinos, iluminação, texto) formam uma polifonia informacional indo ao encontro da teatralidade, onde uma espessura de signos na montagem do espetáculo produz — em consonância — o inteligível do fenômeno. Bernard Dort (2013) o contrapõe dizendo que “a teatralidade não é apenas essa espessura de signos da qual nos falou Roland Barthes, ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador de uma representação emancipada.”

O estruturalismo ao analisar o teatro vem com seu discurso modernista totalizante, onde busca um sentido e resposta para os signos da linguagem, o que hoje através da lente da pós-modernidade, os desconstrucionistas ou pós-estruturalistas contra-argumentam que a língua é uma camisa de força, mesmo assim falha, não tem palavra. O estruturalismo faz com a linguagem [teatral] o que a língua faz com o ser humano.

Há muitas décadas, as diversas etapas do desenvolvimento da arte questionaram sucessivamente: a convenção do caráter estático da obra de arte, de seu sistema formal escolástico e repleto de a priori, seu caráter imutável e fechado, seu caráter unívoco. Essa crise da forma e de sua função isolante provocou e facilitou a intrusão, na obra de arte, da realidade. (KANTOR, 2008, p. 140)

A encenação cerne dessa pesquisa, por ainda ser em forma, apesar de estar em *transição* desde a discussão acerca do encenador ditador que se passou dos limites em suas criações, esquecendo-se por vezes da arte de todos os artistas/profissionais que compõem um espetáculo, é vista a partir da segunda metade do século XX como uma possibilidade de emancipação da cena, de seus elementos que quebram com hegemonias, a exemplo no Brasil, segundo Sábado Magaldi (2004), a década de 1920 e 1930 teve uma hegemonia do ator, onde os textos e montagens eram feitos em encomenda para determinado artista, década de 40/50 do encenador, com a imigração de artistas europeus devido a segunda guerra mundial, chegaram grandes nomes do teatro mundial no país, a década que ficou conhecida como hegemonia dos diretores, onde os grandes concursos de montagens fizeram história com produções referenciais para nossa cultura; já os anos 60 a hegemonia foi do autor, em 58 vemos uma tomada da hegemonia por esses, grandes

dramaturgos expoentes, a exemplo do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri com 'Eles não usam Black-Tie'.

Já na década de 70 as criações coletivas driblaram a censura, esta última imperou, e a partir de 1978 um possível marco do contemporâneo teatro brasileiro foi a montagem de *Macunaíma* com encenação de Antunes Filho para o romance rapsódico de Mário de Andrade, de lá pra cá, percebe-se uma partilha entre os encenadores criadores, artistas-propositores, atores-performers, processos colaborativos, coletivos, dentre outras formas híbridas de criação, porém o que não-significa que acabou-se com a figura e função do diretor/encenador, como dizem os franceses: orquestra sem maestro, dissonância, encrenca e até choros se ouvem do fosso abaixo do proscênio.

O processo colaborativo, ou teatro de grupo, é um aprimoramento participativo nas criações, contemplando a profissionalização dos artistas amadores. Com funções técnicas bem definidas, onde cada artista em sua função sugere e dialoga com outros técnicos, sob a "batuta" de um encenador que provavelmente escolherá o melhor caminho para o super objetivo comum de se plasmar um espetáculo, deixando assim seu discurso de encenação bem delineado, dentro do colaborativo, que já se distancia da criação coletiva por essa não ter uma identificação autoral de um diretor ou de uma função específica de cada artista-cidadão envolvido na criação, sendo o resultado deste último modo de criação citado, assinado pelo grupo ou coletivo.

Uma vez instaurado esse marco temporal da contemporaneidade na arte teatral brasileira, visto por uma nova lente do mundo advindo de um movimento atual capitalista criativo transestético e suas complexificações, com o avanço das tecnologias, da comunicação de massa e muito recente da democratização das redes e mídias digitais, uma lente pós-moderna para analisar o mundo, que incorpora os ideais iluministas, os tempos modernos, o modernismo, o estruturalismo, para contestá-lo e aprimorá-lo, com ele e para além dele, para repensar purismos moderno/modernista através de uma reavaliação crítica, que segundo a estudiosa canadense Linda Hutcheon (1991) é possível, apesar das contradições, localizar inclusive características poéticas peculiares ao pós-moderno na arte produzida atualmente.

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais

sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso - des, in e anti), é incorporar aquilo que pretende contestar — conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo. [...] Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) — é isso que o pós-modernismo procura ensinar. [...] Isso significa que a habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordem humanas versus caos e desordem) já não é válida. A arte contraditória do pós-modernismo ainda estabelece essa ordem, mas depois a utiliza para desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado. (HUTCHEON, 1991, p. 23-24)

Voltando a questão da encenação, ela surge com o advento do encenador

Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. Ora, nos dias de hoje esta é provavelmente a pedra de toque que permite distinguir o encenador ou diretor do *règisseur*; por mais competente que seja: reconhecemos o encenador pelo fato de que a obra é outra coisa — e é mais — do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. (ROUBINE, 1998, p. 24)

O teatro contemporâneo chega na atualidade prenhe de novas clivagens que redinamizam as poéticas e os processos das encenações. O fazer, a descoberta e os atos de intencionalidade são de extrema importância para o processo formativo, pois é aí que a sensibilidade é ampliada, que a experiência abre caminhos no “expor-se ao perigo” e também se qualifica a arte autônoma e ou engajada.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo.

Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA-BONDÍA, 2002)

Dessa maneira, como uma experiência de alto valor simbólico, o processo de encenação, que culmina no fenômeno cênico é uma forma formante, o artista se forma ao formar a obra. Esta última por si só, não necessariamente deve ser engajada, mas sim latente de intenções que tangem os espectadores, também formando/preenchendo os *gaps* acionados no ato de intencionalidade até mesmo do receptor em se estar numa experiência teatral, através de seu horizonte de expectativas.

#### 4.1.1. Novas clivagens

Patrice Pavis, estudioso francês, em seu livro *A Encenação Contemporânea* (2010) no capítulo IX acerca da desconstrução da encenação pós-moderna traça um complexo percurso que interessa à complexificação de nosso problema de pesquisa. O estudioso finaliza o capítulo com o seguinte subtítulo *O Pós-Modernismo, aliás, Nada* o que nos direciona para seu posicionamento acerca da questão. Tentaremos aqui, fazer uma desconstrução desse texto e tentar concatenar e dialogar com nossa pesquisa. Para Pavis quando pensamos em desconstrução na arte teatral estamos falando de uma ferramenta para desconstruir e reconstruir dispositivos e suas mediações, essa acepção vem atrelada ao que o mundo anglo-americano chama de pós-estruturalismo.

Na França, Pavis dialoga diretamente com a obra do filósofo Jacques Derrida, inclusive neste capítulo mencionado. Derrida é da seguinte posição em seu pensamento teórico: nada está fora do texto. O mundo é um texto, como vimos, a linguagem pode ser uma camisa de força, é preciso agir, daí o filósofo cunha o conceito de *différance* de modo vulgar e sucintamente abordado aqui, uma vez que não é nosso objetivo destrinçar filosoficamente conceitos, para além do que já foi aqui exposto, essa é uma acepção onde diferenciamos e adiamos o nosso objeto de estudo, de pesquisa por exemplo e ou as coisas, a carne do mundo, e através da desterrância, após ter diferenciado e adiado o objeto em análise, não se permite que ele chegue em uma ou em sua rotulação final, aos moldes positivos do estruturalismo.

O objetivo é esmiuçá-lo, fragmentá-lo, descentralizá-lo, desconstruí-lo, para assim num movimento natural, caótico, espontânea e ou voluntária, identificam-se o objeto e assim localizam-se seu lugar, como se dá sua instauração, em qual espaço, sua significação em ser em seu modo de existência, por fim uma construção, que leva a desconstrução doravante a uma nova reconstrução.

Apesar de não ser associada ao pós-modernismo, a encenação pós-moderna deve ser desconstruída. Pavis expõe “a encenação, porém, no sentido clássico e primitivo do termo, é uma obra total, unitária, harmoniosa e orientada.” (PAVIS, 2010, p. 203) É necessária sua desorientação, a fissura em sua estrutura, o que para Derrida seria um gesto estruturalista concomitante (contra)estruturalista. Continua a expor, “a desconstrução não é simplesmente a decomposição de uma estrutura arquitetural, é também uma questão sobre o fundamento, sobre a relação fundamento/fundado; sobre o fechamento da estrutura.” (PAVIS, 2010, p. 204)

Ao utilizar-se da desconstrução o objeto é aquilo que acontece, sem sabermos como se dará sua instauração. E assim retorna-se ao prazer do jogo pelo jogo, pela forma, pelo modo, pela recepção, de algo em andamento, sendo descoberto, redescoberto, um ruído de sentido, uma problematização das fabricações de sentido, que as encenações contemporâneas podem trazer, ampliando/modificando assim nossa percepção, nossa perspectiva, a sensibilidade, pode apurar o gosto e nosso modo de ver e de estar que por si só já é uma outra arte de existir.

Pavis cita que para Derrida, o que chamamos de ruínas, são os rastros, rastros como um objeto que representa a ausência de algo, “são substituições de seu lugar de origem, de sua identidade, de sua presença.” (PAVIS, 2010, 206) O que diferenciaria a encenação performativa, da encenação pós-moderna, exemplo, uma vez que na encenação performativa os atores-performers em jogo são e estão cômicos de si, a espera do florescer de suas subjetividades, através do jogo, sobre o que jogam, o que fazem e o que estão propondo.

Já o que indica a encenação pós-moderna aos olhos da desconstrução, os atuantes recusam-se em ser personagens, ou representar alegorias sociais, que também são uma forma de representar o ausente, pois recusam-se em estabelecer o signo, diferenciando e adiando o sentido, agem mais como coralidades, visualidades convalescentes, uma vez que alteram-se as posições, o encenador não é um ponto de saída e sim de chegada para os atuantes, o espectador não será convidado a

entrar numa instauração contemplativa, totalmente embricada e fechada, a visualidade também são de espaços e objetos etéreos, de éter (capacidade de dissolver substâncias)

Mais do que encenações, propõe-se performances, as quais instalam o espectador num estado de sonho acordado, do qual, contudo, não percebe senão migalhas, com atores certamente 'de carne e osso', mas frequentemente reduzidos a sombras, silhuetas, figura de existência incerta. [...] Pedacinhos de texto são perceptíveis, sem que se possa reconhecer qualquer história ou fábula. [...] O espectador é constrangido incessantemente a triar e a religar suas próprias percepções, sem saber se as partilhas com os outros. No lugar do único olhar do encenador vetorizando, encontram-se esses materiais, um conjunto de imagens e sons dados como uma coralidade, àquelas de todos os elementos da representação considerados sem hierarquia pré-estabelecida. Somos confrontados com um 'excesso de significação', com um 'significante voador'. (PAVIS, 2010, p. 211-212)

A coralidade aproxima-se da crise da representação, da forma de criação coletiva, de um movimento rapsódico, com o intuito de desconstruir e fazer refletir acerca da não estrutura que não-representa, mas propõe um jogo. O que me vem à mente quando Pavis analisa o espetáculo *Coda do Théâtre du Radeau*, de François Tanguy, são os espetáculos de Gerald Thomas, e também a adaptação em um único espetáculo de três contos do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, a saber "Para o Pior Avante", "Companhia" e "Mal Visto Mal Dito", criado pela Cia. Club Noir em 2014 chamado *Tríptico Samuel Beckett* estrelado pela atriz veterana do teatro e da televisão Nathália Timberg.

Por fim, o que se revelam são novos outros modos e maneiras de interpretar, criticar e inventar poéticas e processos de encenação na contemporaneidade pelas mais diversas necessidades, sejam elas em resposta às externalidades da vida social comunitária e ou societária, bem como de novas pesquisas e evoluções intraestéticas próprias das experimentações artísticas.

## 5 DESATO E AGENCIAMENTOS PARA O FUTURO DOS ATOS

*“O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si.”*

*Braga, Baumgartel e Machado em ‘Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na Universidade brasileira’*

A Encenação Performativa na qualidade de fenômeno do microcosmo do teatro é instaurada através de um agenciamento transversal dos atos de vida e ficção instituídos em processos de encenação. Ela pode subvencionar caminhos de pesquisas autônomas pela tríade que compõe o campo teatral, como qualquer outra manifestação cênica, a saber: o convívio, a poíesis e a contemplação. Três vieses esses inclusos e inerente a qualquer experiência cênica, que possibilitam níveis de teorização e estudos estanques ou confluentes entre a tríade a depender das propostas de investigação.

Destarte, para nós essa tríade é identificada como um pilar da pesquisa qualitativa, uma vez que compreendemos a partir de Fortin e Gosselin (2014) que o foco no paradigma qualitativo preza em seu pressuposto epistemológico por resultados produzidos/inventados por artistas-pesquisadores/propositores artísticos, onde esses produzem o que está sendo produzido, o que contribui por conseguinte para uma ampla gama de pesquisas e perspectivas de processos e poéticas da encenação, que por sua vez podem contribuir para a sistematização e desenvolvimento das Artes Cênicas enquanto campo estruturado de pesquisa em Artes.

Assim propomos o componente da Estética da Práxis Teatral que pode auxiliar em produção e análise de proposições, por ser um procedimento que põe em jogo a dialética vertical enquanto um estar no mundo em meio suas complexidades e estruturas, e procedimentos intraestéticos que podem ser condicionados através dos recursos escassos direcionados à produção.

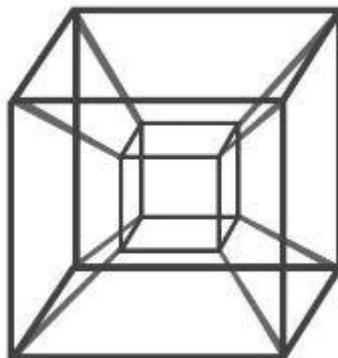
A partir desse componente estruturamos: um ato de intencionalidade dos agentes do campo dá início à proposição artística, essa dá abertura ao processo de encenação estabelecendo as operações poéticas e os agenciamentos dos atos. Compreendendo essas escalas, o procedimento nos auxiliou neste projeto a conjecturar sobre a condição social propulsora do surgimento do fenômeno teatral

contemporâneo, como temos acompanhado no desenrolar desse texto e continuamente, como veremos a seguir, para além do funcionamento de operações poéticas que forjam as estruturas da instauração, por exemplo, a partir da acepção de 'visão poliédrica' da encenação, poliedro, do grego *πολυ* = muitas *εἰρηικά* = faces, podemos abordar o fenômeno da criação/invenção e os agenciamentos dos atos ou organização de uma encenação por qualquer uma de suas diversas facetas ou também associando algumas delas que confluem transversalmente; a depender da intencionalidade e objetivos almejados pelos propositores.

A estrutura do poliedro relaciona-se metaforicamente com a estrutura (material de superfície e imaterial de sentido profundo) do ente teatral, desde seu esboço através do ato inicial de intencionalidade; assim pode-se identificar as arestas, que criam os pontos vértices, que formam as facetas, que dão estabilidade, identidade e visibilidade estética ao todo complexo da tríade teatral.

Uma vez tendo consciência de que o agenciamento dos atos de vida e ficção em processo de encenação de uma encenação performativa pode englobar uma ou várias facetas da 'visão poliédrica' para serem instituídos os elementos técnicos e gerenciais que o processo de encenação exige, compreendemos que através da Estética da Práxis Teatral, uma identificação e verificação de como o contexto social pode afetar diretamente à forma dessas faces pode ser benéfico ao processo, uma vez que o microcosmo teatral está imerso no macrocosmo do campo social, e assim por esse sofre influências diretas ou indiretas, dos mecanismos sociopolíticos, culturais e econômicos, que interferem (in)diretamente nos processos e poéticas da *mise en scène* e também nas investigações de pesquisas, onde reverberam-se os atos de intencionalidades dos grupos, coletivos, companhias ou artistas independentes, encenadores e ou artistas-pesquisadores/propositores, em busca de seus modos de produção e invenção, que na encenação performativa podem deixar os bastidores da realidade primeira em evidência no desenrolar do jogo poético de cena.

**Figura 14** – forma poliédrica 4D do tesseracto



## 5.1 CONTEXTO SOCIAL I

Ter colocado a encenação performativa em questão nos permitiu localizar um movimento. O movimento de propor e identificar o ato de intencionalidade como vetor das etapas de instauração de uma encenação.

Assim conseguimos questionar: como mudanças nas condições sociais reverberam nas etapas de instauração de uma encenação, sendo elas a partir do ato de intencionalidade: a proposição artística, o processo de encenação e a operação poética? Questionamento esse de essencial importância para que consigamos delinear o extra e o intraestético, primeiro e segundo plano de uma encenação.

Chegamos a esse entendimento a partir de experiências práticas e também através dos escritos de Josette Féral (2015): o teatro está situado no centro de um triângulo, onde denomina-se que os vértices deste são o que podemos chamar de tríplice política: a tensa relação entre teatro e fomento monetário, a relação com a crítica e pesquisa de um conhecimento sistematizado, e por fim, uma das quais mais nos interessa neste percurso, a relação do teatro com a sociedade, ou seja com o público, indivíduos e esferas estatais, produtores da sociedade e propositores de eventos artísticos, que geram uma base para o ordenamento cultural.

O teatro no século XIX era fonte de divertimento da burguesia que o frequentava, portanto a forma de expressão desse teatro não questionava o contrato social vigente, era como um entretenimento que jogava com os sentidos dos espectadores a fim de imergi-los num evento extraordinário, de elevação de capital simbólico, leve, bem-humorado e espetacular. Pensemos na práxis de produção

desse teatro: era comum, uma prática de longo tempo, onde possivelmente, um grande mecenas membro da elite estava por trás das produções, destinando capital financeiro ao evento cultural. Uma vez que, a depender de seus objetivos, sua imagem pessoal ou jurídica atrelava-se ao evento e assim poderia lhe trazer prestígio e reconhecimento social. “As pessoas iam ao teatro, em grande número, com a convicção de que este era um lugar de divertimento coletivo”. (FÉRAL, 2015, p. 5)

Já no fim do século, início do século XX, o teatro a partir das reivindicações dos artistas simbolistas ou vanguardistas, torna-se “coisa mais séria”, passa do lugar onde não se questionava o contrato social a fazer dissidência ao contrato vigente, postulando peças de teor ‘superiores’ e até misteriosos, tornando o fazer teatral autorreflexivo para com o mundo e para com sua própria arte.

Ele deixou de ser um acessório do contrato social: tornou-se um lugar em que o próprio contrato social é posto em questão e se vê analisado e apresentado em termos que lhe são próprios de sua tessitura dramática e de sua visibilidade cênica. (FÉRAL, 2015, p. 6)

É nesse período também que o Estado passa a subvencionar e acompanhar mais de perto o que era produzido no teatro, uma vez que a premissa desse era falar a verdade, sobre o homem, a sociedade e a História. Nas últimas décadas do século XX, o teatro passa por novas modificações, a partir de exigências críticas aos novos paradigmas das sociedades pós-modernas, tais como, identidades altamente pulverizadas, onde diferenças ganham estrategicamente espaços e lugares de fala, as margens tornam-se novos centros, políticas públicas para educação e cultura são esboçadas e timidamente implantadas (no caso de Brasil), num sistema neoliberal que ao mesmo tempo em que produz progresso institucional, passa também a intensificar diferenças.

Contudo, adentramos ao século XXI, aonde essas características atreladas à revolução tecnológica com a democratização da informação e das novas tecnologias, tem resultado em novas organizações e configurações sociais, por exemplo, contribuiu para formar no teatro “comunidades que se auto-organizam e mudam de forma, de estrutura, e cujos participantes atuam sem controle externo. O que os liga é um contrato comunitário cultural” (FÉRAL, 2015, p. 6).

Tentemos apreender nossos antecedentes. É de bom grado recordar que os assuntos teatrais no país, surgem com mais intensidade e teorização a partir da chegada da corte portuguesa em 1808 no Brasil. É neste século que os intelectuais brasileiros passam a discutir as formas de criação dramática, um teatro textocêntrico, que se via entre o classicismo francês e o romantismo alemão, a criar uma dramaturgia nacional, que floresceria século mais tarde num movimento modernista.

Os grupos brasileiros são um desdobramento das companhias teatrais — forma de organização de artistas que se espelhavam nas companhias lusitanas — com os primeiros registros datadas no século XVIII [...] pertencendo ao ator brasileiro João Caetano o feito de ter inaugurado a primeira companhia brasileira em 1833, formada por atores brasileiros, mas ainda sob fortes influências dos padrões portugueses e também de países como a França e a Espanha.

Neste período inicial, ocorreram mudanças estéticas e dramáticas que reconfiguraram os formatos, porém nenhuma delas afetaram as companhias em relação a sua estruturação, situando posteriormente a essa fase, o aparecimento da figura do empresário, que passará a administrar o conjunto. (CARVALHO, 2015)

## 5.2 CONTEXTO SOCIAL II

Em nossa acepção, a condição social de um indivíduo entrelaça-se com sua formação institucional (realidade objetiva) e simbólica (realidade subjetiva), assim como o despertar de sua consciência cidadã. A cultura, vista por um viés ampliado, é a regra que nos dá suporte arbitrário aos caminhos da convenção regimentada, sustentando assim a construção de nossa comum realidade, essa por sua vez sofre através dos discursos legitimadores, imutabilidade e mutabilidade (a inconstância dos Homens), o que confirma a tradição e ou rupturas, dando continuidade à vida social da complexa e plural sociedade.

O foco para embasamento e revisão de nosso objeto de pesquisa, a encenação performativa, foi considerar essa como uma clivagem surgida do conceito de encenação (aos moldes do teatro moderno); conceito esse que já preconizava mudanças paradigmáticas na criação teatral, por ser fruto de formas diabólicas que desagregaram hegemonias bem aos moldes da modernidade que culturalmente

instalada modificou o modo de fazer e compreender os atos comunicativos sociais artísticos, por exemplo, uma vez que esses eram uma performance fundada apenas no corpo durante toda a idade média. (GUMBRECHT, 2010)

A vida que se entrelaçava cenicamente com as manifestações sociais de outrora, passa agora a ter um campo autônomo, o artístico, de viés de apreensão empírica dos sentidos para com também uma tentativa puramente intelectual de compreensão das muitas faces, as quais compõem uma manifestação artística: a esfera social, ideológica, estética, econômica, cultural, para além de toda a arte e operação dos elementos técnicos da máquina cibernética. Essa perspectiva se comparada com as características de uma pós-modernidade ou acentuada por operações de uma hipermodernidade, vem sendo contraposta ou desconstruída pelo viés de (re)integração holística, de significação mais ampla, abrangente e transcendente, para além das partes aos moldes de toda a intelectualidade moderna, para a compreensão e importância do todo.

Propomos para que haja a propositada mudança do *modus operandi*. A complexidade da vida não nos permite mais sermos a atomização de nossa história e de nossos fazeres. A lei da entropia nos mostra, uma ordem no que tende ao caos. As muitas faces de um todo, a busca de uma compreensão crítica do passado, para com ele e adiante, chegar ao que deveria nos interessar, ao todo, a operação, ou seja, a um sistema integrado com desenvolvimento autossustentável e com resultados sociais positivos para a qualidade da vida em comunidades e sociedades mais desenvolvidas.

Um sistema de desenvolvimento sustentável que visa de forma holística a ação integrada humana. As proposições sociais de agora surgem através do cultivo antropológico dos fazeres, da recíproca de afetos e tempo de vida em comum de processos criativos, de resistência e interculturalidade crítica ao sistema instaurado.

Indagamos, como observar esse movimento e escolher onde se quer atuar a fazer parte, uma vez que, na complexidade social moderna o destino não está dado e sim o homem enquanto centro de ações no mundo constrói esses caminhos e trajetos? Como as proposições artísticas podem inspirar uma consciência emancipatória prezando pela liberdade de se expressar e sem ser tragada pelas organizações objetivas de uma sociedade que um dia almejou uma ordem exímia que a levou para o extremo caos?

Denominaremos aqui que estamos num entrelugar, na terceira margem do rio, na era do terceiro incluído, numa preparação, um ensaio da vida real, onde ruínas simbólicas de composição social, do fazer e agir defrontam-se com formas diabólicas que desagregam uma estrutura ainda sólida, em tempos de fluidez, como nos apresentou o polonês Zigmund Bauman em *Modernidade Líquida* (2001), que vai ao encontro com a teoria do conceito de contemporaneidade proposto pelo italiano Agamben (2009).

As ruínas simbólicas já foram formas que desagregaram um dia, foram rupturas para o surgimento do novo, do moderno enquanto novidade, e ainda nos são caras, pois legitimadas pelo poder e progressos em modos de criação, produção e de vida, elas podem ainda dar fundação a alicerces outros e mais humanizados. É necessário contextualizá-las ao passo que erigimos novos campos e modos de invenções artísticas, reflexões para um mundo menos desigual e mais harmônico.

## 6 APONTAMENTOS FINAIS OU DAS RECOMENDAÇÕES FUTURAS

Na contemporaneidade — termo filosófico de difícil sintetização devido sua amplitude e temporalmente traçado por Giorgio Agamben em ‘O que é contemporâneo’ (2009) como um ‘não mais’ simultâneo a um ‘ainda não’ — percebe-se que após as guerras mundiais do século XX, estabeleceu-se um viés mais crítico da vida do indivíduo na sociedade.

Pesquisadores, intelectuais, políticos, sociedade civil organizada discutem através de debates públicos o desvendamento das grandes narrativas da grande máquina mundo, de seus meios e modos de produção, principalmente após maio de 68, abrindo-se assim novas reflexões acerca de questões sobre a complexidade que se instaura, bem como de seus dispositivos e padronização.

É possível também averiguarmos que entramos numa era pós-industrial, chegamos a ‘Era do serviço’ com foco no terceiro setor com disseminações e democratizações da tecnologia num ambiente altamente midiático, mediado por sistemas operacionais geridos por dispositivos, que estabelecem novos agenciamentos e, portanto, novas formas de subjetivações, de ver, atuar e interpretar a ação humana neste mundo. O ocidente sob modo de operação capitalista tornou-se capitalista criativo transestético, reflexão que podemos nos aprofundar com Gilles Lipovetsky e Serroy em ‘A estetização do mundo’ (2015).

Profissionais especialistas propõe-se ‘navegar’ por outros saberes, interdisciplinares, quiçá rumo a uma transdisciplinaridade, aumentando assim a complexidade e o abismo na apreensão dessa nova *bios* de existência, a saber *bios midiática* como propõe Muniz Sodré em ‘Antropológica do Espelho’ (2002) numa tentativa de compreensão dos funcionamentos das estruturas institucionais e sociais vigente, visando mais diálogo, consciência crítica, transparência e possibilidades de mudanças rumo um bem-viver.

Os profissionais das artes, por exemplo, propõem por vezes movimentos contra hegemônicos, por sua aflorada sensibilidade de apreensão e expressão dos modos vigentes das estruturas. Esses forjaram um modo de colaboração coletiva em suas proposições artísticas indicando como deveria ser uma sociedade democrática participativa; assim, grupos e coletivos de profissionais das artes borram fronteiras, transbordam conceitos, questionam especializações de um mundo apenas embasado

na técnica e por vez trazem novas reflexões críticas acerca da complexidade do mundo contemporâneo, em uma hipermodernidade, de movimentos pós-moderno/pós-industrial e pós-modernistas nas artes.

As artes, principalmente as artes cênicas do espetáculo, prezam por um bem incomensurável da humanidade, o convívio entre pessoas, pois é a partir do convívio que nos comunicamos, sentimos a vontade de transmitir uma mensagem, afetar o outro e ser afetado, compartilhar ideias, amar e ser amado e assim construir o significado da nossa realidade social e subjetiva, uma sempre ancorada na outra.

O teatro, por exemplo, é uma arte que se configura pelo convívio entre artistas, técnicos e espectadores. Expectação da representação poética da cena, que se instaura através da encenação (*mise en scène*) proporcionada por operações técnicas, onde o rigor configura a linguagem teatral. O teatro, como diz Ortega y Gasset (2010) é um local (a)onde podemos ir compartilhar num mesmo território, um mesmo espaço-tempo, a instauração de um fenômeno, que nos afeta, podendo deixar um enorme valor simbólico de sua experiência, a experiência de se expor ao 'perigo', de ir ao encontro com o expressivo, o que pode gerar aprendizado.

Com os avanços tecnológicos muito se fala de uma possível supressão desse convívio, uma alteração do convivial por um 'tecnovívio' – uma hiper-realidade, mais real que o real, como diria Baudrillard (1992), essa já experimentada através dos ditames da indústria cultural e também por ora pelo metaverso; seria essa uma questão complexa para o teatro, que por mais que crie outros mundos através de seu dispositivo, atizando nossa percepção e imaginação, age como em ato de resistência, pois sempre prezou pela arte do encontro, ou seja, esse termo 'tecnovívio' utilizado pelo teatrólogo argentino Jorge Dubatti (2010), como uma forma de mediação da expectativa através da tecnologia, supriria o território, por uma desterritorialização do evento, por exemplo, através do distanciamento dos corpos físicos, presentes e reais, característica dos encontros virtuais, digitalizados e algoritmizados, podendo ser esses interativo, entre 'homem, máquina {homens}, homem' (como chats, redes, telefonia etc..) ou monoativo 'homem, máquina {homens}' (livros, filmes, teatro digital, televisão...), ou seja adentra-se o território pormenorizado da bios-midiática, essa acepção de acordo com Muniz Sodré em entrevista para TV BRASIL (2017).

Acontece que com o advento da pandemia da **COVID-19** causada pelo vírus **SARS-CoV-2**, o tecnovívio tornou-se a possibilidade remota viável de estar em

contato, de trocar informação, de exercer o compartilhamento da fé (cultos virtuais), de interação, de estar em contato com a arte e de construção de conhecimento em rede, não tendo como limite à distância, devido o distanciamento social imposto pela crise sanitária.

Novos meios, plataformas e dispositivos vem sendo aprimorados para que se possa promover outros encontros. O teatro por exemplo, vem experimentando o teatro em movimento digital, um teatro do possível que sempre nos sinaliza, através do digital, que temos neste momento de nos preservarmos, nos distanciarmos, porém não deixando de compartilhar nossas inquietações, perdas, lutos, esperança, presentes em nossa comunicação, para quando estivermos melhores com a crise sanada, voltarmos a nos encontrar em nosso mesmo local, naquele teatro, o que faz parte de nossa vida cultural, mantendo as novas portas e janelas que se abriram/abrirão.

O desafio é pensarmos numa nova (inter) subjetividade para o movimento digital, ocupar o ciberespaço de forma simbólica, disseminando os valores que queremos do real, com afetos, com paixão, com os olhos nos olhos, com tensão, reivindicação, justiça e ação. As facilidades culturais podem proporcionar cultura e arte para muito além das telas por exemplo, atingindo todo tipo de público, diminuindo fronteiras de segregação, expondo as desigualdades e tendo compromisso em diminuí-las.

Assim, proposições, propositores, gestores e produtores, tem a oportunidade de encurtar trajetos antes muito distantes, estimulando a práxis artística, sua produção e recepção para além das fronteiras. Difundindo e fomentando a arte, construindo pontes e novas parcerias, valorizando a diversidade e dando condições para a consolidação de novas identidades. Derrubando muros, reduzindo barreiras, onde a importância da cultura e das artes simbolizem um mundo mais fraterno.

Levando-se em conta o que foi exposto em todo o percurso até aqui a partir dessa comunicação poderemos discutir e apresentar a utilização das tecnologias no teatro e o processo de criação colaborativa em busca de nova tecnológicas poéticas da encenação em projetos futuros.

Com ascensão dos meios e veículos de comunicação, advindos da revolução tecnológica e mais recente com a digital, o teatro continua atento na adaptação e incorporação de tecnologias que fazem parte do cotidiano das interações humanas

para sua renovação (*mise à jour*). Não apenas endossando seus usos, mas também forjando críticas a eles, identificando contradições existentes na vida social que perpassam pelo uso, troca e afetos simbólicos que esses novos meios despertam, apresentando proposições de mudança para além do utilitário, ou seja, o que estamos a descobrir acerca das novas (inter) subjetivações.

Os meios tecnológicos e todo seu aparato técnico, os instrumentos ou as tecnologias, são transformados em dispositivos que visam interesses diversos de grupos heterogêneos e que lidam diretamente com questões de “processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder.” (AGAMBEN, 2009, p. 11).

O teatro, bem como as artes em geral, por seu viés insurgente e crítico das estruturas hegemônicas, a fim de instaurar fissuras no sistema, questionando invisibilidades, o que é dito e o que não é dito, o que é visto e o que não é visto, como bem retrata o filósofo francês Jacques Rancière (2005) em seu livro sobre estética e política: a distribuição do sensível, contribui para manutenção ou deslocando de eixos de instituições rígidas e segregadoras em prol de uma sociedade crítica e diversa, utiliza-se, ou possivelmente deveria, desses meios, tecnologias e dispositivos, na intenção de profanar seus usos, que para AGAMBEN, além de ser o uso livre dos dispositivos sem as intenções dominadoras e sim renovadoras, “a profanação é o contra dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido.” (2005, p. 45) Sacrifício, para o filósofo italiano acima citado, seria a promessa de felicidade contida nos dispositivos que são externos aos humanos, porém criação desses, que capturam suas subjetividades e nos dá abertura enquanto artistas para uma reflexão acerca da separação entre o uso comum, que se aproxima da profanação, para com seus usos com intenções dominadora, como as utilizadas pelos aparelhos de Estado totalitário.

As novas tecnologias proporcionam novas mídias que uma vez que articuladas com as artes sugerem “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas” como nos traz Arlindo Machado em *Arte e Mídia* (2004, p. 1).

O rádio, a televisão, o cinema, os meios telemáticos, nos proporcionam hibridizar ainda mais a construção de uma encenação no teatro, através de

microfones, projetores, câmeras, hologramas etc. que colocam um novo desafio ao conceito de processo colaborativo, que poderá contribuir para uma atualização do conceito confirmando o devir e as verdades temporárias forjadas pelas ações e linguagens humanas através de novas descobertas, interações, usos e processos de experiências.

Para tanto a Estética da Práxis Teatral pode dar a ancoragem que grupos e coletivos necessitam para que seus trajetos possam dar suporte ao campo artístico em sua pretensão de contribuir para o jogo e o *habitus* de seus agentes enquanto artistas-propositores e cidadãos críticos que possam apresentar e reivindicar novas formas de organização societária, dialogando diretamente com seu público fiel e ou em formação numa proposta participativa de escolhas poéticas e interações em acontecimentos artísticos-culturais.

Assim concluímos que os atos de intencionalidades dos agentes propositores de processo de criação teatral são propulsores dos movimentos e dão continuidade à arte teatral, dialogando e questionando sempre com o tempo em que vive, bem como identificando lacunas e caminhos para progressos futuros da área, o que tende a ser sempre um ganho para a ampliação e construção do conhecimento no *campus* de pesquisa e ou atuação, forjando novos *habitus*, nutrindo a magia do teatro e compartilhando com futuros agentes a consciência do jogo da estética da práxis teatral em seu primeiro e segundo plano, visando proposições futuras.

## 6.1 POR UMA ESTÉTICA DA PRÁXIS TEATRAL

A Estética da Práxis Teatral não compactua com o frenesi da novidade, pois ela expõe o processual da criação (invenção) e não apenas o produto final, cada processo é único, gera uma obra formante, que envolve o ser-em-formação. Ela aponta novas direções para reinvenções de percursos, delinea o *habitus* do fazer artístico e agrega força para o *campus* ao criar fontes para pesquisas, que contribuirão para a sistematização do conhecimento emancipatório, através das Artes Cênicas na ação do campo social; principalmente em tempo de crise institucional e representacional, regido por um capitalismo criativo transestético<sup>42</sup> esse sim devoto

---

<sup>42</sup> Fazamos recordar: “se caracteriza pelo peso crescente dos mercados da sensibilidade e do “design process”, por um trabalho sistemático de estilização dos bens e dos lugares mercantis, de integração

ao frenesi da novidade com tendências mercadológicas e neoliberais desde a gestão da máquina estatal até os processos de subjetivações de identidades sociais.

se caracteriza pelo peso crescente dos mercados da sensibilidade e do “design process”, por um trabalho sistemático de estilização dos bens e dos lugares mercantis, de integração generalizada da arte, do “look” e do afeto no universo consumista. Criando uma paisagem econômica mundial caótica, ao mesmo tempo que estiliza o universo do cotidiano, o capitalismo é muito menos um ogro que devora seus próprios filhos do que um Jano de duas faces. (LIPOVETSKY, 2015, p. 72)

Como quando Silvano Santiago (2020) expõe a ideia em ensaio intitulado “Uma revoada de vagalumes” (2017) onde dialoga ensaisticamente com Guimarães Rosa e Pier Paolo Pasolini, e expõe a intermitência dos clarões dos vagalumes não são mais aceitos por uma civilização do espetáculo, como quer o peruano prêmio Nobel de Literatura, Mário Vargas Llosa, pois elas interrompem o jogo feérico dos grandes shows.

Ao propormos um procedimento de análise através do componente da Estética da Práxis Teatral, podemos através da visão poliédrica da encenação, adotar o viés da produção que envolve as externalidades dos processos, da poética da cena que envolve as operações intraestéticas, e ou também da recepção que pode desenvolver o gosto e a formação dos públicos, cientes de que, o todo, sempre estará interconectado numa forma holística, transversal e transdisciplinar, inato ao processo artístico. Pode-se assim, através das análises das instaurações, gerarmos textos que nos permitirão fazer uma análise da encenação, forjando-se teorias da percepção e ou recepção ou através delas analisar os rastros dos registros da prática, o que já vem sendo feito e que ampliará e qualificará as indagações deste microcosmo complexo teatral e através delas poderemos compreender os caminhos percorridos pela recente e complexa tradição teatral brasileira.

Em todo o movimento processual de encenação, da concepção do projeto a sua manifestação, podemos convocar os estudos de uma Estética da Práxis Teatral. Estética, do grego *αισθητική* = aquele que nota ou percebe através dos sentidos. E

---

generalizada da arte, do “look” e do afeto no universo consumista. Criando uma paisagem econômica mundial caótica, ao mesmo tempo que estiliza o universo do cotidiano, o capitalismo é muito menos um ogro que devora seus próprios filhos do que um Jano de duas faces.” (LIPOVETSKY, 2015, p. 72)

*práxis*, condução ou ação, “tudo aquilo que tem a ver com a ação; ação concreta e objetiva, prática.” (PRÁXIS, 2015) no sentido de ação humana na carne do mundo.

Diversos são os modos do fazer teatral na contemporaneidade, diversos são também os modos de vida adotados pelos artistas e produtores que se beneficiam da arte do teatro, a fim de levantar o mundo que se encontra sentado. Encontram nesta arte, uma maneira de ampliar seus conhecimentos sobre a alma e a vida do homem, que repercute na construção de simbolismos e afetos simbólicos para toda a cadeia de produção e recepção envolvida, através de processos genuínos, do convívio à contemplação.

O simbolismo, conceito atrelado ao valor e capital simbólico tão caros ao mundo moderno, advém com os movimentos culturais uma espécie de “planta baixa” das ações dos homens (MCCRACKEN, 2003, p. 28) que se torna influência direta na formatação e condução do espaço social atrelado à comunicação de identidades, a partir da recepção e consumo de bens simbólicos

o mundo moderno, como nós o conhecemos, é fundamental que tudo se comunique. A dinâmica da sociedade moderna se movimenta em torno da comunicação e dos valores disseminados por ela mediante os símbolos construídos e compartilhados. ‘Comunicação é o processo transacional entre duas ou mais partes por meio das quais o significado é trocado mediante o uso intencional de símbolos’ (ENGELS *apud* MIRANDA, 1999, p. 4)

Para além da funcionalidade essencial dos produtos e ou do serviço prestado, que por hora incluem também as atividades do campo artístico e de sua qualidade, o valor simbólico, que embute significados sociais e culturais atrelados com os desejos subjetivos dos receptores assumem uma lógica onde

a criação de valor simbólico depende, em última análise, da inclusão de produtos nos padrões de consumo e uso. Em outras palavras, embora as empresas possam ativamente dotar seus produtos de significados culturais atraentes, não há garantia de que seus esforços irão, eventualmente, produzir os resultados pretendidos. (RAVASI; RIDOVA, 2013, p. 30)

Com isso, o valor simbólico atrelado mais ao lado afetivo que vem a despertar no público, é importante fonte de agregação de valor dessas manifestações por possuírem esse princípio atrelado desde sua concepção onde prevalece uma diversidade cultural, diversas oportunidades de nichos e públicos, que estabelecem

um compromisso sociocultural, econômico e por vezes político entre gestores, produtores, instituições e receptores.

Para que possamos fazer do componente da Estética da Práxis Teatral parte do processo de criação que auxilie em produções e pesquisas, por representar uma ação prática na realidade social objetivando a concretização da estética artística, precisamos nos ater no tempo-espaço das produções teatrais; sejam elas do passado, através de registros e todo tipo de material que possa embasar a pesquisa, que nos trará conhecimento do mecanismo da forma do que já foi produzido.

uma extensão da estética no mundo das coisas se relaciona com um determinado conjunto social. A maneira como esse conjunto social concebe a função estética predetermina finalmente, também, a criação objetiva das coisas a fim de obter um efeito estético e uma atitude estética subjetiva perante elas. (LEAL, 2003)

Estejamos cientes da escassez desses registros; para o presente, portanto desde já esse procedimento é bem-vindo em observações de grupos teatrais através de seus processos de montagem em andamento, a fim de identificar suas estratégias de planejamento por exemplo. *A posteriori*, consequência do levantamento do que foi realizado, a partir de todo o material levantado, discussões, interações intersubjetivas e com o ambiente, pensar em modos de produção e ações outras, que sejam viáveis e (auto) sustentáveis dentro das atuais circunstâncias culturais e artísticas brasileiras na atualidade.

## REFERÊNCIAS

- ACÁCIO, L. G. S. **O Teatro performativo: a construção de um operador conceitual**. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, M. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: \_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 113-157, 1944.
- ADORNO, T. A arte é alegre? *In*: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.
- ADORNO, T. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro, 3ª ed., Editora: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. 2.ed. *In*: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165-191.
- ADORNO, T. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. **O Homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Editora autêntica, 2012.
- ANASTASIOU, L. G. Ensinar, aprender, apreender e processos de ensinagem. **Edisciplinas Usp**, São Paulo, mar. 2010. Disponível em: [INDICE \(usp.br\)](http://www.usp.br/edisciplinas). Acesso em: 24 jan. 2022.
- ANÍSIO Teixeira. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19646/anisio-teixeira>. Acesso em: 03 de abril de 2022.
- ANTÔNIO Araujo. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>. Acesso em: 15 mar. de 2019.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, v.8, p. 253-258, 28 nov. 2008. Semestral. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 23 fev. 2019.

ARAÚJO, P. R. M. de. **A performatividade como um elemento desterritorializador na encenação contemporânea**. 2016. 150f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gred Bornheim. Os Pensadores; São Paulo: Nova Cultural 1987.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, revisão da tradução Mônica Stahel. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASDRÚBAL Trouxe o Trombone. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo398708/asdrubal-trouxe-o-trombone>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

AUMONT, J. **As Teorias dos cineastas**. São Paulo: Editora Papyrus, 2002.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Harvard University Press, 1975.

AVENIDA Q. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento542126/avenida-q>. Acesso em: 01 jun. 2019.

BAILLY, A. **Dictionnaire Le grand greco-français**. Paris: Hachette, 1982.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, R. A morte do autor. *In*:\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 57-64.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**: ensaios sobre fenômenos extremos. Campinas: Editora Papyrus, 1992.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BICKERSTAFF, J. **Collaborative theatre**. Communication and Theater Association of Minnesota Journal, 2011.

BIDENT, C. O gesto teatral de Roland Barthes. **Roland Barthes, subversivo e sedutor: Revista Cult**, São Paulo, ed. especial, ano 9, 2006. Disponível em:

<http://www.revistacult.uol.com.br/home/o-gesto-teatral-de-roland-barthes>. Acesso em: 19 maio 2019.

BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças e ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, P. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v.32, n.2, p. 105-115, jul. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010133002013000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002013000200008&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 24 jun. 2019.

BOURDIEU, P. **Pierre Bourdieu: sociologia**. (org.) Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 2020.

BRASIL. Lei n. BRASIL. Lei n. 4.641, de 27 de maio de 1965. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. **Portal Legislação**, Brasília, DF, 27 maio. 1965. Disponível em: [L4641 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br/L4641). Acesso em: 12 jul. 2020.

BRASIL. Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o plano nacional de cultura. **Portal Legislação**, Brasília, DF, 2 dez. 2010. Disponível em: [L12343 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br/L12343). Acesso em: 15 mar. 2019.

BRITO, P. M. F. A formação do ator no Brasil. **Olhares**, São Paulo, v.3, p. 12-17, 2015.

BRITO, R; GUINSBURG, J. Método Matricial. *In*: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Orgs.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro:7 Letras, 2006. p. 18-25.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas**. Minas Gerais: Edufu, 2016.

CAJAIBA, C. L. **Teorias da recepção**, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2013.

CARVALHO, P. N. S. de. **Organizar para administrar: uma análise da gestão do grupo galpão (MG) e do bando de teatro olodum (BA)**. 141 f. II. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

CHAER, L. Uma pesquisa sobre holismo e educação holística. **Fragmentos de cultura**, Goiânia, v.16, n.4, p. 555-566, 2006.

COHEN, R. **A performance como linguagem**. 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, R.; GUINSBURG, J. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. *In*: DA SILVA, A. S. (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 251-260.

CONGRESPO. **Congresp registra 22 teatros independentes como patrimônio imaterial**. São Paulo: 2014. Disponível em: [Congresp registra 22 teatros independentes como patrimônio imaterial | Secretaria Municipal de Cultura | Prefeitura da Cidade de São Paulo](#). Acesso em: 30 set. 2019.

COSMO, M. **A teatralização do real: uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados**. 2018. 166f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COSTA, R. M. **Processo de Bolonha**, bacharelado interdisciplinar e algumas implicações para ensino superior privado no Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.revistaensinosuperior.gr.unicamp.br>. Acesso em: 20 maio. 2021.

COUTINHO, D.; SANTOS, E. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. **Repertório**, Salvador, n.14, ano 13, p. 65-73, 2010.

CRUZ, D. T. **Postmodern metanarratives: Blade Runner and literature in the age of image**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, v.13, n.13, p. 163-176, 2005.

DERRIDA, J. As mortes de Roland Barthes. **RBSE – Revista Brasileira de sociologia da emoção**, v. 7, n. 20, p. 264-336, ago. 2008.

DORT, B. A Representação Emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v.13, n.1, p. 47-55, 2013.

DORT, B. Condição sociológica da encenação teatral. *In*:\_\_\_\_\_. **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 83-99.

DUBATTI, J. **O Teatro dos mortos**. São Paulo: Sesc Edições, 2016.

ECA – Escola de Comunicação e Artes. O universo do luxo é discutido em palestra com Renato Ortiz. São Paulo, 2019. Disponível em: [Universo do luxo é discutido em palestra com Renato Ortiz | ECA - Escola de Comunicações e Artes \(usp.br\)](#). Acesso em: 24 jan. 2022.

ERWIN Piscator. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa557063/erwin-piscator>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, J. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos?. *In*: MOSTAÇO, E; OROFINO, I; BAUMGARTEL, S; COLLAÇO, V. (orgs.) **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

FEILER, A. F. Hegel e Marx: da alienação a uma ética da reconciliação. **Intuitio**, Vol. 4, nº 2, nov. 2011, p. 237-247.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, S. Repertório Teatro & Dança. BIÃO, Armindo. BENÍCIO, Eliene. (coord.). **Teatralidades e Performatividade na Cena Contemporânea**. Salvador: UFBA/PPGAC, p.11-21, 2011.

FIGUEIREDO, R. C. de. **A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto**. 2007. 128f. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais.

FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Madri: Abada Editores, 2011.

FLÁVIO Império. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [Flávio Império | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](http://Flávio%20Imp%C3%A9rio%20|%20Enciclop%C3%A9dia%20Ita%C3%BA%20Cultural%20(itaucultural.org.br)). Acesso em: 24 jan. 2022.

FLORENTINO, A. A pesquisa qualitativa em Artes Cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. *In*: TELLES, N. (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2012. p. 123-138.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 85-95, fev. 2009

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art research journal: Revista de pesquisa em artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, maio 2014.

FORTUNA, C. (org.); RIBEIRO, A.S. (trad.). **Simmel: a ruína**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

FOSTER, H. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: MIT Press, 1996.

GARCIA, S. **As trombetas de Jericó: Teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997. 286 p.

GARCIA, S. (org.). **Odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.

GAZONI, F. M. **A poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.8.2006.tde-08012008-101252. Acesso em: 2019-11-13.

GIDDENS, A. **Política, sociologia e teoria social: Encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 1997.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

GILBERTO Gil. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2914/gilberto-gil>. Acesso em: 24 jan. 2022.

GLOBO TEATRO. **Companhias e artistas apresentam obras em progresso no armazém XIX**. Local: Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [Rede Globo > reportagens - Companhias e artistas apresentam obras em progresso no Armazém XIX](#). Acesso em: 03 abr. 2020.

GLOBO TEATRO. **Nelson baskerville revisita tema sobre diversidade sexual**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: [Rede Globo > reportagens - Nelson Baskerville revisita tema sobre diversidade sexual](#). Acesso em: 24 jan. 2020.

GRUPO XIX DE TEATRO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. Disponível em: [Grupo XIX de Teatro | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#). Acesso em: 24 jan. 2022

GRUPO TAPA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo207345/grupo-tapa>. Acesso em: 10 set. 2019.

GUÉNOUN, D. **O Teatro é necessário?**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

GUINSBURG, J. Diálogos sobre a natureza do teatro. **Revista USP**, São Paulo, v. 50, p. 6-17, ago. 2001.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUSSERL. **Os Pensadores. HUSSERL - vida e obra**. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo, 2000.

IMDb. **Arca russa** (Русский Ковчег). Seattle, 1990a. Disponível em: [Arca Russa \(2002\) - IMDb](#). Acesso em: 10 jan. 2020.

IMDb. **Depois da vida** (Wandafuru raifu). Seattle, 1990b. Disponível em: [Depois da Vida \(1998\) - IMDb](#). Acesso em: 9 jan. 2020.

JACÓ Guinsburg. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109358/jaco-guinsburg>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

JACOBBI, R. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAMESON, F. **Pós-modernismo, A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

JOHN Neschling. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: [John Neschling | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#). Acesso em: 13 mar. 2019.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KORTE, G. Introdução à metodologia transdisciplinar. **NEST**. São Paulo, 2000. Disponível em: [Metodologia Transdisciplinar.pdf \(gustavokorte.com.br\)](#). Acesso: 30 jan. 2020.

KINAS, F. O gosto pelo real no teatro contemporâneo. **Sala preta**, São Paulo, v.13, nº 2, p. 144-154, 2013.

KNEBEL, M. **Análise-ação práticas das ideias teatrais de Stanislavski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LAPOUJADE, D. **Existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LARROSA-BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Rev. Bras. Educ.** 2002, p. 20-28.

LEAL, R. S. **O estético nas organizações: uma contribuição da filosofia para a análise organizacional**. 2003. 360f. Tese (Doutorado em Administração). Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

LEÃO, H. S. Um farol em meio à escuridão: a construção do caráter na tragédia grega. *In*: GRUPO PET – Filosofia, **Argumento**, Salvador, ano XIX, n. 14, abr. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/argum/article/view/29806>. Acessado em 13/11/2019

LEÃO, R. M. de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Salvador: EDUFBA; Fundação Gregório de Matos, 2006.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONILSON. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C. **Manual de estilo acadêmico**. Salvador: EDUFBA, 2019

MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções. **E-Compós**, [S. l.], v. 1, 2004. DOI: 10.30962/ec.15. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/15>. Acesso em: 13 set. 2021.

MACHADO SANTOS, G. **Aprendizagem de direção teatral: análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro**. 2008, 152f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª Ed. São Paulo: Global, 2004.

MARX, K. **O 18 brumário de Luis Bonaparte**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MCCRACKEN, G. **Cultura e consumo: Novas Abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MELLO, Marcelo Soares Bandeira de. **O capitalismo enquanto cultura: crítica da racionalidade econômica**. Nova Economia [online]. 2019, v. 29. Acessado 3 Abril 2022, pp. 1117-1139. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6351/5900>

MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIRANDA, A. P.C.; GARCIA, M.C.; PEPECE, O. M. C.; MELLO, S.C. B \_\_\_\_\_. “A moda como elemento de comunicação: uma forma de expressão e integração na sociedade moderna”. **INTERCOM – Congresso nacional de ciências da comunicação. Anais eletrônicos**. 1 CD-Rom. Rio de Janeiro, RJ, 1999.

MOSTAÇO, E. Conceitos operativos nos estudos da performance. **Sala preta**, São Paulo, v.12, n.2, p. 143-153, 2012. Semestral. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57494/60512>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MOSTAÇO, E. **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018. 336 p. Disponível em:

<http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/incursosexercursos>. Acesso em: 28 ago. 2019.

MOSTAÇO, E. Uma incursão pela estética da Recepção. **Sala preta**, São Paulo, n. 8, 2008.

MUNIZ, M. L.; DUBATTI, J. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte e Buenos Aires **Rev. bras. estud. presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018. Disponível em: [Revista Brasileira de Estudos da Presença \(ufrgs.br\)](http://Revista Brasileira de Estudos da Presença (ufrgs.br))

MYRIAN Muniz. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo. Itaú Cultural, 2021. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109259/myrian-muniz>. Acesso em: 06 jun. 2020.

NELSON Baskerville. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. Disponível em: [Nelson Baskerville | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](http://Nelson Baskerville | Enciclopédia Itaú Cultural (itaucultural.org.br)). Acesso em: 24 jan. 2022.

NICOLETE, A. [Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. Sala preta. In: Sala preta - USP. São Paulo, n.02, p. 318-325, 2002.](#)

ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAIVA, F. da S. Ensino Técnico: Ima breve história. **Revista húmus**, São Luís, v.3, n.8, p. 35-49, 2013.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes, São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, P. **O Teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, P. O texto impostado. *In*:\_\_\_\_\_ **A análise dos espetáculos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. cap. 2, p. 185-205.

PEREZ, D. A. **O ator sem bordas**. São Paulo: Clube dos Autores, 2013.

PERFORMANCE. *In*: **Michaelis dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: [Performance | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](http://Performance | Michaelis On-line (uol.com.br)). Acesso em: 8. mar. 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. Roland Barthes e o prazer da palavra. **Revista cult**. Edição especial. São Paulo, n.100, p. 42-46, mar. 2006.

PESSOAL do Victor. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399349/pessoal-do-victor>. Acesso em: 17 de jan. 2021.

POD Minoga. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo115599/pod-minoga>. Acesso em: 07 jun. de 2020.

POMBO, O. Epistemologia da interdisciplinaridade. **Ideação**: Revista do Centro de Educação e Letras, Foz do Iguaçu, v. 10, n. 1, p. 9-40, fev. 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4141>. Acesso em: 11 mar. 2020.

POMBO, O. A Interdisciplinaridade como problema epistemológico e exigência curricular. **Revista inovação**, Lisboa, vol. 6, n. 2, p. 173-180, 2013. Disponível em: <http://http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/olgapombo/interdisciplinaridadeproblema.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2019.

PONTIERI, R. Roland Barthes e a escrita fragmentária. **Língua e literatura**, São Paulo, n.17, p. 81-98, 1989.

PRÁXIS. *In*: **Michaelis dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: [Praxis | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](http://Praxis|Michaelis-Online(uol.com.br)). Acesso em: 8. mar. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34 EXO Experimental, 2005.

RAVASI, D.; RINDOVA, V. Criação de valor simbólico. **Revista interdisciplinar de gestão social**, v. 2, n. 2, p. 13-35, 2013

RENATO Cohen. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022

ROUBINE, J-J. O nascimento do teatro moderno. *In*: \_\_\_\_\_. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, p. 19-44, 1998.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007

RUGGERO Jacobbi. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397652/ruggero-jacobbj>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANCHES, J. A. L. **Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015**. 2016, 251f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SANT'ANNA, C. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTIAGO, S. Uma revoada de vagalumes. **Revista Helena**, n.6, Curitiba, 2017.  
Disponível em: [Uma revoada de vaga-lumes | Biblioteca Pública do Paraná \(bpp.pr.gov.br\)](http://www.bpp.pr.gov.br).  
Acesso em: 09 dez 2020.

SANTOS, B. de S.; ALMEIDA FILHO, N. **A Universidade no século XXI: para uma universidade nova**. Coimbra: Almedina; 2008.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (orgs.) **Epistemologias do sul**. São. Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS, R. dos. Do corpo à carne: Merleau-Ponty e a radicalização do sensível. **Peri**, Santa Catarina, ano 2017, v. 9, n. 2, p. 69-80, 22 ago. 2018. Disponível em: <http://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/2845>. Acesso em: 14 maio 2019.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. 3ªed. New York: Routledge, 2002.

SCHÖN, D. A. **The reflective practitioner: how professionals think in action**. New York: Basic books, 1983.

SILVA, H. M. **Poética das ruínas em terra de Caruaru**. 2016, 195f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SILVA LEÃO, H. Um farol em meio à escuridão: a construção do caráter na tragédia grega. **Argumento**, [S. l.], n. 14, p. 9-20, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/argum/article/view/29806>. Acesso em: 24 jan. 2022.

SILVIANO Santiago. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1243/silviano-santiago>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

SITE Specific. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SOLER, M. **O Campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas**. 2015, 221f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOLER, M. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

SOUZA, L. Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF. **Agência Brasil**. Brasília, 10 abr. 2018. Disponível em: [Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF | Agência Brasil \(ebc.com.br\)](https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticias/2018/04/10/registro-da-profissao-de-artista-e-musico-e-questionado-no-stf). Acesso: 04 out. 2020.

STANISLÁVSKI, K. **Mi vida en el arte**. Trad. Porfirio Miranda Marshall. Cuba-La Habana Vieja: Editorial Arte y Literatura, 1985.

SYLVIO Zilber. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [Sylvio Zilber | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo/110775/teatro-da-vertigem). Acesso em: 24 jan. 2022.

TCHEKHOV, A. P. **A Gaivota**. 1ªEd. São Paulo: Edusp, 2000.

TCHEKHOV, A. P. **Os Males do tabaco**. 1ªEd. São Paulo: Ateliê. 2001.

TCHEKHOV, A. P. **O Jardim das cerejeiras seguido de tio Vânia**. 1ªEd. Porto Alegre: LP&M Pocket 2009.

TCHEKHOV, A. P. **A Dama do cachorrinho e outros contos**. 6.ed. São Paulo: 34, 2014.

TEATRO da Vertigem. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>. Acesso em: 15 de mar. 2019.

TEATRO do Ornitorrinco. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399335/teatro-do-ornitorrinco>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

THÉVENAZ, P. O que é a fenomenologia? a fenomenologia de Merleau-Ponty. **NUFEN**, Belém, v.9, n.2, 2017. Disponível em: [O que é a fenomenologia? a fenomenologia de Merleau- Ponty \(1952\) \(bvsalud.org\)](https://bvsalud.org/publicacion/O-que-e-a-fenomenologia-a-fenomenologia-de-Merleau-Ponty-1952/).

TORRES, J.C.O. **O positivismo no Brasil**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

TV BRASIL. **Trilha de letras entrevista Muniz Sodré**, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Af5\\_KX0cp8Y](https://www.youtube.com/watch?v=Af5_KX0cp8Y). Acesso: 24 jan. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Regimento Interno Reitoria, 2013. **Portal UFBA**. Salvador, 2013. Disponível em: [Regimento Interno Reitoria | Universidade Federal da Bahia \(ufba.br\)](https://www.ufba.br/regimento-interno-reitoria). Acesso em: 18 out. 2019.

UNESCO. Recommendation concerning the Status of the Artist. Belgrade, 1980. Disponível em: [Recommendation concerning the Status of the Artist \(unesco.org\)](https://www.unesco.org/en/convention-artists). Acesso em: 11 jun. 2019.

VALVERDE, M. E. G. L. **Os limites do jogo poético**. In: BIÃO, A.; PEREIRA, A; CAJAÍBA, L, C.; PITOMBO, R. (org.). Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. 1ªed.São Paulo, Salvador: Annablume, GIPE–CIT (UFBA), 2000, v. , p. 199-209.

VALVERDE, M. **Estética da comunicação**. Salvador: Quarteto Editora, p. 134-171, 2007.

VERÓN, E. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **Matrizes**, v. 8, n. 1 jan./jun. 2014, São Paulo, p. 13-19.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WAGNER-LIPPOK, F. Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. **O Percevejo**: Online, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-24, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1444> .Acesso em: 4 mar. 2021.

WEKWERTH, M. A preparação de uma encenação. In:\_\_\_\_\_. **Diálogo sobre a encenação**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. cap. 2, p. 48-61.



## ANEXO B — Para que Serve o Teatro?

18/08/2017 Para que serve o teatro? – Le Monde Diplomatique

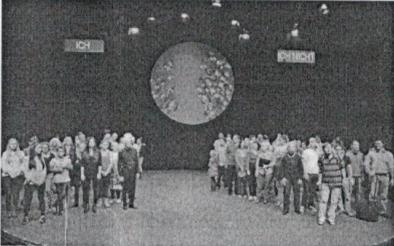



<https://www.facebook.com/diplobrasil/>
<https://twitter.com/diplobrasil>
[E.ORG.BR/](http://diplomatique.org.br/newsletter/)

**ARTE E POLÍTICA**  
**Para que serve o teatro?**

Para o diretor do Schaubühne de Berlim, não há teatro sem investimento público e sem ancoradouro na sociedade. No artigo, ele analisa as condições "materiais e espirituais" de uma renovação do teatro, que sofre não só com a austeridade, mas também com sua própria tendência de se deixar levar pela ideologia dominante  
 2 de abril de 2013

*Por: Thomas Ostermeier*



*(Cena de 100% Zurich, espetáculo do grupo alemão Rimini Protokoll)*

Nas pretensas democracias ocidentais, a garantia do interesse geral obriga o Estado a aumentar impostos, cujo produto será redestinado a diversas instituições de acordo com o que elas consideram justo ou indispensável. Que me perdoem a banalidade deste preâmbulo, mas parece importante lembrar como a noção de missão pública se inscreve no próprio cerne de nossas sociedades, a fim de permitir aos indivíduos e aos grupos sociais... o que exatamente? Ser feliz? Fazer sucesso? Aprender? Abrir-se para outras ideias, outras pessoas, outros coletivos?

A marcha triunfal do neoliberalismo, iniciada em Chicago nos anos 1970 e acelerada pela queda do "socialismo real", traduziu-se na desregulamentação dos mercados financeiros, mas também na privatização de serviços e de instituições que dependiam, até então, da esfera pública. Essa mudança de paradigma não é estranha à perda de legitimidade do teatro durante o mesmo período. Grande parte da esquerda da Europa ocidental, tradicionalmente cética em relação às instituições, para não dizer antiestadismo, encontra-se, então, na dolorosa obrigação de defender o Estado contra a ofensiva dos novos discípulos do mercado.

Quanto a mim, sonho com uma sociedade livre do jugo da propriedade privada, na qual os bens e as riquezas pertençam igualmente a cada um de seus membros. Infelizmente, estamos muito longe dessa utopia. E o que é pior, a ideologia do mercado faz a suspeita de totalitarismo recair sobre qualquer reflexão a respeito desse assunto. Até mesmo o princípio de uma redistribuição parcial das riquezas, estabelecida pela burguesia conquistadora nos séculos XVIII e XIX, encontra-se doravante em risco.

Pouco tempo após a criação do Reich, em 1870-1871, durante o período conhecido como "dos fundadores", teve origem – ou pelo menos foi institucionalizado, portanto, delegado à responsabilidade do poder público – tudo o que está hoje gravemente ameaçado: os transportes públicos, as escolas, as universidades, as bibliotecas, os parques etc. Na época, a burguesia

<http://diplomatique.org.br/para-que-serve-o-teatro/>
1/6

considerava o Estado como a expressão de sua força material e espiritual. Atualmente, ela só o vê como obstáculo à sua prosperidade. Os estabelecimentos culturais com financiamentos públicos, que outrora provocavam a arrogância das elites, perderam na mesma ocasião uma boa parte de sua legitimidade.

Na Alemanha, desde 1992, dezoito teatros tiveram de fechar suas portas ou se fundir. Diferentemente do que se faz na França, o financiamento da cultura pertence exclusivamente aos Länders [estados]e às municipalidades. Apesar de Berlim se vangloriar de ser um paraíso para jovens artistas, seu orçamento para a cultura não excede 2% dos gastos públicos. Se considerarmos que a parte do teatro, inclusive a ópera, representa apenas 1,1% do orçamento (deste, 0,7% somente para o teatro), os debates sobre cortes orçamentários suplementares parecem extravagantes. As proporções não são mais gloriosas em Hamburgo, segunda cidade do país: 2,1% para a cultura, 0,9% para o teatro e a ópera. Uma rápida olhada na situação francesa indica que, em 2013, os gastos públicos previstos para a cultura estão sendo reduzidos em 4,3% com relação ao ano anterior.

### Por uma outra história da sociedade

A burguesia lançou ao mar a ideia fundadora de uma representação de si mesma orientada para algo diferente da avidez pelo ganho, enquanto o ceticismo visceral – e com frequência justificado – das classes populares contra esses “templos burgueses” encontra-se em uníssono sem recursos. Há um ano e meio, um motorista de táxi de Amsterdã, ao saber que trabalho no teatro, me disse sarcasticamente: “Now it’s payback time!” (É a hora da revanche!). O novo governo acabava de iniciar uma operação de desertificação inédita na paisagem cultural holandesa.

É esse o clima que se propaga, hoje, na Europa. Perceptível em graus variados em todo o continente, o dismantelamento da cultura aumentou também na Itália e, sobretudo, na Hungria, onde o anti-intelectualismo da classe dirigente, misturado a palavras de ordem abertamente antissemitas e homofóbicas, levou à substituição do diretor do Teatro Nacional de Budapeste por um mercenário do Fidesz, partido da direita nacionalista.

A esse fenômeno, soma-se outro, que gangrena o teatro há uns dez anos. Sob o pretexto de estimular as estruturas independentes, os protagonistas desse meio se insurgem uns contra os outros. Os fomentadores do teatro livre, ou *off*, clamam de todas as maneiras que fariam um melhor uso das somas devoradas pelas instituições públicas, fazendo, assim, sem dúvida a contragosto, uma apologia do espírito da época: nós lhes oferecemos mais arte por menos dinheiro. Não é de espantar que essa retórica fratricida encontre um eco crescente junto a conselhos municipais e dirigentes culturais. Efetivamente, o “teatro livre” apresenta uma dupla vantagem: seu nome atraente evoca a juventude, a não submissão e o romantismo, ao mesmo tempo que se presta a financiamentos de uma extraordinária flexibilidade. Na verdade, nada impede os que tomam decisões políticas de anularem suas subvenções ou de se voltarem para outros artistas.

Essa flexibilidade obriga cada projeto a ter êxito imediato, sem o qual seus autores correm o risco de se ver novamente na miséria. Ela impede ao mesmo tempo as companhias e os dramaturgos de inscreverem sua evolução artística durante a temporada. Para equilibrar seu orçamento, os artistas ditos “livres” devem sempre correr atrás de “bicos”, em detrimento de sua pesquisa. E as diversas profissões do palco (cenógrafos, coreógrafos, maquiadores, pintores etc.) estão ameaçadas de desaparecer.

Os artistas devem enfrentar um enorme desafio: dar, ano após ano, geração após geração, um novo sentido ao teatro institucional. Muitos autores não avaliam sua chance de dispor de lugares subvencionados. Como eu, a maior parte está impregnada de uma cultura de hostilidade às instituições e observa com desconfiança esses grandes palcos de prestígio, nos quais a vaidade burguesa se pavoneou durante tanto tempo. No entanto, eles nos oferecem possibilidades de trabalho e meios de produção incomparáveis para contar uma outra história da sociedade.

Certamente, continuamos a ser os palhaços modernos de uma elite que aceita que zombemos dela a fim de desfrutar o privilégio de parecer tolerante e capaz de rir de si mesma. Abandonar esses lugares significaria, no entanto, cortarmos nossas asas e facilitarmos a tarefa daqueles que sonham nos tirar o pão da boca. Após 2008, um grande número de empresas nos

Estados Unidos retirou o patrocínio, muito influente, da cultura norte-americana. Os atores pagaram caro por isso.

Além das condições materiais degradadas, vivemos uma crise estética, assim como uma crise dos conteúdos. Nos últimos anos, a criação teatral aderiu naturalmente às teorias nem sempre luminosas sobre a pós-dramaturgia e a “performance”. Curiosamente, as formas inovadoras que surgiram nos anos 1970 e 1980 continuam a orientar o credo estético de um grande número de teatros públicos e festivais, ainda que nesse assunto os imitadores estejam longe de se igualar a seus modelos. Os ingredientes dessa vanguarda insossa compõem uma papa cênica que passa por modelo do teatro moderno.

A poetologia desse teatro baseia-se na ideia de que a ação dramática não é mais de nossa época; que o homem não poderia se compreender como mestre de suas ações; que existem tantas verdades subjetivas quanto o número de espectadores presentes; que os acontecimentos representados no palco não exprimem nenhuma verdade válida para todos; que nossa experiência fragmentada do mundo somente encontra sua tradução num teatro fracionado, em que os gêneros se justaponham: corpo, dança, fotos, vídeos, música, palavra... Essa imbricação sensorial assegura ao espectador que este mundo caótico permanecerá para sempre indecifrável e que não há espaço para procurar ligações de causalidade ou culpados.

Como seu homólogo socialista, esse “realismo capitalista” estetiza uma ideologia vitoriosa, e não é menos peremptório que ela.

Em um mundo dominado pela doutrina neoliberal, nada poderia dar mais prazer a seus beneficiários que estes pressupostos: ninguém é responsável por nada, e a complexidade do mundo torna ilusória toda tentativa de circunscrever seus mecanismos.

Evidentemente, nem todos os representantes do teatro pós-dramático aderem a essa visão. O trabalho de algumas figuras do teatro documentário, como o do coletivo alemão Rimini Protokoll<sup>1</sup> ou o do dramaturgo suíço Milo Rau,<sup>2</sup> que muitas vezes beira o jornalismo, parece mais esclarecedor que a maior parte das peças montadas habitualmente. Seu sucesso ilustra, à sua maneira, a crise do teatro tradicional, que, ao se concentrar no repertório clássico, se desconectou da realidade. Pouco preocupado em fornecer ao público um mínimo de reflexo de sua vida cotidiana, o estetismo clássico se fixou há trinta anos numa piedosa reverência ao passado.

No meio desse círculo fechado, ou dessa espiral descendente, o pacto que liga o teatro às disputas políticas e sociais de seu tempo se decompõe inexoravelmente. Mesmo que o jogo se ressinta disso, os atores vão buscar suas emoções nos grandes antigos mais do que em sua própria carne. Consequentemente, especialistas da vida cotidiana mostram-se mais inspirados para testemunhar o estado do mundo do que os atores clássicos, de quem no entanto é a função.

Aí está o nó da crise. Para sair dela, o teatro deveria pensar em fornecer aos seus atores uma formação inicial e contínua. Dramaturgo no Berliner Ensemble, Bertolt Brecht demandava a seus atores que se confrontassem com o real, que assistissem a audiências judiciais, que adentrassem nas fábricas para compreender, com conhecimento de causa, o comportamento de seus contemporâneos. Faço o mesmo com os meus, convidando-os a se inspirar em sua própria biografia e em suas observações cotidianas.

Que efeitos o temor de ser relegado socialmente produz nos semelhantes? Como a obrigação de ter êxito afeta nossas emoções, nossos sentimentos, nossos desejos? Em que medida nossa vida privada se submete ao ditame da performance? Quantos futuros se quebram pela condição social do assalariado flexível? Por que dispomos de um vocabulário altamente refinado para analisar nossas relações conjugais, amorosas ou sexuais, enquanto tão cruelmente nos faltam palavras para descrever nosso fracasso político (“sistema deteriorado”)? Por que gostamos de alardear uma psicologia de boteco? Por que não tratamos com a mesma paixão desgastes sociais que se espalham há uns vinte anos, apesar de terem graves consequências em nosso corpo e nosso espírito – horários de trabalho extensíveis, quantificação do cotidiano, obrigação de permanecer disponível para contato permanentemente, mensagens profissionais recebidas por e-mail até tarde da noite, identificação total com a empresa que me emprega, como se eu fosse casado com ela? Vemos que essas realidades penetram até nos ossos das pessoas com quem cruzamos. Como explicar de outra maneira a recrudescência de artigos da imprensa sobre as doenças do trabalho, o estresse, a depressão, a síndrome de esgotamento profissional? A infiltração do pensamento econômico nos mais ínfimos vasos capilares da sociedade moderna deforma nosso corpo, desfigura nossos afetos.

18/08/2017

Para que serve o teatro? – Le Monde Diplomatique

### Santuário habitado por uma força regeneradora

É disso que o teatro deveria falar. É isso que poderíamos representar no palco, e com talento, e com talento, por menos que alimentássemos nossa imaginação com a fonte que se acha bem à nossa volta e que nos nutre. Em minha opinião, o teatro ideal guarda a promessa secreta de abordar todos esses assuntos.

Por seu financiamento público, o teatro institucional escapa ainda da lógica da competitividade, mesmo que seja verdade que as considerações de rentabilidade estejam ganhando terreno. Talvez a sociedade retomasse um pouco da confiança em si, se ela encontrasse alguns palhaços bem ousados para lhe apresentar um espelho, recolocá-la em questão, rir dela sem parar.

O teatro poderia ser assim: um santuário habitado por uma força regeneradora, quando as indústrias dedicadas à narração do mundo estiverem atormentadas por uma exigência de rentabilidade proporcional à sua falta de liberdade – basta ligar a televisão para se convencer disso. A frustração suscitada por mídias cada vez menos independentes explica, em parte, por que tanta gente, principalmente jovens, corre para o Schaubühne com a convicção de encontrar ali um lugar onde ainda se pode atuar e pensar livremente. Um lugar onde se podem ver no palco as distorções corporais de pessoas especialistas em flexibilidade.

Ao que se soma que, no teatro, tudo se desenvolve no momento: é impossível fazer várias tomadas ou modificar a montagem como no cinema. É aqui e agora que o ator experimenta seu papel e que o espectador, como especialista de sua própria percepção, decide se quer mesmo se envolver no jogo. Em nossa existência superdigitalizada, em que o real é mantido a distância por uma tela de duas dimensões, a missão e o desafio do teatro se resumem a este momento raro em que uma ação virtual reúne toda a realidade do mundo.

Thomas Ostermeier é dramaturgo e diretor do Schaubühne de Berlim.

1 Nome que designa vários artistas cujas cenografias experimentais misturam teatro e realidade.

2 Dramaturgo e ensaísta suíço que trabalha em reconstituições teatrais (*reenactment*) de situações violentas: guerra em Ruanda, processo do casal Ceausescu na Romênia...

### LEIA TAMBÉM...



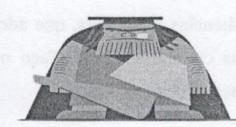
Hollywood e a liberdade norte-americana  
(<http://diplomatique.org.br/hollywood-e-a-liberdade-norte-americana/>)



O craque crespo  
(<http://diplomatique.org.br/o-craque-crespo/>)



Nas vielas da periferia, a insubmissão  
(<http://diplomatique.org.br/nas-vielas-da-periferia-a-insubmissao/>)



Golpe de toga  
(<http://diplomatique.org.br/golpe-de-toga/>)

### EDIÇÕES ANTERIORES



(<http://diplomatique.org.br/>)  
120/



(<http://diplomatique.org.br/>)  
119/



(<http://diplomatique.org.br/>)  
118/



(<http://diplomatique.org.br/>)  
117/



(<http://diplomatique.org.br/>)  
116/



(<http://diplomatique.org.br/>)  
115/

## ANEXO C — Que futuro pode ter a ficção literária

09/05/2018

Que futuro pode ter a ficção literária no mundo da pós-verdade? - 22/04/2018 - Ilustríssima - Folha

PERSPECTIVAS ([HTTPS://WWW1.FOLHA.UOL.COM.BR/ESPECIAL/2018/PERSPECTIVAS](https://www1.folha.uol.com.br/especial/2018/perspectivas))

## Que futuro pode ter a ficção literária no mundo da pós-verdade?

Na estreia da seção Perspectivas, Christian Schwartz analisa tendências do romance na atualidade

22.abr.2018 às 2h00

 EDIÇÃO IMPRESSA ([//www1.folha.com.br/fsp/fac-simile/2018/04/22/](http://www1.folha.com.br/fsp/fac-simile/2018/04/22/))

### Christian Schwartz

#### Que futuro pode ter a ficção literária no mundo da pós-verdade?

Do ponto de vista do mercado editorial, a perspectiva de sobrevivência de escritoras e escritores pareceu mais sombria com o relatório divulgado no final do ano passado pelo Arts Council, do Reino Unido, que revelou queda de mais de um terço nas vendas de romances e livros de contos no país de 2010 a 2016.

A má notícia coincidiu com o lançamento da coletânea "Ética e Pós-Verdade" (Dublinense, 2017), na qual um dos ensaístas convidados, Julián Fuks (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/literatura-que-propoe-dialogo-tambem-merece-espaco-diz-julian-fuks.shtml>), anuncia que vivemos "a era da pós-ficção". É um vaticínio cruel, particularmente direcionado ao romance, conforme deixa claro o subtítulo de seu texto: "Notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo".

O que passaram a fazer os romances, se deixaram de fabular? Para Fuks, autor do premiado "A Resistência" (Companhia das Letras, 2015), tornaram-se o último refúgio da... verdade.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/04/que-futuro-pode-ter-a-ficcao-literaria-no-mundo-da-pos-verdade.shtml>

1/4



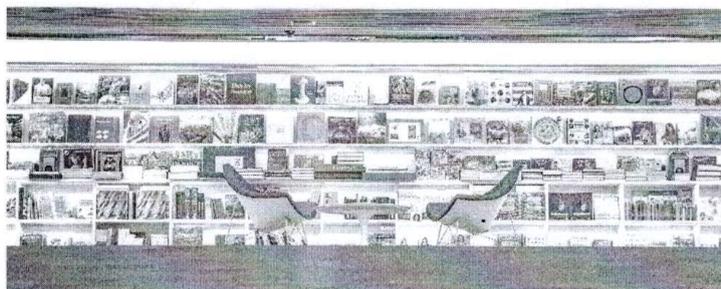
O escritor Julián Fuks durante debate promovido pela Folha e pela Companhia das Letras - Mastrangelo Reino/Folhapress

"Eis então que a verdade que há tempos não goza de grande respeito e grande estima em tantos campos do conhecimento, a verdade que em nossa gerência diária das informações estaria caindo em descrédito", argumentou, "eis então que a verdade recupera nas obras literárias uma centralidade imprevista."

Isso, para a ficção, não é boa notícia, declara Fuks. Para ele, os "escritores e escritoras do presente" teriam aos poucos resvalado no atoleiro dos "enredos verdadeiros", pobres de fabulação se comparados aos supostamente "fartos enredos verossímeis" de outrora, quando ficcionistas "podiam tudo, podiam escrever seus livros com uma liberdade quase irrestrita, podiam conceber uma infinidade de nomes e sobrenomes e atribuí-los aos seus protagonistas".

Uma boa sessão de análise poderia vir em socorro de romancistas e contistas perdidos nessa encruzilhada. Não que precisem necessariamente deitar no divã. Ao contrário, seu lugar deve ser a cadeira do análista. (O frequente

elogio a Freud como escritor de gênio —para alguns, um escritor melhor do que jamais foi como médico ou psicólogo— talvez sirva de inspiração.)



Salão de livreria em São Paulo - Alberto Rocha/Folhapress

Veja-se o que escreveu (<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2018/04/lugar-de-escuta-lugar-de-fala.shtml>) a psicanalista Vera Iaconelli, colunista da **Folha**, sobre a conveniência (ou não) de que o analista tenha passado por experiências semelhantes àquelas que o paciente pretende lhe contar — como um ficcionista que só pudesse trabalhar com personagens que o espelhassem.

"Quantas vidas um analista teria que ter vivido para poder escutar aquele que chega a seu consultório?", perguntou-se a colunista.

A resposta, óbvia, é que essas vidas não precisam ter sido vividas por quem, analista ou ficcionista, está ali para lhes dar forma e linguagem, por assim dizer. Na formulação de Iaconelli, "supor que o analista deva ser negro para atender negros ou ser lésbica para atender lésbicas é apostar na experiência pessoal do analista e confundir lugar de escuta com lugar de fala".

A literatura lida com pessoas, não com ideias — eis a máxima que cultiva um dos principais romancistas brasileiros, Cristovão Tezza

(<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942244-cristovao-tezza-estrela-na-poesia-em-edicao-artesanal-de-300-exemplares.shtml>), também colunista deste jornal e autor de uma consagrada narrativa autobiográfica, "O Filho Eterno" (Record, 2007).

Pois se alguma nuvem carregada há no horizonte da ficção, é justamente a de uma certa demanda identitária (<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1941563-obsessao->

[com-identidades-e-histeria-conservadora-desafiam-democracia.shtml](#)) quanto a seus personagens. Decalcada das chamadas ações afirmativas, ela sugere um desejo de legislar (via crítica, sobretudo a universitária) acerca de quem são —sua etnia, seu gênero, sua classe— as pessoas com as quais o romance deve lidar preferencialmente.

Tal cobrança costuma vir associada à crítica, esta legítima, de que falta maior diversidade de autores no Brasil, por exemplo. O equívoco é achar que mais romancistas e contistas negras ou gays sejam garantia de mais personagens com essas identidades particulares —ou, pior, exigir isso de quem escreve.

Tezza diz que "a ética da ficção é necessariamente uma ética fundada estritamente sobre minha relação com os outros, que serão a medida inescapável do que eu escrevo, mesmo que meu objeto seja eu mesmo".

Enquanto ficcionistas de qualquer origem ou extração —se mais diversas, tanto melhor— forem capazes de ocupar o "lugar de escuta" e deixar o "lugar de fala" para seus personagens, mesmo os marcadamente autobiográficos, a ficção sobreviverá.

A morte do romance, desta vez por insuficiência fabular (ou excesso de realismo, talvez efeito colateral de uma era antes da pós-verdade que da pós-ficção?), fica novamente adiada —ainda que a ameaça de inanição comercial continue a rondar, implacável.

**Christian Schwartz**, 42, pesquisador visitante na FGV e na Universidade Cambridge, é jornalista e tradutor.

## ANEXO D — Fernanda Torres para o Fronteiras do Pensamento

09/05/2018 Fernanda Torres - Fernanda Torres: "Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia" | Fronteiras do Pensamento

**FRONTEIRAS DO PENSAMENTO** patrocínio dos canais digitais **Braskem** Pesquisar...

Fronteiras Vídeos Conteúdos Agenda Conferencistas Educacional Contato Twitter Facebook Instagram Flickr YouTube

**FRONTEIRAS DO PENSAMENTO**  
Entrevistas

home / conteúdos / entrevistas / fernanda torres. "um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia"

[voltar para entrevistas](#)

## Fernanda Torres: "Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia"

por Fábio Prikladnicki/Gaúcha ZH - 20.04.2018 [Fernanda Torres](#) [#Arte](#)

[Twitter](#) [Recomendar 6,6 mil](#) [G+](#)



Fernanda Torres é convidada do debate de abertura do Fronteiras 2018 (foto: Epoca)

Conhecida por seus trabalhos como atriz de TV, teatro e cinema, Fernanda Torres tem se destacado na literatura. Seu segundo romance, *A Glória e Seu Cortejo de Horrores*, saiu em 2017, contando a história de um consagrado ator que se envolve em um turbilhão profissional e pessoal, ao mesmo tempo em que testemunha as mudanças socioeconômicas em um Brasil cada vez mais fora do prumo. Um tema correlato – **os dilemas do artista em uma época na qual as vozes da representatividade reivindicam se fazer ouvir sem porta-vozes** – deverá motivar sua conferência na abertura do Fronteiras do Pensamento 2018.

**Fernanda Torres abre a temporada de conferências do Fronteiras do Pensamento 2018, em maio, em debate especial com o artista plástico Vik Muniz. Garanta sua participação nas conferências deste ano, que propõem a temática O mundo em desacordo: democracia e guerras culturais, e que acontecem em Porto Alegre e São Paulo, de maio a novembro.**

Nesta entrevista, concedida à Gaúcha ZH, a atriz e escritora reflete sobre a posição do artista hoje, critica a massificação dos costumes e lamenta a baixa popularidade do humanismo na era da estatística – mas percebe uma nova onda vindo por aí.

**Você pode adiantar o teor da sua conferência?**

**Fernanda Torres:** Vou partir de um trecho de um livro do Roberto Schwarz, crítico de quem sempre gostei, que diz que as casas brasileiras – quando fala da época do Machado de Assis – eram feitas de taipa, na sua maioria erguidas por mão de obra escrava. E, conforme a civilização brasileira foi se sofisticando, por cima das paredes de taipa entrou um reboco onde começaram a pintar paisagens europeias (no ensaio *As Ideias Fora do Lugar*, do livro *Ao Vencedor as Batatas*, Schwarz cita o manuscrito *Arquitetura Residencial Brasileira no Século XIX*, de Nestor Goulart Reis Filho).

Acho que hoje a cultura enfrenta esse problema: o de ser esse papel de parede em uma hora em que os movimentos identitários e de raça ganharam voz pela internet e querem falar por si mesmos. Até

**Conteúdos Relacionados**

**Vídeos**

**Fernanda Torres**  
Fernanda Torres - Fronteiras do Pensamento 2018  
592 visualizações  
01:01

**Artigos**

**Roger Lerina/Revista Fronteiras ZH**  
**Retrato do artista quando cidadão**

**Notícias** nossa X

newsletter? Se cadastrando você recebe, mensalmente, uma seleção especial com os vídeos, as entrevistas, os artigos mais acessados no site.

Nome

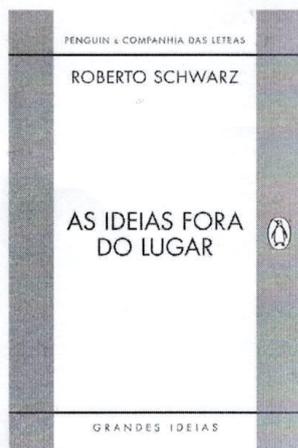
E-mail

<https://www.frenteiras.com/entrevistas/fernanda-torres-um-pais-que-odeia-a-sua-cultura-e-um-pais-que-se-odeia>

1/5

09/05/2018

Fernanda Torres - Fernanda Torres: "Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia" | Fronteiras do Pensamento



uma época atrás, o artista, na sua maioria branco, de classe média, era um pouco o porta-voz do povo. Tem isso no Cinema Novo e em muito da literatura. Hoje em dia, pelas questões do lugar de fala, isso não é mais aceitável. Como essa cultura, que sou eu, que é da classe média branca, a dita elite, pode fugir do *white people problems* ("problemas dos brancos", em tradução literal) (risos)? Gostaria de falar sobre essa encruzilhada.

**Esse tema lembra a polêmica na qual o ator Luis Lobianco foi envolvido, em Janelo, ao ser criticado pela comunidade trans, que não se sentiu representada no espetáculo Gisberta.**

**Fernanda Torres:** As pessoas deveriam escolher melhor seus inimigos. Quando Chico Buarque lançou *Caravanas* (disco de 2017), uma mulher escreveu na rede social que ele não a representava mais. Daí *Caravanas*, que é um dos discos mais extraordinários que Chico já compôs, se reduziu ao problema de representar ou não a mulher atual.

Sinto o mesmo com o Lobianco. Ele não é um inimigo das questões identitárias. Estamos vivendo uma época de radicalização, na qual você às vezes nem sabe bem por que ofendeu alguém. Há muita irracionalidade no mundo em que estamos vivendo. E há a questão da representatividade da arte. Você é um artista justamente pelo prazer da alteridade, de se experimentar na pele do outro, e não para falar só de você. Uma das aventuras da arte é ser outro.

**Você fez isso em A Glória e Seu Cortejo de Horrores, cujo protagonista é um ator.**

**Fernanda Torres:** Em *Fim* (primeiro romance de Fernanda, de 2013) também: são todos homens. Isso veio naturalmente em mim pelo prazer de experimentar não ser eu. Há uma grande liberdade nisso. Por ser uma atriz conhecida e escrever em primeira pessoa nos jornais, na hora da literatura eu quis fugir da minha voz. Essa é a função da arte. Chico não poderia ter feito todas aquelas músicas sobre mulheres? Dionísio não poderia se vestir de mulher? Dionísio é o deus do teatro, veste-se de mulher e acaba com Tebas porque riram dele por isso.

**Como os artistas estão procurando seu lugar em meio a esse debate?**

**Fernanda Torres:** De um lado, o artista sempre foi visto como o bastião da liberdade de expressão. Enquanto havia um inimigo em comum, que era a ditadura militar, o artista era um pouco a voz da liberdade do cidadão, mas hoje há ataques de todos os lados. Tanto dos conservadores, que acusam a arte de mamar nas tetas (do governo), de se valer de dinheiro público para existir, quanto dos movimentos identitários que veem na classe artística uma elite. Então, a arte está rebolando.

Hoje em dia, é difícil encontrar um assunto para se expressar livremente e não ser atacado de todos os lados. A arte existe no cinza. Nem no preto, nem no branco. O lugar da arte é da subjetividade. E estamos vivendo um período em que não existe mais metáfora. Tudo é real e engajado.

Outro dia, eu disse no programa do *Faustão* que vivia na Faixa de Gaza, no Rio. Alguém entrou no meu Facebook e postou: "Sua idiota, estúpida! Da próxima vez, leia sobre a história de Israel!". Usei a Faixa de Gaza como metáfora de lugar violento. Isso não existe mais. Estamos vivendo o fim da metáfora. Agora, as palavras só existem na sua concretude, no seu significado primeiro, do dicionário. Mas a arte é pura metáfora, pura subjetividade, ela é representação. Está muito difícil. Esse lado cinza, subjetivo da arte, se tornou sinônimo de frouxidão e falta de caráter.

**Neste ano, lembramos os 50 anos de 1968, momento da contracultura. Como você descreve aquela época?**

**Fernanda Torres:** Foi uma época muito engajada, também. O Dias Gomes, que é um excelente autor, era considerado maior do que Nelson Rodrigues, porque Nelson era reacionário. Só que Nelson é muito maior do que Dias Gomes; é o maior dramaturgo que o Brasil já produziu: ele coloca a classe média do subúrbio do Rio dentro da tragédia grega. Nos anos 1960, tinha a contracultura, mas tinha essa patrulha ideológica – da esquerda e da direita. Quando comecei a me entender por gente, isso tinha acabado. Foi na época do Asdrúbal (o grupo teatral carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone*), do retorno do Caetano (*Veloso*) e do (Gilberto) Gil do exílio, época em que o (Fernando) Gabeira voltou com a sunga e todo o discurso ecológico e de sexo. Então, vivi um período em que aquele engajamento tinha arrefecido. Vi agora esse engajamento retornar de uma maneira chocante para mim. Tive que me acostumar a isso.



Fernanda Torres

Já conhece a nossa newsletter? Se cadastrando você recebe, mensalmente, uma seleção especial com os vídeos, as entrevistas, os artigos mais acessados no site.

Nome

E-mail

09/05/2018

Fernanda Torres - Fernanda Torres: "Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia" | Fronteiras do Pensamento

**Você acha que 2018 será lembrado como um ano de revoluções ou de recrudescimento do conservadorismo?**

**Fernanda Torres:** Acho que estamos vivendo um embate dessas duas coisas. Você lembra os anos 1960 como tempo da Guerra Fria, de movimentos conservadores que mataram Martin Luther King e (John Fitzgerald) Kennedy e, ao mesmo tempo, lembra de maio de 1968. Um é resposta ao outro. De agora vamos lembrar principalmente o início do que as revoluções tecnológicas fizeram de nós. Isso é o que marca esse início do milênio. Aliás, escrevi *A Glória...* muito por isso, como uma reflexão sobre o que era a arte antes e o que é hoje.



**O dilema do protagonista Mario Cardoso, que se vê entre o comodismo de um contrato com uma grande rede de TV e o risco de fazer arte no teatro, é um dilema do artista hoje?**

**Fernanda Torres:** Quando ele entra na TV, não é só por comodismo. Os comunistas que sobraram das torturas foram contratados pela Globo: Dias Gomes, todo o Teatro de Arena, Paulo José. Estavam fazendo dentro da Globo obras importantes na época. *A Grande Família*, *O Bem-Amado*, *Gabriela* de Jorge Amado. Obras importantes. Então, quando o Mario vai para a TV, é porque ali a TV tinha tudo o que ele queria. Ele faz *O Quinze*, de Raquel de Queiroz. Depois é que se acomoda.

**O romance também mostra as mudanças nas aspirações de Mario. O livro fala da perda das ilusões da juventude?**

**Fernanda Torres:** Não sei. Minha mãe tem essa frase, que está lá no livro: os primeiros 20 anos são fáceis, difícil é se reinventar aos 60. Quando Mario vai fazer Tchekhov, ele fala: "É aqui". É importante aos 20 anos você ter essa verdade revelada: "Eu sou um ator".

Depois, você tem que se reinventar, e vai ficando cada vez mais difícil. Junto com essa eterna necessidade de se reinventar que a profissão de artista requer, existe uma decadência no país. A cidade dele (*o Rio*) decai, os meios de produção de teatro e de cinema decaem. Tanto que ele acaba num presídio justamente vendo que Shakespeare faz sentido ali. Não faz sentido no shopping. Ele vê que o grande traficante é mais Macbeth do que qualquer outro. E tem a questão do crescimento evangélico. Tudo em que ele trabalha está sendo ameaçado pela entrada da internet, e o único lugar incólume é o canal evangélico. É uma reflexão sobre o país.

**A crítica a uma suposta decadência da arte é antiga. Como você vê esse debate?**

**Fernanda Torres:** Sempre estamos em decadência de alguma maneira, mas, sempre que a gente afirma que está em decadência, te garanto que tem alguém achando o caminho do ouro. Abraçar o discurso da decadência é quase um desejo de que ninguém mais se encontre. É nessa hora que alguém do teu lado vai se encontrar e dizer para que serve a arte. Alguém vai reinventá-la enquanto você está ali no discurso pessimista, dizendo que a arte acabou, porque talvez tenha acabado dentro de você. Então, tenho muito cuidado. Você não sabe de onde ela pode vir. A arte é uma coisa que emerge.

**Por outro lado, vemos nascer novas vozes na literatura e na cultura.**

**Fernanda Torres:** Sempre. Fukuyama (*o cientista político Francis Fukuyama*) disse que é o fim da história, só que ela não para. Talvez seja o fim de um ciclo. O humanismo está em baixa. Vivemos um tempo em que as questões do indivíduo foram explodidas. Hoje, o que rege tudo é a estatística. O século 20 foi humanista, e o terceiro milênio se desenha tecnológico, científico. A psicanálise perdeu para a neurologia. Por outro lado, acho que virá outra onda, na qual isso tudo voltará.

No caso da psicanálise, você pode dizer que ela não é ciência, que Freud talvez seja mais escritor do que cientista. Ele é mais do que isso, e pode ser que não haja comprovação científica, como se exige hoje, de muito do que ele tenha pensado. Por outro lado, a reinvenção que ele fez do confessional, da necessidade de um ser humano falar com outro, não morre. Você pode entupir um sujeito de remédio, mas tem uma hora em que ele tem que falar com alguém.

**Em que outros aspectos esse fenômeno se manifesta?**

**Fernanda Torres:** O mundo se americanizou. A globalização americanizou o mundo, tanto o que a gente come quanto o que consome. Todas as cidades viraram um Duty Free. O caráter especial de um lugar se perdeu. Todos os lugares são iguais. Todo mundo usa os mesmos remédios para as mesmas doenças. Todo mundo tem depressão. É uma espécie de massificação geral da cultura, da medicina, do consumo. Acho que haverá uma onda de horror a isso tudo, de se reconhecer que é preciso outro ser humano para curar a depressão de alguém, de que é necessário ir ao teatro ver alguém em cima do palco. Isso já está ocorrendo.

Já conhece a nossa newsletter? Se cadastrando você recebe, mensalmente, uma seleção especial com os vídeos, as entrevistas, os artigos mais acessados no site.

Nome

E-mail

09/05/2018

Fernanda Torres - Fernanda Torres: "Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia" | Fronteiras do Pensamento

Pense no Facebook, a cultura de ódio que veio desse lugar não regulado e absolutamente predatório, no sentido de usar seus dados. Acho que já está começando a acontecer um revés. Acho que haverá uma crítica à falta de humanidade que há no mundo hoje. Com a arte, por exemplo. Nos anos 1970, 80, os filmes mainstream eram de Coppola, Cassavetes. *Apocalypse Now* era um filme mainstream. Hoje é só *Thor*, *Homem-Aranha*. Isso é geral. Só vai para grandes salas o blockbuster de quadrinhos. A cultura de massa agora não tem sutileza, sofisticação. É bruta. Tudo o que tem sofisticação é cult. Só funciona em nichos.

#### Há algum otimismo no seu discurso.

**Fernanda Torres:** Não lido com otimismo, nem com pessimismo. São sempre as duas coisas juntas. Não há como ser otimista hoje em dia. Vivemos um período de fim de mundo, todos têm essa sensação de que o homem enlouqueceu. São ondas, acho que isso vai mudar.

É como a questão do Facebook. Era um lugar não regulado, mas chegou a hora em que o próprio Zuckerberg (*Mark Zuckerberg, CEO do Facebook*) ficou assustado. Você vê na cara dele. Ele está assustado com aquilo para que pode servir o que ele inventou. Ele disse, na CNN, que acha que deve ter regulação. É uma surpresa, porque ele dizia que o Facebook praticamente não existia, que era só uma ferramenta de leva e traz (*de notícias e posts*), que não podia se posicionar como um jornal.

#### Como você analisa esse momento de ataques a artistas e à cultura no Brasil?

**Fernanda Torres:** É como se a arte fosse um objeto de luxo, uma coisa dispensável. Outro dia eu estava falando com mamãe (*a atriz Fernanda Montenegro*), que está escrevendo a biografia dela. Li um capítulo em que ela fala de Getúlio Vargas. Ele implantou uma ditadura terrível. Mas chamou Gustavo Capanema (*para ser ministro da Educação e Saúde*). E quem cuidou da orientação musical foi Villa-Lobos. Chamou Drummond (*que foi chefe de gabinete de Capanema*). Sinto que havia um desejo de construção de país. O tratamento dispensável que hoje é dado à arte tem muito a ver com o não reconhecimento que nós mesmos estamos tendo do próprio país. Um país que odeia a sua cultura é um país que se odeia.

Quando você nega a sua cultura e a trata como algo menor e dispensável, isso é um espelho do sentimento que você tem pelo país. É algo mundial, mas no Brasil está ganhando contornos mais terríveis. Quem tem acesso aos meios de cultura é uma elite, mas que também faz parte do Brasil. Villa-Lobos faz parte do Brasil. São poucos os Machados de Assis, é preciso que eles venham mais. Sobre a Lei Rouanet, é comum a discussão de que o Sudeste fica com toda a verba.

Uma vez, o Jean Wyllys e eu debatemos o tema, e ele veio com esse discurso. Expliquei pessoalmente para ele que acho um desserviço esse racha dentro da classe. O Brasil tem talento de sobra para desenvolver uma indústria criativa. O problema é o mau uso da lei para fazer banquete em ato político. Se vamos dar todo o recurso para quem não tem nada, quando esse cara começar a ter, ele para de ter direito (*à Lei Rouanet*)? Quando um ator para de ser um ator que não tem nada para ser um ator famoso? Quem estabelece isso?

#### Você concorda com a tese de que a vilanização dos artistas tem como objetivo calar o potencial crítico da arte?

**Fernanda Torres:** Em parte, sim. Há setores que sabem que essa classe tem poder de mobilização da opinião pública e que é interessante calá-la. Quando você consegue colar o discurso de que os artistas são "mamadores", uma elite inútil, é claro que você cala essa voz.

#### Uma crônica sua sobre feminismo gerou polêmica em 2016. Como você observa a qualidade do debate nas redes sociais, essa nova arena pública?

**Fernanda Torres:** Há debates e debates. As redes sociais são um avanço imenso, deram voz a milhões de pessoas que a gente nem sabia que tinham voz para falar. Por outro lado, acirraram os grupos que pensam da mesma maneira e concordam entre si e depois atacam os outros grupos. Acirraram essa radicalização do discurso. E o anonimato das redes muitas vezes faz aflorar o pior do ser humano. É o fato de ser um anônimo falando, de não haver justamente o embate pessoal do afeto. Agora, muitas coisas importantes vieram à tona por causa dessas vozes que puderam existir. Outro aspecto é que é difícil, hoje, entender o que é manipulado e o que é real na rede. Muitas vezes, uma informação que começa manipulada ganha corpo. Uma notícia falsa que começa com um robô é acreditada por um ser humano.

#### Quais são os seus próximos projetos?

**Fernanda Torres:** Estou gravando agora *Sob Pressão* (*minissérie da Rede Globo*). Há outras coisas rolando, mas não falo primeiramente por superstição e, depois, porque não fui permitida a falar (risos).

#### Hoje, O Brasil está mais para comédia ou tragédia?

**Fernanda Torres:** O Brasil é tragicômico. Sempre foi.

Já conhece a nossa newsletter?  
Se cadastrando você recebe, mensalmente, uma seleção especial com os vídeos, as entrevistas, os artigos mais acessados no site.

Nome

E-mail

## ANEXO E — A realidade na ficção

09/05/2018

A realidade na ficção - Revistas - Online - Sesc SP


 MATÉRIAS DA EDIÇÃO

Postado em 09/09/2013

## A realidade na ficção



O diretor e dramaturgo Leonardo Moreira está à frente da Companhia Hiato há cinco anos. Estreou como autor e diretor com a peça *Cachorro Morto* (2008) e já com o segundo trabalho, *Escuro*, recebeu o Prêmio Shell 2011 de Melhor Autor. Com *O Jardim* levou, em 2012, mais um Shell de Melhor Autor, entre outros prêmios, como o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Direção e o da Cooperativa Paulista de Teatro por Melhor Autor e Melhor Espetáculo. No final de 2012, o mestre em dramaturgia pela Universidade de São Paulo estreou, no Sesc Pompeia, o espetáculo *Ficção*, no qual dois monólogos eram exibidos por sessão, totalizando três dias de apresentação. Em encontro realizado pelo Conselho Editorial da *Revista E*, o convidado desta edição falou sobre a última peça, explicou como se dá a autoria dos textos para teatro e fez um balanço sobre a cobrança pelos próximos trabalhos. "Nós temos que ter a sinceridade de revelar para o ator qual é a imagem que ele está passando, além de extrair muitas outras coisas que o ator não queria contar", afirma. A seguir, trechos.

## Ficção

O espetáculo *Ficção* é composto de seis monólogos que chamamos de seis museus biográficos, em que cada ator conta um episódio da sua vida real. Buscamos sempre trazer a realidade considerando que qualquer experiência teatral tem sempre um choque entre o que é real e o que é ficcional. Isso é específico do teatro. No cinema, estou vendo um material morto, e o teatro é um material vivo. Então, esse choque da realidade é sempre muito presente, porque, por mais que o ator esteja na sua frente interpretando Hamlet, você está vendo um ator ali. Você pode ver o suor dele, pode ver se alguma coisa está dando errado, é uma experiência compartilhada. Em nenhum momento é possível esquecer que se está assistindo aquilo e que o ator está fazendo aquilo de forma inédita.

Existem alguns encenadores que colocam a ficção em primeiro plano. Já o Romeo Castellucci [*diretor de teatro italiano*], por exemplo, coloca em cena um ator que não tem os dois braços na sua adaptação de *Hamlet* (1992). Quando ele entra, a nossa primeira percepção é real. Não importa se ele está falando que é o Hamlet. A primeira coisa que passa pela minha cabeça é que ele não tem os dois braços. Esse momento de realidade é que é interessante para ele. Era esse momento de realidade que a gente queria entender, sem simular. Nós não queríamos colocar o espectador no lugar confortável da certeza, mas queríamos lembrar o espectador todo o tempo de que estamos aqui compartilhando essa experiência e o ator também está. Por isso, usamos pais dos atores em cena, irmã de uma atriz, o filho de outra atriz. Começamos a trazer realidade, então isso foi fazendo com que limpássemos a cena, mas acabamos vendo que era impossível fugir da ficção. O Slavoj Žižek [*filósofo e teórico crítico esloveno*] diz que a "ficção é o que determina a nossa realidade". Agora, por exemplo, estou dizendo para vocês textos que falei, de outros lugares, ou que estou falando agora, de pessoas que conheço e outras que não conheço – portanto, existe uma mediação ficcional aqui.

## Autoria

O processo de autoria é totalmente desprovido de hierarquização. Claro que existem as funções. Normalmente sou eu que sento e escrevo o texto a partir da criação dos autores. Sempre há um conceito ou um tema do espetáculo que levo para os atores e digo: "esse é o questionamento que esse espetáculo me deixou". A partir disso, com discussões, conversas, vamos criando uma linguagem em comum para agenciar essas personalidades. No *Ficção* houve um problema muito claro para nós: o ator estava contando uma coisa achando que passava uma imagem, mas a imagem que ele estava passando era outra. Isso é bem comum na vida, né? A gente acha que está transpondo uma coisa e, na verdade, as pessoas nos estão lendo de outro

09/05/2018

## A realidade na ficção - Revistas - Online - Sesc SP

jeito. Nós temos que ter a sinceridade de revelar para o ator qual é a imagem que ele está passando além de extrair muitas outras coisas que o ator não queria contar. Existe um limite entre o privado e o público, mas tenho que dizer que sou muito grato aos atores porque eles são muito disponíveis, eles realmente se entregam. Temos uma confiança muito grande uns nos outros e vamos trabalhando juntos. Mudamos o *Ficção* até hoje! As mudanças são em carne viva mesmo. Não tem esse dramaturgo de gabinete, que senta e escreve um texto. É sempre um processo colaborativo, que envolve muita discussão. Temos uma linguagem em comum.

**Expectativa**

A primeira vez que dei uma entrevista sobre *Cachorro Morto* [primeiro espetáculo da Cia. Hiatô], a jornalista me perguntou: "É muito difícil acertar assim de primeira. Você não tem medo do próximo espetáculo?". Eu entrei em pânico! Pensei: "Nossa, claro que tenho!". Mas aí fui baixando a bola, pensando na minha insignificância, senão a gente começa a achar que é uma coisa e que precisamos suprir uma expectativa. Sou só um cara que está tentando fazer isso da forma mais real e honesta possível. Quando a gente saiu de *O Jardim* [terceiro espetáculo criado pela companhia] – que foi um espetáculo bem teatral, de impacto –, pensei: "Para que vou ficar correndo atrás de outro impacto? Vamos fazer o que queremos fazer!". Por isso jogamos a expectativa lá embaixo. O *Ficção* quase não é um espetáculo.

Quando começaram a sair críticas dizendo que um ator é melhor que o outro, fazendo comparações, eles sofreram muito com isso. Cada solo representa muito o processo de cada ator. Às vezes, o público gosta menos dos momentos em que os atores estão mais expostos, pois querem ver uma boa cena. Eles não querem ver o rudimentar e a gente quer mostrar o precário. O *Ficção* inteiro é trabalhado em cima da precariedade. Seja pelo som que fingimos dar errado, seja pelo texto atrapalhado, seja pela luz estática ao longo da peça – claro que é tudo proposital, mas quisemos trabalhar a precariedade, porque isso dá uma sensação de realidade.

Então, quando assisto *Ficção*, para mim não importa que sejam bons os monólogos. Importa, sim, que se veja aquela pessoa e o que há por trás daquilo. Isso gera comparação, mas estamos bem resolvidos em relação a isso. A gente sabe que uma crítica diz muito mais sobre quem critica do que sobre quem está sendo criticado.

**"Não tem esse dramaturgo de gabinete, que senta e escreve um texto. É sempre um processo colaborativo, que envolve muita discussão."**

compartilhar  Curtir Seja o primeiro de seus amigos a curtir isso.