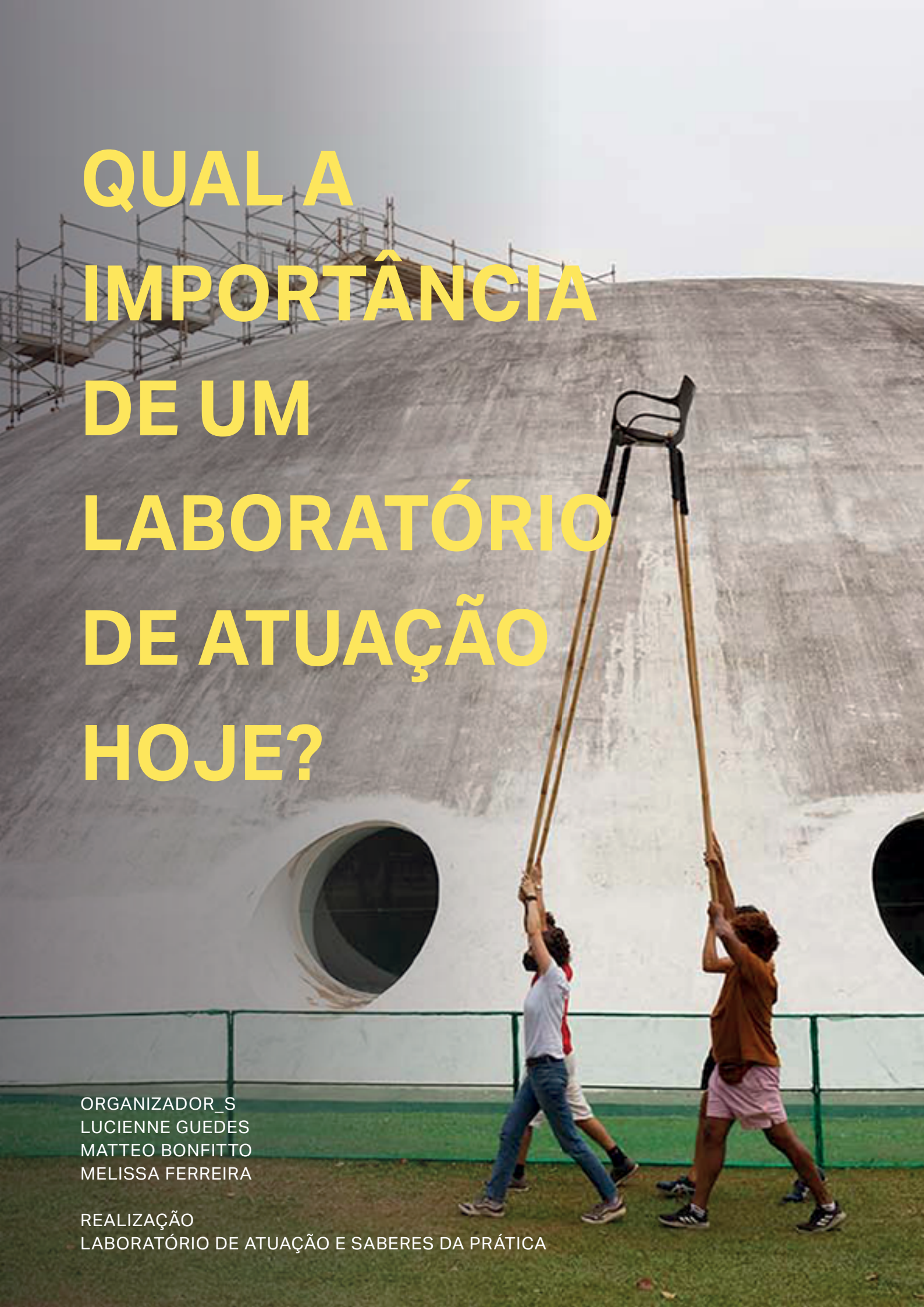


QUAL A IMPORTÂNCIA DE UM LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO HOJE?



ORGANIZADOR_S
LUCIENNE GUEDES
MATTEO BONFITTO
MELISSA FERREIRA

REALIZAÇÃO
LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO E SABERES DA PRÁTICA

QUAL A IMPORTÂNCIA DE UM LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO HOJE?

ORGANIZADOR_S
LUCIENNE GUEDES
MATTEO BONFITTO
MELISSA FERREIRA

REALIZAÇÃO
LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO E SABERES DA PRÁTICA



Foto da capa

nós aqui, entre o céu e a terra.

Eleonora Fabião e colaboradorxs (2021).

Trabalho comissionado pela 34ª Bienal de São Paulo.

Foto de Jaime Acioli.

Revisão

Andrea Paula Justino dos Santos

Projeto gráfico

LabACT

Diagramação e Designer Gráfico

Rafaelle de Souza Dias Machado

Coordenação e orientação de Design Gráfico

Vagner da Silva Barrichelo

Copyright © 2025 by organizadores

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8081
(Bibliotecária)

Realização

Laboratório de atuação e saberes da prática – LabACT
– IA/UNICAMP

Tiragem

E-book (PDF)

Revisão bibliográfica

Responsabilidade dos organizadores

Catálogo na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP

Q25 Qual a importância de um laboratório de atuação hoje? [recurso eletrônico] /
Organizadores: Lucienne Guedes, Matteo Bonfitto e Melissa Ferreira – Campinas,
SP: IA/UNICAMP, 2025.
1 recurso online: 168 p.

ISBN: 978-65-87175-99-7

1. Artes cênicas. 2. Arte – Pesquisa. 3. Performance (Arte). I. Guedes, Lucienne
(Org.). II. Bonfitto, Matteo (Org.). III. Ferreira, Melissa (Org.). IV. Título.

CDD 792
707

Publicação digital – Brasil
1ª edição – 2025



Atribuição-NãoComercial-Compartilha Igual CC BY-NC-SA

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

- 09 *Prefácio*
- 12 *Parte I: Convites*
- 13 APRESENTAÇÃO: Qual é a importância de um laboratório de atuação hoje? (*Lucienne Guedes Fahrer*)
- 17 Carta de Eleonora Fabião ao laboratório de atuação (*Eleonora Fabião*)
- 23 Um tanto de escrita para o que não se (d)escreve: fragmentos de cadernos laboratoriais e outros textos (*Tatiana Motta Lima*)
- 73 Laboratório de atuação: circunstância de entrega do ator/atriz (*Vitor Lemos*)
- 87 *Parte II: Simpósio Internacional "Artes da cena e infâncias: crianças como performers"*
- 88 APRESENTAÇÃO: O que podem as crianças no teatro contemporâneo? (*Melissa Ferreira*)
- 94 Crianças e infâncias: um outro mundo possível (*Anete Abramowicz*)
- 106 Entre força de vida e de morte (*Gabriela Machado*)
- 112 Relato/reflexão: cocriação com crianças (*Gilka Girardello*)
- 124 Para não naufragar: salvar o selvagem e o sonho que habitam em cada um de nós (*Clóvis Domingos*)

- 133 *Parte III: Desdobramentos*
- 134 **PROJETO ATUAR NO MUNDO: Laboratórios
Performativos Decoloniais. Memória – Experiência
– Modos de existência (*Matteo Bonfitto*)**
- 158 *Parte IV: Eventos promovidos pelo LabACT*

PREFÁCIO

Este livro agrega materiais que foram gestados a partir de ações realizadas no Laboratório de Atuação e Saberes da Prática e seus desdobramentos. Os textos publicados compõem uma tecitura de memórias, relatos, depoimentos e reflexões sobre a atuação nas artes da cena e, em sentido expandido, como "ação no mundo".

Lançado em agosto de 2020, o Laboratório de Atuação e Saberes da Prática representa não somente um eixo de conexão entre as atividades e pesquisas produzidas na UNICAMP, mas também um vetor capaz de articular, de maneira concreta, os campos do Ensino, Pesquisa e Extensão, e catalisar ações e investigações a fim de operar como ponte entre a universidade pública e a sociedade.

O ato de dar um passo atrás, para rever e imaginar o que pode ser o Laboratório de Atuação, pareceu-nos extremamente importante no momento de criação do laboratório, que ocorreu em pleno contexto pandêmico, um período de deslocamento e transformação que colocou em xeque as maneiras de criar e as relações entre os participantes do ato teatral. Nosso desejo era recuar para ampliar a visão e não partir de modelos específicos nem universalizantes, mas criar condições para repensar/refazer um topos, um espaço laboratorial em que a própria noção de atuação é revista e redescoberta uma vez mais. Assim, tendo como perspectiva a noção de "atuação em campo expandido", percebida como "ação no mundo", buscamos dialogar com fontes e vozes multidisciplinares para criar-imaginar-inventar-sonhar uma noção atual de laboratório teatral e artístico.

Com isso em mente, na primeira ação do laboratório perguntamos a um grupo de artistas da cena: "qual a importância

de um laboratório de atuação hoje?”. Algumas das respostas que recebemos estão na primeira parte deste livro.

A segunda parte do livro apresenta textos produzidos a partir do Simpósio Internacional Artes da Cena e Infâncias: Crianças como performers, realizado em 2021 com o propósito de refletir sobre questões éticas, estéticas, sociais e políticas em torno da participação de crianças como performers e colaboradoras na cena teatral contemporânea.

A terceira parte traz uma reflexão de Matteo Bonfitto sobre seu projeto de pesquisa “Atuar no mundo”, realizado em Portugal em 2023, como um desdobramento de questões que emergiram no Laboratório de Atuação.

A quarta parte deste livro traz um memorial imagético dos eventos produzidos pelo laboratório, incluindo aqueles mencionados acima e outros, como a série de encontros virtuais Atuações Transversais, que teve a noção de ação no mundo como mote para o diálogo com acadêmicas e artistas de diferentes áreas¹, e o evento “we here, between earth and sky”², um encontro com Eleonora Fabião realizado e moderado pelo LabACT em parceria com o PSi - Performance Studies international, como parte da programação do PSi#27: Hunger 2022 Conference.

Neste momento, após realizar esta série de atividades de diferentes naturezas, nesta primeira publicação do LabACT, uma vez mais nos perguntamos: qual a importância de um laboratório de atuação hoje?

1 Anete Abramowicz, Kênia Dias, Cassiano Quilici, Mariana Senne, José Fernando de Azevedo, Claudia Schapira, Cris Rocha, Fernanda Haucke, Lubi Marques, Lili Monteiro, Danilo Grangheia, Giordano Castro, Nina Caetano e Alon Segarra (Filipinas).

2 nós aqui, entre o céu e a terra

PARTE I: CONVITES

Apresentação: Qual é a importância de um laboratório de atuação hoje?

Lucienne Guedes Fahrer

O Laboratório de Atuação e Saberes da Prática foi criado em 2020, movido pelo desejo e percepção da importância em realizar estudos teóricos e práticos sobre os processos de atuação, num sentido expandido. Interessava-nos não só a cena teatral em si, mas também possibilidades de teatro performativo; a noção de performance, além de aspectos sociais e políticos das profissões das atrizes, dos atores, dos atuantes da cena, dos atuantes nos lugares de formação e pedagogia - sabendo que essa reflexão se desdobra também em questões práticas, modos de produção e dinâmicas de criação.

As possíveis respostas à questão formulada no título deste texto - Qual é a importância de um laboratório de atuação hoje? - eram para nós, integrantes do recém-criado LabAct, um fundamento mais que necessário. Hoje temos a nítida percepção de que o mundo passa por uma transformação cujas dimensões das incertezas nem imaginávamos em 2020. Naquele momento, andávamos pelo terreno das suposições, das percepções possíveis, de uma intensa necessidade de utilização de nossos mais preciosos sentidos para tentar ler e traduzir o mundo ao nosso redor. Pensávamos, então, que a maneira mais rica e interessante de começar um laboratório na Universidade seria ouvindo e conversando com pessoas que, sabíamos, frequentemente formulavam vislumbres e até mesmo forjavam perspectivas para ver a arte, o corpo, os processos de criação e

de formação em suas relações sociais e políticas.

Realizamos, então, um primeiro encontro de compartilhamento. Na noite de 25 de setembro de 2020, online (por força do isolamento social na pandemia de covid-19), Matteo Bonfitto, Melissa Ferreira e eu, Lucienne Guedes, convidamos Cassiano Quilici para estar conosco. Além do diálogo profícuo entre nós quatro e a plateia virtual participativa e atenta, fizeram-se presentes as vozes de mais quatro artistas e pedagogos da cena, através de textos especialmente escritos para aquele fim. Antônio Araujo, Eleonora Fabião, Jose Fernando Peixoto de Azevedo e Tatiana Motta Lima aceitaram o convite para escrever e enviar suas respostas à questão fundamental.

Num jogo entre aquelas “cartas”, as conversas dos presentes e a vontade de invenção naqueles dias de isolamento e pouco vislumbre de futuros possíveis, começamos efetivamente o nosso Laboratório.

A questão lançada aos convidados foi escutada de diferentes maneiras. Foi inevitável considerar o contexto pandêmico. Imaginávamos que o mundo seria outro, totalmente novo, se conseguíssemos sair da pandemia como sobreviventes, como um corpo social ainda vivo e talvez vibrante. Talvez fosse preciso re-conhecer o mundo, nossos corpos, a natureza, o planeta: o futuro estava em disputa, como escreveu Eleonora Fabião. Se sobrevivêssemos e, já que as artes da cena sempre tomaram para si a tarefa de criação de mundos, de traduções estéticas dos acontecimentos, talvez agora seria preciso re-inventar mesmo, reconfigurar, desatar, recolher pedaços. Mais do que ser criativos, seria preciso formular outros e novos problemas, ao passo que a premência

do cuidado de si e dos outros parecia ser um caminho sem volta. Para Tatiana Motta Lima, fazia-se necessário também imaginar novas maneiras de estar junto, de agir coletivamente, incluindo pensamentos pedagógicos e artísticos, de maneira inseparável.

Além de perceber que nossa atenção e desejos se voltavam ao tempo futuro – afinal de contas, era o momento de criação de um Laboratório – outras coisas nos chamavam a atenção: que as coisas tinham fim; as pessoas tinham fim; as ideias tinham fim. Os ciclos de nascimento e morte se mostraram explícitos ao mais distraídos naquele momento. De certa forma, portanto, criar um Laboratório de Atuação era já saber de sua finitude, ou ainda saber do movimento inevitável de transformação dos saberes, das ações, das possíveis descobertas. Era, portanto, um nascimento maduro, por assim dizer. E, também, muito necessário, apesar de sua natureza efêmera. Era preciso que o Laboratório pudesse “permitir que o movimento nasça, se expanda, encontre seu clímax e aponte, ele mesmo, para a próxima coisa a fazer”, escreveu para nós Tatiana Motta Lima.

Estão aqui dois dos textos-cartas das vozes convidadas naquela noite de 25 de setembro de 2020, os de Eleonora Fabião e Tatiana Motta Lima. São cartas preciosas, como as que se escrevem para alguém que acaba de nascer, nas quais é preciso afirmar o quanto o mundo é maravilhoso e, no entanto, não ignorar suas contradições. É preciso ter e dar esperança àquilo que nasce, sonhar e oferecer possibilidades, comemorar.

Ao lado desses textos-cartas, há ainda mais um que os acompanha, uma resposta sob encomenda. Nós, do Laboratório, pedimos por ela, porque gostaríamos que muitas outras pessoas

e artistas ampliassem o diálogo para além daquela noite. Vitor Lemos aceitou a encomenda, interessado em revisitar suas motivações originais de atuação, o que, segundo ele, seria também ter a disposição para perder-se na experiência que a questão pode provocar.

O contexto que acabo de apresentar aqui não encerra os textos naquele ano já distante. Ao contrário, amplia as perspectivas para pensarmos, hoje, qual a importância de um Laboratório de atuação, dentro de uma Universidade pública, para a parte do Brasil que sobreviveu.

Carta de Eleonora Fabião ao Laboratório de Atuação

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2020.

Queridas, queridos e querides participantes do Laboratório de Atuação da UNICAMP,

Escrevo esta carta para vocês, com muito gosto, a pedido do Matteo Bonfitto, da Lucienne Guedes e da Melissa Ferreira. Espero que estejam fortes, apesar de tanto. De cá, sigo firme e concentrada para dar conta das urgências todas.

Eles me perguntam: "qual a sua opinião sobre a abertura de um Laboratório de Atuação?". Eu escuto: qual a importância de um Laboratório de Atuação situado no Brasil, que inicia seus trabalhos no ano em que uma pandemia revirou o planeta? E pergunto a mim mesma: o que desejo, do fundo do coração, a um Laboratório de Atuação que inicia seus trabalhos em uma universidade pública brasileira no começo da terceira década do Século XXI?

Pois bem, digo a vocês que, talvez, nunca tenha sido tão importante pensar, estudar, pesquisar atuação e fazer corpo coletivamente do que neste momento. A necessidade é extrema, pois seja lá o que façamos agora (cada uma de nós e todes nós juntos), isso definirá o destino do planeta. A pandemia de Covid-19 passará, mas deixará marcas profundas e o aviso de que outros vírus semelhantes poderão chegar. Há uma catástrofe ecológica em curso (em caso de dúvida,

basta se informar sobre as mudanças climáticas em andamento e analisar as previsões para os próximos 50 anos). Precisamos tomar providências efetivas e imediatas. Precisamos re-conhecer nossos corpos, descobrir outros modos de sociabilidade, desenvolver modos de relação não predatórios com todas as matérias, ou seja, cultivar justamente novos modos de atuação. Deveríamos, isso sim, transformar a universidade inteira em um enorme Laboratório de Atuação para nos concentrarmos na criação de modos de ação condizentes com as urgências. E como se não bastasse a crise planetária, estamos vivendo, em nível local, um processo gradual de desmanche da democracia brasileira – estamos enfrentando uma epidemia neoliberal de caráter genocida e suicidário. Estamos, pois, em ferrenha disputa. Nosso presente e nosso futuro estão em disputa. Nosso passado está igualmente sendo disputado, a colonialidade e o patriarcalismo sendo enfrentados. A roda está girando velozmente e é preciso que nós, artistas, façamos a nossa parte. Que atuemos com extrema precisão política, com o devido rigor ético e a energia propositiva necessária para que a geração de força estética seja abundante e abrangente. Ações estéticas disseminam saúde crítica. A estética é, evocando aqui Lygia Clark, uma força curativa e estruturante.

Então, essa questão sobre a importância de um Laboratório de Atuação nos leva inevitavelmente a uma pergunta mais ampla: qual o papel das Artes da Cena nesse contexto? De antemão, é preciso esclarecer que quando digo “cena”, estou me referindo à ideia de “cena expandida”, ou ainda, de “cena-em-

expansão" – uma cena aberta em todas as direções e receptiva a todas as matérias do mundo. Um fazer artístico que explora temporalidades, espacialidades e agrupamentos múltiplos, sempre atento às relações entre corpos de todo tipo, humanos e outros-que-humanos (ou seriam mais-que-humanos?). Um fazer artístico que experimenta com a própria noção de "arte". Que se lança poética e imaginativamente abrindo espaços de ação política, modos de cidadania, economias afetivas e financeiras. Uma cena artística que se sabe ação no mundo e faz mundo por meio dos seus modos de atuar. E é nessa cena, ampla e arejada, que os verbos "agir" e "atuar" se confundem. Nesse sentido, pergunto: quais seriam as investigações psicofísicas, as referências conceituais, os dispositivos dramáticos, os procedimentos composicionais adequados a essa pesquisa da cena-em-expansão? Como seria o cotidiano de trabalho em um laboratório de ação artístico-cidadã?

Na medida em que há um mundo (de muitos mundos) a ser feito, sugiro que as Artes da Cena têm um papel da maior importância no processo de desfazimento e recriação estrutural que estamos vivendo. Afinal nós, profissionais das Artes da Cena, somos especialistas em práticas de cuidado e emancipação de corpos (singulares e coletivos); somos especialistas na investigação e ampliação de capacidades psicofísicas (individuais e grupais); somos agentes de sensibilização, capazes de facilitar o diálogo e a escuta entre diversos actantes (humanos e mais-que-humanos); somos experts da performatividade e do movimento (sabemos esquivar provocação abrindo caminho); somos ativadoras de imaginação

política (e de saúde crítica); somos peritas na criação de narrativas (e na transmissão também); somos inventoras de modos de sociabilidade (talvez a nossa maior beleza); somos acostumadas a arregaçar as mangas e botar a mão na massa (mesmo e muito). Nossas ações se dão, conjugadamente, em níveis e temporalidades complementares: como experimento laboratorial, como gesto simbólico e como ação imediata (bem aqui e bem agora). Trabalhamos sempre com as “circunstâncias dadas” (evocando Konstantin Stanislavski) e, assim sendo, nada do que aconteça será um impedimento. As circunstâncias, sejam quais forem, são matéria prima do trabalho. Ou dito de outra maneira: sabemos lidar com conflito. O “super-objetivo”, a motivação-chão de ações performativas é, a partir das “circunstâncias dadas”, gerar novas circunstâncias. As Artes da Cena são tecnologia de ponta. Há um tipo de inteligência corporal específica (sensação-ideação-memória-imaginação-ação inextricavelmente articuladas) que precisa ser radicalmente valorizada nesse nosso momento tão delicado.

Dito isso, fica nítido o tamanho da nossa responsabilidade. E fica evidente, também, que o Laboratório de Atuação da UNICAMP chega na hora certa. Em português claro: precisamos de vocês. Quiséramos nós que cada universidade brasileira tivesse um Laboratório de Atuação em seus Departamentos de Artes. E mais, Laboratórios de Atuação agindo interdisciplinarmente, gerando energia estético-política em todos os âmbitos acadêmico-pedagógicos. Um Laboratório de Atuação na Faculdade de Direito, um Laboratório de Atuação na Faculdade de Medicina, na Arquitetura, na Pedagogia, na

Biologia, na Engenharia, na História, na Matemática, na Química, na Geografia, na Enfermagem, nas Ciências Contábeis... Pois, e eu realmente acredito nisso, por meio da experimentação estético-política podemos des-amesquinhar hábitos, imaginar caminhos coletivos, valorizar diferenças e cultivar solidariedade em meio ao desmanche; podemos encontrar meios efetivos de imaginação e ação.

Antes de me despedir, faço um último comentário sobre as vicissitudes do agir. Certa vez escrevi: "A beleza e a potência de cada ação, e também o que desnorteia os agentes, é o fato de toda ação ser imutável, inapreensível e imprevisível. Imutável: o feito está feito e não está por fazer; inapreensível: ações nascem e se desenvolvem como sistemas de relações; imprevisível: não sabemos como as ações serão percebidas, recebidas, respondidas, desdobradas. Ou seja, agir é lidar permanentemente com imutáveis (o feito está feito), inapreensíveis (não se saberá plenamente de que o feito é feito) e imprevisíveis (não se sabe o que o feito fará)". O chão se mexe. Mesmo que tenhamos nossas intenções nitidamente postas, não podemos prever as ressonâncias de nossos atos em outras pessoas. Isso exige tenacidade e extrema determinação para que, a cada reação, a cada situação, sigamos agindo dialógica e propositivamente na dança com as novas circunstâncias. É desafiador. É desafiador esquivar da reatividade. E é muito vivo, traz muita vida. "É bonita, é bonita e é bonita" (Gonzaguinha).

Assim que, meus queridos, queridas e querides do Laboratório de Atuação da UNICAMP, faço aqui os meus votos: desejo o

rigor necessário, a serenidade indispensável e a tenacidade cintilante (aquilo que as pessoas em geral chamam de coragem, mas que, para quem age atuação, é tão somente a determinação necessária para que seja feito o que precisa ser feito). E desejo, do fundo do coração, muita luz, saúde e sorte.

Com amor,
Eleonora Fabião.

Eleonora Fabião é performer e teórica da performance. Realiza ações, exposições, palestras, leciona e publica internacionalmente. Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação – Graduação em Direção Teatral e Pós-graduação em Artes da Cena. Doutora Honoris Causa pela University of Gothenburg. Doutora e Mestre em Estudos da Performance (New York University) e Mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio). Em 2017 concluiu pós-doutorado na NYU. É pesquisadora CNPq-nível 2 desde 2019. Trabalhos artísticos incluem: Coisas Que Precisam Ser Feitas (Performa Biennial New York 2015), MOVIMENTO HO (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica 2016), azul azul azul e azul (Museu Bispo do Rosário 2016), LEVANTE (ArtRio 2018), nós aqui, entre o céu e a terra (34ª Bienal de São Paulo 2021), Tríptico Chão (Galeria Athena RJ 2022 e Instituto Figueiredo Ferraz SP 2024), T R A M A (RASP - Residência Artística no Setor Público/República.org RJ 2023). Em 2015 publica o livro AÇÕES/ ACTIONS (Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015) com o apoio do Programa Rumos Itaú Cultural. Em 2021 é lançado ARTE_BRA Eleonora Fabião (Rio de Janeiro: Automatica, 2021).

Um tanto de escrita para o que não se (d)escreve: fragmentos de cadernos laboratoriais e outros textos

Tatiana Motta Lima

Escrevo, desde muito tempo, pequenos textos relacionados com a experiência vivenciada em sala de aula de atuação ou de ensaio. A escrita aparece como uma oportunidade para (re)conhecer, registrar e refletir sobre a importância desses espaços laboratoriais, aos quais quase ninguém tem acesso. Espaços, paradoxalmente, seguros e arriscados; fechados, no sentido de refratários às demandas do dia a dia, e extremamente abertos, no sentido de realizados em conexão com os fluxos de vida, também sociais, nos quais estamos imersos.

Os laboratórios têm sido, para mim, espaços de invenção ou percepção de outros modos de vida diversos daqueles mais individualistas, habituais e mecanizados. E creio serem espaços cada vez mais necessários em um mundo onde presenciamos tanto o enfraquecimento da política como campo de criação coletiva quanto a incapacidade de construção de respostas efetivas à emergência climática – horrores amalgamados.

Já está claro que esses dois processos extremos e usurpadores de nossas vidas têm vínculo com modos de sentir, pensar e agir que foram e são normatizados – e normalizados – pelo capitalismo em seu momento neoliberal. São as formas – sociais, econômicas, culturais e estéticas – de existirmos no mundo que estão levando à destruição da vida no planeta, pelo acúmulo indiscriminado de capital baseado na progressiva

objetificação, utilização e destruição da natureza, assim como dos povos-floresta - as populações indígenas, ribeirinhas, quilombolas – e dos trabalhadores urbanos, agora uberizados. A produção midiática do medo do outro – em todos os aspectos que essa noção opere - e o negacionismo no que diz respeito à crise climática atuam ainda como afetos desagregadores de laços de convivência entre os seres.

Nesse mundo neoliberal, do empreendedorismo, da competitividade, do consumo, do desenraizamento, somos submetidos a uma pletera de impactos sensoriais e demandas que nos atomizam e corroem as possibilidades de desenvolvermos experiências coletivas positivas. Precisamos, então, de espaços onde possamos imaginar novas relações com o mundo, recosturar nosso futuro com os fios da ancestralidade e do parentesco que se esgarçaram ou se desfizeram; precisamos parar, desistir – e o mais rapidamente possível - da máquina indivíduo-progresso-futuro-dinheiro-consumo-conforto e pensar a vida a partir e através de outros afetos, imagens, ações, de outros modos de subjetivação.

Nas artes da cena, temos acesso a determinadas tecnologias sociais com as quais investigar a possibilidade de outras maneiras de convivência e co-moção, de outras cenas-mundo. Não estamos, digamos assim, desguarnecidos. Podemos partir de determinadas balizas oferecidas pelas artes da cena, pois trabalhamos em um campo que está, há muitas décadas, investigando nossas formas de conviver, nossas formas de lidar com as ações, os afetos e as inteligências - e investigando tudo isso de maneira corpórea, convivial, localizada.

A sala de laboratório das artes da cena pode dedicar-se a

imaginar novos/velhos modos de estar juntos e, assim, novas/velhas concepções de vida – mesmo que temporárias, mesmo que ainda incipientes, mesmo que diminutas. Falo no plural, modos e concepções, porque, com Krenak, pensador e ativista indígena, relembro que as invenções são múltiplas, diversas umas das outras. Não se trata de qualquer monocultura do pensamento e muito menos da imaginação. Trata-se, entretanto, de perceber intelectual e afetivamente que o caminho trilhado até aqui conduziu a uma crise sem precedências na história da Terra.

Para poder (re)imaginar nossa existência, é preciso não esquecer que nós, artistas, professoras e professores e estudantes de arte não estamos apartados do mundo que está devorando o planeta. Também, em nossa própria casa, estamos envolvidos com processos de celebração, competitividade, individualismo, mercantilização, processos que não favorecem e estão na contramão das experiências que nomeio como criativas. Como não é fácil ter clareza sobre de qual lado da trincheira estamos quando formamos artistas, ou quando realizamos nossas próprias criações, precisamos cultivar uma difícil e delicada lucidez. Não se trata apenas de nossa boa vontade ou boa consciência, pois a plasticidade, o poder de acolher todas as reações em seu seio e de transformar, a partir desse seu acolhimento, experiências criativas em produtos ou slogans midiáticos, de transformar toda diferença em mais do mesmo, é parte importante da força do neoliberalismo.

Tenho apostado, para o cultivo dessa lucidez, na importância de uma pergunta grotowskiana por excelência: o que libera e o que bloqueia a vida no interior de uma estrutura?

Na realidade, essa questão guia é experienciada através de uma série de perguntas menores e diárias, pois são muitas as estruturas nas quais trabalhamos - um exercício, uma metodologia, um grupo, uma instituição etc. Também não se trata de encontrar respostas permanentes, já que diversas circunstâncias e inúmeras convocações se apresentarão a cada momento. Mas, justamente por isso, por ser uma pergunta – desdobrada em muitas - que devemos frequentar e que não encontra respostas dogmáticas, ela tenha a possibilidade de nos manter “acordados”, favorecendo (r)existências. A pergunta também funciona porque o neoliberalismo – ainda que com seus neons e convites insidiosos - está sempre a favor das forças de morte. E isso pode ser percebido em nossos corpos, se prestarmos a devida atenção.

A possibilidade de, em laboratórios, salas de aula e de ensaios, olharmos, artística e subjetivamente, para o quadro devastador da maior parte da experiência humana hoje, na Terra, já se apresenta como desalienação e como uma força de afirmação da vida. Mesmo em experiências restritas – seja temporalmente (ainda que o tempo mais alargado seja bom companheiro dos laboratórios), seja pelo número pequeno de pessoas envolvidas, seja pela invisibilidade midiática, as artes da cena e seus laboratórios podem oferecer equipagem e embarcação tanto para que não nos afundemos em desespero ou autocríticas infundadas, no sentido de excessivamente pessoalizadas, quanto para que possamos imaginar e vivenciar outras maneiras de convivência, coexistência, coabitação nas salas, nos palcos, nas ruas, na vida, no planeta.

Muitos laboratórios teatrais, capitaneados por grupos,



artistas e/ou professores e professoras, vêm, há tempos, se relacionando com questões e artesanias relativas àquilo que pode ser de muita valia justamente agora: modos de percepção alargados, regimes ecológicos de atenção, práticas de si diversas daquelas da autogestão empreendedora, maneiras menos reativas de lidar com os afetos e com as ações, importância dada à imaginação e ao sonho, relações de frequência com as memórias coletivas, construção de espaços saudáveis de coabitação, entre outros.

Os fragmentos de texto reunidos são reflexões ou desejos que brotaram de vivências em espaços laboratoriais, salas de aula e de ensaio. Eles estavam dispersos em meus cadernos de professora e diretora, em minhas redes sociais e em cartas e escritos que fiz para ler (e li), em sala de ensaio, para grupos com os quais trabalhei. Há também alguns poucos fragmentos de falas públicas que realizei para o compartilhamento das pesquisas. Coloquei, ainda, entre os fragmentos, quatro textos de cunho mais poético. Dois deles foram escritos a partir de uma experiência de escrita meditativa conduzida por Cassiano Quilici, no Grupo de Pesquisa CRIA: Artes e Transversalidade, do qual ambos fazemos parte. Os outros dois foram escritos em casa, logo depois de ensaios do espetáculo *A Mulher que Virou Planta*, uma parceria do Hanimais Hestranhos com o Lacuna, em encenação de Vitã Medeiros e atuação de Bruna Trindade, no qual assinei a direção artística. Há, por último, textos que, também retirados dos meus cadernos, são quase integralmente cópias de fragmentos – filosóficos, educacionais, poéticos - escritos por outros autores. Eles foram e são bússolas, ou mesmo serviram como fios de Ariadne nos (meus) labirintos

laboratoriais.

Os textos que escrevo são, de certa maneira, repetitivos. É como se eu precisasse retornar sempre e mais uma vez a determinados temas, repisá-los para garantir que continuem existindo e persistindo. Uma nova forma de dizê-los é também uma maneira diferente de os enfrentar. Determinadas imagens e perguntas me fustigam de maneira obsessiva. Mantenho-me fiel a essas obsessões (não há nada que se possa fazer) e é, através delas, que percorro um caminho que não me é nem confortável e nem seguro, embora tenha muitas alegrias.

Trata-se da tentativa de desenvolver uma fidelidade aos processos criativos (os meus e os de quem está em sala de trabalho comigo), esses que se iniciam sempre no desconhecimento e que vão ganhando configuração sem nunca chegarem a uma totalização porque se percebem – e mesmo se desejam - vazados, passagens para aquilo que não deixará de ser inominável. São, assim, processos que reagem e resistem a metodologias fechadas, a nomeações e à comercialização das coisas.

Percebo que para seguir nesse caminho devo, muitas vezes, permitir que um movimento nasça, se expanda, encontre seu clímax e aponte, ele mesmo, para a próxima coisa a fazer. Às vezes, ao contrário, é porque minhas obsessões e eu, é claro, encontram pessoas, corporeidades, ambientes, grupos, leituras, que seguimos metamorfoseadas. O caminho é, nesse caso, o do ajuste, da adaptação, do amor – que, naturalmente, inclui fricção - no encontro com os outros seres. Assim, as perguntas que se mantêm instigando-me – obsediando-me – são justamente aquelas que continuam diferindo de si mesmas, em

críticas, autocríticas e/ou descobertas realizadas no percurso laboratorial. Trata-se de um movimento de continuidade, repetição, metamorfose e, espero, de amadurecimento.

Essas palavras só puderam ser escritas porque conduzi diferentes laboratórios com pessoas muito precisas (e preciosas): minhas alunas e alunos e monitores, em sala de aula de atuação, e minhas companheiras e companheiros dos coletivos Desassossegados, Hanimais Hestranhos e Laboratório d'Inutilizas, em salas de ensaio presenciais ou online. Além, é claro, de artistas que encontrei em laboratórios ministrados pelo Brasil. A todos, agradeço afetuosa e efusivamente.

O desejo é que as obsessões, vivências e reflexões presentes nesses fragmentos possam ser de estímulo para outros laboratórios onde professoras e professores, estudantes e/ou artistas da cena queiram se encontrar para inventar e experimentar aquilo de que sentimos falta, mesmo que ainda não tenha nome.

E, agora, os FRAGMENTOS

I - Quando entro em uma sala de aula de atuação, não saio do mundo, nem do mundo no qual nossa subjetividade está capturada à maneira de indivíduo, nem do mundo onde uma co-vivência pode ocorrer.

Não saio nem das narrativas biográficas que encapsulam a minha vida e de minhas alunas, nem do mundo que recebe e acolhe visitas inesperadas justamente nessas mesmas narrativas.

Não saio do mundo da comunicação, da expressão e troca de ideias, nem do mundo onde não se sabe – e muitas vezes nem se quer – nomear as experiências.

Não saio do mundo dividido entre o eu e o outro (ou entre o meu e o dela) nem do mundo do contato, onde não se sabe mais nem o que pode, nem até onde vai um (meu?) corpo.

Não saio do mundo onde o ar é somente aquilo que respiramos e nem do mundo onde o ar é uma espécie de mar no qual estamos todas imersas.

O mundo do espaço como paisagem e moldura para os corpos ou o mundo do espaço como rastro e distância conectiva com as outras viventes e não viventes.

O mundo da percepção voltada para si mesma e aquele mundo onde justamente ela, a percepção, faz com que se saia de si.

O mundo de um agir agitado e voluntarista e o de um agir capaz de acolher o (ou mesmo nascer do) silêncio.

O mundo da passividade dos objetos e aquele de sua agência, onde somos todas – objetos e viventes – coisas entre coisas ou seres entre seres.

O mundo desencantado, racional e o mundo do inconsciente, dos sonhos e memórias amplas.

O mundo onde as mortas estão em seus túmulos ou o mundo onde elas estão vivas e conversam conosco (às vezes, se apresentam cantando e dançando!).

O mundo onde um texto é cheio de palavras ou um mundo onde um texto é pleno de alteridades e devires.

Um mundo onde... e um mundo onde...

E isso não pararia.

É esse o espaço da sala de aula. Ele não é um espaço purificado e justamente por isso pode ser tão fundamental.

As artistas não estão protegidas dos modos de subjetivação neoliberais, esses que capturaram nossos afetos, pensamento





e ações. Mas a sala pode chamar pelos desejos singulares, envolver nossas subjetividades nesse erotismo que está em tudo, comprometer-nos com a imaginação de mundos outros, convidar-nos a uma coexistência, a uma coabitação, a uma comovência diversa.

Sobretudo, ela pode ensinar um comprometimento que é, paradoxalmente, desidentificação.

Ela pode ser experiência: aquele conhecimento que, para ser conhecido, transforma necessariamente o sujeito que conhece (e é nesse sentido que conhecer é fazer).

Por quanto tempo se dá essa transformação, essa metamorfose? Quando entro em uma sala de aula de atuação, não saio nem do mundo onde o tempo é cronológico, nem daquele onde o tempo é epifânico e insiste em irromper aqui e ali.

Concordo com Jorge Larrosa quando diz "sei que a sala de aula não está dada (não está antes), que tampouco é um objetivo a ser alcançado (não está depois), mas que deve ser feita todos os dias. Sei que o professor tem uma responsabilidade com a matéria do estudo, sim, como os alunos também, mas talvez sua responsabilidade essencial seja com a própria sala de aula".

II - Quais são os pensamentos e visões e fazeres que podem nos equipar em tempos difíceis, para tempos difíceis? A sala de aula de atuação não pode abrir mão dessa pergunta.

III - Nos tempos de uma temporalidade produtivista, utilitária, excessivamente rápida, excitada, que necessita permanentemente de um novo estímulo, que foge do mal-estar, é importante que a sala de aula possa ser um tempo-espço para experiência, a investigação, a interrogação; um tempo-espço para a ruminação, para obstinarmos-nos por algumas

perguntas, um tempo-espaço que nos permita ouvir, no meio do burburinho externo e interno, aquelas perguntas que realmente nos convocam. Um tempo-espaço também para algum mal-estar, porque perguntar (e perguntar-se) envolverá risco e gerará incômodos. Isso tudo tem, sem dúvida, uma dimensão ética e, também, política.

IV - Se há tecnologias operando nossa subjetivação neoliberal, será que o teatro não pode forjar tecnologias antineoliberais – ainda que em suas comunidades pequenas e temporárias – como as salas de aula, de ensaio e os momentos de encontro nos espetáculos? O teatro pode reaver suas tecnologias – atenção, relação, ação – retirando-as dos imaginários neoliberais da atenção hiperexcitada e sempre de prontidão, da relação entre eus que, no máximo, realizam trocas entre si, da ação como posse e expressão de um sujeito constituído que busca realizar o seu projeto no mundo. O teatro pode imaginá-las e praticá-las em lugares outros e insuspeitados, oferecendo, assim, um novo imaginário e uma nova ética que não são apenas discursivos, mas praticados.

V - Buscar a desierarquização do saber, a horizontalidade professora/estudante, tem relação com estarmos juntas criando, sustentando e, às vezes, suportando, um mesmo campo – a sala de aula. Campo de aparição de alteridades, de gosto pelo não saber, de (re)construção de perguntas, de busca pelo desbloqueio dos contatos e da percepção dos fluxos conviviais.

VI - Talvez uma das funções da professora seja a de auxiliar a estudante a suportar a investigação, a abrir um tempo-espaço que dure e que permita ouvir os chamados, aquelas convocações que seriam mais singulares, que mais fariam





sentido para ela, mas que estão misturadas no meio da quantidade de estímulos e quereres vindos de todas as direções, nesse tempo sempre deslocado para o futuro. Como poder ouvir o que nos chama? A professora pode ser de ajuda aqui.

VII - Quando chegamos a compartilhar um real e duradouro interesse por determinadas perguntas em sala de aula, podemos começar a entrever um grupo, no sentido de uma comunidade, de um comum. Mas é preciso que a professora fique atenta às singularidades (ou não) do trabalho sobre essas perguntas, que perceba as respostas que as estudantes estão construindo para as indagações. Deve estar atenta àquilo que julgaria muito rapidamente como erro/acerto ou compreensão equivocada/resposta correta por parte das estudantes na relação com as perguntas que tenha levado para o trabalho ou que tenham aparecido durante a investigação. Parece-me que o comum aparece tão mais quanto mais as respostas sejam singulares, imprevistas ou, dizendo de outra maneira, o comum talvez se construa, justamente, nos ajustes que as perguntas iniciais sofrem – em como elas se modificam - no contato com cada uma de nós, estudantes e professora.

VIII - A sala de aula de atuação ainda é um pequeno milagre nestes tempos de utilidade, funcionalidade e pressa.

IX - Um pensamento/prática que coloque a subjetividade como elemento central de uma investigação só faz sentido exatamente porque não acredito, que mesmo com as melhores intenções ou as teorias que a sustentem, a cena instaure, por si só, um regime de diferença em relação à vida dita cotidiana. Nem, ao contrário, que a vida cotidiana opere apenas na dimensão dos automatismos e reificações identitárias sem que haja abertura

para outros devires.

X - O que vimos chamando, percebendo e praticando como um eu não se modifica, espontaneamente, porque modificaram-se as instâncias – arte, vida profissional, vida familiar – onde opera. É preciso um trabalho – um trabalho sobre si ou sobre o si – para vislumbrar possíveis outras esferas de afeto, ação e pensamento.

XI - Depois de mais de 30 anos dando aula de atuação, poderia dizer, como disse o maestro japonês Ozawa ao declarar que jamais conseguiria escrever um método musical: “Eu não tenho nada a dizer até ter um músico bem diante de mim”. É no face a face aluna/professora, é na singularidade de cada uma, ou melhor ainda, na singularidade de cada encontro, que se (re)constrói uma pedagogia. E isso não quer dizer que não haja saberes, exercícios, ideias e experiências acumuladas. Quer dizer só que a “flor” não está aí. É preciso ter uma atriz bem diante de mim. Aí sim, começa a brincadeira. Evoé!

XII - Trata-se de um saber que se (re)constrói na relação com a outra pessoa. O amadurecimento da professora, talvez, seja o amadurecimento para suportar a alteridade, para compreender a importância do contato, do ajuste, da adaptação. E estou usando de forma proposital palavras de Stanislavski e Grotowski. O contato pavimentará um caminho que, aí sim, poderá usufruir de alguns, digamos, saberes prévios, de algumas técnicas. Mas esses saberes e técnicas serão sempre revistos em cada relação específica. Não serão saberes aplicados, mas, para sempre, saberes testados.

XIII - Uma estudante pode ser para sua professora uma outra que, ao vir ao nosso encontro, nos transforma em direções desconhecidas, isso se não nos blindarmos à sua alteridade.

Por outro lado, trata-se de um duplo tombamento, já que a aluna, convocada pela presença de sua professora, também tem que aceitar o risco de uma experiência de (auto)estranheza. A questão é que tenhamos permissão – professora e estudantes - para que em nós, em nossas ações, no contato umas com as outras, apareça algo que não sabíamos, não podíamos e mesmo não queríamos viver/dizer (Larrosa Bondia). Um conhecimento que é, assim, transformação de/do si.

XIV - Um dos grandes problemas do ensinar teatro (mas, não só teatro) é que nós, professoras, acreditemos que temos algo, como uma coisa, um objeto, a oferecer àquela que aprende: ora, um procedimento produtivo não é um processo criativo. Outro problema: qual o espaço que sobra para o não saber dentro do que sabemos? É necessário cultivar um espaço resistente, inclusive, às projeções que fazemos sobre nós mesmos (e nossas estudantes) e sobre nossos saberes (e os delas). Cada vez mais acho que amadurecer não tem nada a ver com saber (das) coisas: são estradas bem diferentes. Não se trata de oferecer soluções, mas de aumentar significativamente o interesse pelo que se passa. Não se trata de buscar novidades, mas de perceber natividades. Auxiliar que algo nasça e permitir (e mesmo desejar) que algo amadureça é tarefa de professora.

XV - O mais justo a dizer do trabalho sobre si é que ele é, ao mesmo tempo, um trabalho de escuta de si, de percepção daquilo que bloqueia o fluxo de impulsos e uma seta na direção daquilo que é desconhecido (ou desejante, ou marginal ou opaco) em nós. O trabalho sobre si aparece como uma tentação e como uma investigação permanente. Não se trata nunca de buscar um eu final: verdadeiro, purificado, totalizado. E sempre envolve

estar em relação.

XVI - Uma formação de atriz que nasça da compreensão dos processos de assujeitamento aos quais estamos submetidos: não somos folha em branco & uma formação de atriz que nasça da compreensão dos processos vitais nos quais estamos inseridos: não somos folhas em branco.

XVII - Sala de aula de atuação: espreitando os pequenos milagres e as pequenas faíscas de vida.

XVIII - Hanimais Hestranhos: olhar com algum humor e alguma alegria para esses estranhos animais que somos, ou podemos ser, quando não estamos nos (es) forçando a permanecermos iguais a nós mesmas.

XIX - Hanimais Hestranhos: só vendo e vivendo aquilo que é estranho em nós, – como dissonante e, ao mesmo tempo, íntimo - só permitindo que a estranheza apareça (já que ela permanentemente insiste e persiste) é que damos passagem para uma vida mais “acordada” (“born to be alive”).

XX - Hanimais Hestranhos: Quando falamos de intimidade, falamos, comumente, em acessar memórias e afetos que nos fizeram assim como somos; aquilo que seria a versão mais verdadeira de nós. Aqui, tratava-se de outra coisa: a intimidade aparecia justamente porque estávamos desconfiando – assim como em O Inominável – que houvesse um ‘eu’, essa força de aglutinação e segurança. Estávamos visíveis, com nossas peças, cacos e (des) encaixes à mostra e sem poder/querer juntá-los a qualquer custo.

XXI - “hentre hos hanimais hestranhos heu hescolho hos humanos”. Sim, mas também, hentre hos hanimais hestranhos heu hescolho hos HATORES E HAS HATRIZES. Mudanças no





poema de Arnaldo Antunes para dizer da alegria de estar em sala de trabalho com vocês.

XXII - De que modo penso o tempo nesse trabalho? Ah, são modos que se misturam. Mas o tempo dessa experimentação não pode ser como o tempo do trabalho em uma empresa. É como aquele dedicado ao filho: quando está doente, faltamos ao trabalho. Se chora, nos atrasamos para os compromissos. Se passamos alguns dias sem ele porque estamos trabalhando demais, já programamos os momentos de ficarmos juntos. Se estamos numa brincadeira animada, somos capazes de esquecer da hora. Ninguém precisa nos dizer como fazer. Claro que isso não é possível sempre. Temos compromissos. Eu sei. Eu os tenho. Mas isso tem que ser também possível. Um tipo de vivência do tempo que acredita no cuidado, favorece a escuta e respeita os acontecimentos. O tempo dos compromissos sempre me angustiou e oprimiu. Tenho listas de tarefas enormes e diárias. Mas a sala de aula, a sala de ensaios, às vezes, ensina outro tempo. Uma de nós disse que tempo é amor. É assim mesmo que quero vivê-lo com relação a vocês. Um tempo com tempo para decantar o vivido, para inventar e desinventar cenas na cabeça e com vocês. Um tempo para conhecê-las, vê-las, percebê-las. Não como corpos que vão funcionar em um possível espetáculo, mas como corpos viventes. Quem pode dizer com certeza quanto tempo dedicará amanhã ao amor? Dá para colocar na agenda?

XXIII - Uma mulher precisa parar. Não é como um capricho da vontade, mas como uma necessidade. Aliás, mesmo o verbo precisar é muito ativo aqui. Digamos que uma mulher para. E ela para sem se sentir em falta com ninguém ou com nada. Ela não

quer morrer nem se retirar, nem ficar sozinha, mas parar. Assim como uma árvore. Ela não quer mais recortar-se do fluxo do mundo, da seiva da vida. Ela quer parar porque ela quer participar. Parada, ela pode, porque gente, continuar a andar, a dançar, a comer, a gozar. Mas como poderia ser, viver a vida através dessa paragem? Haveria alienação? Fraqueza? Desamparo? Egoísmo? Ou algo bem diferente disso? Alguém falou: "como ter a força de estar à altura de sua fraqueza". E outro alguém disse ser possível "curar-se por indisposição". Sim, ela está indisposta para ser posta e exposta em ação. Mas está vivíssima. E aqui. Então, o quê?

XXIV - E se ela, durante a acrobacia do espetáculo

Ela se transformasse mesmo, aos olhos do público, em uma planta?

Como a mulher gorila de sua infância que a fez fazer xixi nas calças?

E se, ao ficar de ponta a cabeça, aquilo que conhecia como suas raízes se desfizesse em uma espécie de namoro com o ar?

Como aquelas plantinhas brancas que perdem suas partes ao primeiro assopro ou brisa?

E se o que a ancorava se desfizesse em flores e frutos?

E se sua mãe, seus amigos e amores ficassem lá longe a salvo de perigo, mas também a salvo dela mesma?

E ela viva – e salva - pela seiva que corria por dentro. E ela enverdecendo, como na cantiga.

Alimentando-se de sol como os gurus e ascetas dos livros brilhantes da estante daquele casarão encantado de espíritos e fantasmas para o qual a levaram quando esteve muito doente. Ou poderia, quem sabe ainda, apoiar-se, como fazia, sobre as



duas mãos, levantando as pernas para o alto e de lá nunca mais sair. Não querer sair.

Ao final do espetáculo, sob a incredulidade do público, ser carregada, pelo diretor, nua, como uma estátua, e colocada na rua de sua juventude, entre as casas das vizinhas bondosas e das fofoqueiras.

Viver sob o tempo, viver as intempéries, ser lugar de pouso de borboleta e de cocô de passarinho.

Estar parada para sempre.

Mulher estátua planta nua para a contemplação das flores e dos moleques da rua.

XXV - Quando peço a uma atriz para espacializar o texto ou oferecê-lo ao espaço, não estou pedindo que aumente o volume na voz. Desejo que ela possa, nessa operação, fazer o texto escapar de um lugar em que a fala vem sempre de um eu prévio a ela. Um eu como algo já conhecido e fechado que, então, fala ou falará. Para tornar a fala ao menos um pouco independente desse eu, ainda que seja o aparato fonador de alguém que a esteja produzindo, é preciso que o espaço atue. É que o texto precisa reverberar no corpo do espaço para poder voltar como uma alteridade para o corpo da atuante. É disso que falo quando falo de espacialização. É também com o eco da (sua?) fala que a atriz trabalha, é a ele que responde.

XXVI - Paradoxos da atuação (ouvido de uma espectadora): "A voz da atriz era tão verdadeira, parecia a voz de uma outra pessoa".

XXVII - Tenho experienciado, com os HH, uma palavra que não cabe na boca do falante. Que não se adequa facilmente a esse eu conhecido que, em geral, fala (e fala já nos dizendo quem

somos) no dia a dia e mesmo na cena. Essa palavra que não cabe na boca, seja pelo que ela impõe de risco (a fala franca), seja pelo que ela traz de estranheza (nas mudanças de pontuação, nas quedas de narrativa, nos fracassos dos sentidos mais acomodados), seja pelo que ela pode evocar de animalidade ou de deidade, é um chamado para vozes outras. Experimentamos outras embocaduras – inclusive muscularmente falando – que acabam por dar a ver um corpo também diferente daquele sobre o qual dizemos ‘meu’. Palavras que chamam vozes e vozes que, ao serem chamadas e ao chegarem, trazem ecos de algo longínquo e próximo, íntimo e exterior a nós, que podemos conhecer justamente ali onde, de certa forma, nos desconhecemos. Nesse paradoxo, quem – agora - nos habita? E quem fala?

XXVIII - Boca mostra - Essa é uma metáfora de trabalho e é também uma artesanaria. As operações subjetivas conformam nossos corpos. Os conteúdos possíveis de nossas falas não estão separados dos movimentos possíveis de nossas bocas, do que nos é permitido fazer ou não com elas. Nossos modos de falar, articular, mostrar ou não dentes e língua, abrir mais ou menos as nossas bocas dizem daquilo que podemos falar e, sobretudo, (de)limitam quem fala. Também os sons que podemos ou não emitir fazem coisas conosco, nos aprisionam e nos conformam às suas exigências. Mudando-os, mudando nossa embocadura e os corpos que a sustentam, permitindo-nos novos sons, fazendo o queixo tombar, há possibilidade de fazer tombar também aquelas operações subjetivas aprisionadoras.

XXIX - Parece-me que é dentro de uma implicação afetiva e sensorial quente que as atuantes devem, ao invés de permitir

que os afetos se canalizem e se colonizem em narrativas ratificadoras de um si mesmo, realizar alguma espécie de resfriamento, ganhar alguma distância, relaxar ou desistir de algo – tanto muscular quanto psicologicamente. E aí poderemos realizar, na atuação, algo daquilo que Beckett realizou na escrita d'O Inominável e que indica a uma atriz quando esta pergunta sobre se sua personagem estaria viva ou morta. Beckett responde, não sobre a personagem, mas sobre a própria atriz: digamos que você não está muito presente. Trata-se, talvez, de um menor grau de fixidez – fixação e apaixonamento – na relação com o que chamamos de eu.

XXX - A atriz pode colocar em questão a presença autoritária de um sujeito representacional sobre um corpo? E essa experiência poderá chegar a ser um convite à sua audiência?

XXXI - A arte, o teatro talvez, seja uma das possibilidades de olhar e conhecer a vida de través, na sua opacidade, fora da luminosidade dos neons publicitários e dos slogans de vida boa, saudável e normal. Slogans que estão fora, mas também, muitas vezes, fazem pressão dentro de nós. Aprendemos com Foucault que o poder que nos oprime não está apenas em instâncias fora de nós, mas ele também molda nossas formas de pensar, perceber, sentir e agir. É por isso que uma luta pela liberdade é sempre uma luta travada também entre nós e nós mesmas. A arte pode instaurar novos regimes de visibilidade, novas formas de sensibilidade, e dar à estranha, a que parece estrangeira em nós mesmas e entre nós, uma espécie de moradia. Talvez, acolhendo a estrangeira em nós mesmas, possamos também acolher melhor aquelas que chamamos de estranhas: todas as que não se encaixem na dita normalidade tão violenta quanto



segregadora, tão racista quanto sexista.

XXXII - O mistério, o desconhecido, a opacidade, o não saber, o encantamento são umas poucas coisas que não estão à venda. Como artistas, sustentemos seu espaço. Não deixemos que sejam capturados pelo consumo de qualquer indústria: nem pela indústria da arte, nem pela indústria da espiritualidade, nem pela indústria da saúde. Permaneçamos firmes e amadurecidas naquilo que não tem nome [e nem pode ter]. O que não impede muitas e variadas experiências e encontros e contornos.

XXXIII - O texto e a canção como um chamado a outras vozes: ecos do si e do fora de si.

XXXIV - A questão não é expressar a incomunicabilidade, o desencanto, o descrédito, a fragmentação do ser humano moderno e contemporâneo. A operação que a atriz pode fazer é outra e muito mais interessante. Diz respeito a arriscar-se ao paradoxo de falar sem si. Não é frio. Não é mental. Não é neutro. É fora e dentro. É eu e não eu. É memória e esquecimento. É emocionada, co-movida, sem ser identificada. É perto e longe. O humor – e mesmo, às vezes, a alegria, de se saber passagem e vaziez. Uma voz para cavar vazios. E silêncios. [e eu ouvi essa voz em muitos momentos dos nossos últimos ensaios].

XXXV - Estar inteira é dar vazão. Deixar que corra ou escoe por você algo que você quase desconhece, a (sua) vida não normatizada, aquela vida dos impulsos. Mais do que ter alguma coisa que pertença a você, é você [atriz] que oferece a algo à sua presença, é você que passa a pertencer. Você precisa de um tanto de vacância para dar vazão, para ser passagem e, então, para estar inteira.

XXXVI - A arte da atuação se funda sobre aquilo que se

transforma permanentemente, é sobre o que não se possui, o que não se segura, o que não se sabe, sobre o que se modifica; e é ao aceitar essa movência que ela, a atuação, se revela mais potente e saudável tanto para a própria atriz quanto para a sua audiência.

XXXVII - Há na palavra e no dizê-la uma lembrança corpórea (e mesmo um feito corpóreo). Com os verbos que falamos, por exemplo, nosso corpo já fez coisas muito concretas que ainda estão aqui, no momento da nova fonação. Por que passamos a falar em cena como um intelecto sem corpo, que entende, explica, expressa, explicita, comunica? Quem fechou aquela passagem? Como diz Manoel de Barros, estou cansado das palavras fatigadas de informar.

XXXVIII - Sala de aula de atuação: para que não esqueçamos nossa descendência de criança.

XXXIX - Existirá um regime de discurso/de corporeidade que operando com a linguagem/com o corpo que aprendemos possa dar a ver seus mecanismos intrínsecos (e mais do que isso, dar a ver como ela, a linguagem/o corpo, nos "faz" sujeito?). De certa forma, perceber e perceber-se nesses mecanismos, já é estar parcialmente fora do seu regime de operacionalidade, de sua força de convencimento. É poder, no mínimo, rir de si mesma.

XL - Sala de aula de atuação: trabalhar na percepção (ou criação) de outros regimes de sensibilidade e outros modos de subjetivação menos assujeitados, menos individualizantes, outros modos de fazer-se e desfazer-se.

XLI - A arte, em si mesma, ainda que nos anteceda, está sendo sempre refundada pelas nossas ações. Assim, o teatro é aquilo que conseguimos, com nossas próprias forças, nossos próprios



erros e acertos, por nossa conta e risco, fazer dele. O teatro está permanentemente se refundando. É como se as fronteiras fossem móveis e pudessem ser alargadas ou redesenhadas em direções, às vezes, insuspeitadas. O teatro pode ser o nosso desejo coletivo por um outro mundo, uma outra pátria (“e eu não tenho pátria, tenho mátria e quero frátria”).

XLII - Sala de aula de atuação: possibilidade de um amadurecimento técnico, artístico, existencial, ético e político.

XLIII - Tenho me interessado pela convivência entre pessoas e pessoas, entre pessoas e espaços e entre pessoas e coisas. Tenho investigado, em sala de aula, em sala de ensaio, uma convivência que nasça menos de uma ação voluntária de uma pessoa em direção à outra e mais de uma aguda percepção daquilo que poderíamos chamar de fluxo da vida, que corre dentro e fora de nós de maneira ininterrupta. O protagonismo da cena não estaria na atriz, mas nesse fluxo. E, assim, o caso seria menos de perguntar o que fazer, como atuante, para realizar uma ação justa e mais de perceber que a primeira coisa que devemos abandonar é justamente esse eu centralizador e voluntarista que deseja realizar uma ação. O eu mais conhecido – o indivíduo - não é capaz de uma ação justa. Talvez seja uma outra que, ao ativar a atenção, a curiosidade, a escuta, a afetação, permita que a ação – enquanto resultado de uma convivência e de uma co-movência - se faça.

XLIV - sala de aula de atuação: participação singular no corpo do mundo: bonita maneira de coabitar.

XLV - Vivemos em uma sociedade do consumo, da mercadoria, na qual somos capturadas a todo tempo por uma série de informações e de vivências que nos são apresentadas numa

velocidade muito grande. Fomos nos habituando e nos identificando com determinados modos de ser e estar no mundo: imediatista, voluntarista e centrado no eu. Tornamo-nos, muitas vezes, uma espécie de projeto para nós mesmas, buscando controle e segurança, mesmo que isso implique mecanização e individualismo. A atriz contemporânea não está isolada do mundo e, portanto, não está recortada dessa realidade. Não raramente, acaba reproduzindo esse modo de agir, pensar e sentir em seus processos formativos, artísticos e na própria cena que constrói. Como sair dessa prisão? E, se não estamos interessadas nessa atriz individualista e autocentrada, de qual atriz estamos falando? Perguntas mais artesanais também podem – e devem – nascer dessa pergunta mais ampla. Por exemplo, como estar em cena mais aberta para as parceiras de cena, sem objetificá-las? De que tipo de percepção se trataria aqui? Ou, como a atriz pode construir seu processo, sustentando-se em um lugar desconhecido, vulnerável, de coexistência e co-movência com aquilo que não controla?

XLVI - Entre as atrizes, muitas vezes, há a ideia de um protagonismo, a ideia de que uma boa atriz é uma espécie de imã que atrai para si todos os olhares das espectadoras – das colegas, da professora. A atriz é, assim, o sujeito da ação e a ação é o predicado daquele sujeito. Numa via oposta a essa, as noções trabalhadas na nossa sala de aula de atuação, noções também investigadas por diferentes artistas, nos convidam a perceber outras formas de fazer sujeito (e de fazer sujeito-atriz), nos convidam a pensar estratégias outras de percepção e convivência que não estejam centradas no indivíduo. Realizar, na artesanaria teatral, um trabalho sobre si que esteja atento

às nossas formas mais habituais e mecânicas, mas, também, àquelas mais criativas de subjetivação ou dessubjetivação.

XLVII - Sentimos que a vida está em nós? Que ela nos atravessa? Somos capazes dessa experiência? Ailton Krenak faz um convite-convocação à fruição e à experimentação da vida. E diz que quanto mais consciência despertarmos sobre a vida, mais a experimentamos. O poeta Manoel de Barros, por sua vez, nos convida a voltar nossa atenção para o chão, o inútil, o despropósito e, justamente assim, para a beleza. Krenak e Barros foram inspirações para o Laboratório d'Inutilizas, que nasceu de um cansaço que sentíamos, como artistas, com o excesso de afazeres, a fragmentação, a produtividade e a competitividade da vida e da arte – nesse tempo-espaço neoliberal, extrativista de nossas sensibilidades e afetos. Assim, desde a pandemia e ainda em ambiente remoto, farejamos algumas brechas luminosas para os nossos processos criativos; brechas feitas de silêncios, paragens, vazios. Brechas para respirar, ver, escutar, tocar, cheirar, saborear a vida. Uma percepção que nos fez entrever outros modos de existir cotidiana e artisticamente. Continuamos nos perguntando como manter e alimentar esse espaço das convivências, co-movências e esse tempo que tem duração, que deixa rastros e, assim, vai delineando caminhos. Nossa matéria-prima é uma outra qualidade de percepção, outros regimes de sensibilidade.

XLVIII - Sala de aula de atuação: na convivência, na co-movência, levar em conta que muitos mundos coexistem.

XLIX - Na cabeça tem muita coisa. Na cabeça tem muita gente. Respirar e ver o ar entrando pela pontinha do nariz e depois ver ele saindo pela pontinha do nariz. Puxar e soltar o ar. Soltar até

o fim. Para entrar de novo, até as costelas. Delicado este jogo de esperar que seja o que já é. Delicado este jogo de não ser o que é e dedicar-se. Eu sou delicada. E bruta. Como uma pedra a lapidar. Um grafite. Um brilhante. Coragem para vida. E alguma malandragem. Maleabilidade daquele galho que verga, mas não quebra. Uma pessoa pode quebrar. Nunca quebrei nem a perna, nem o braço, nem a cabeça. Nem o dedão do pé. Nunca coloquei gesso. Já cai de bicicleta e rompi todos os ligamentos do braço. Mas, eles se refizeram. Uma pessoa pode refazer-se. Costuram-se as pessoas. Pode-se abri-las, fechá-las, costurá-las. Pode-se perder partes de um corpo. Meu sogro não tinha a falange de um dedo. O corpo é cheio das experiências do inesperado. E ele responde a elas vivendo, morrendo, doente, criando-se, refazendo-se em pó ou em corpo mesmo, novamente.

L - Por muitas vias, a atuação pode ser um espaço de construção de práticas de liberdade: porque nela se inscreve a possibilidade de percepção/criação de outros modos de subjetividade; porque nela saberes que foram separados podem reunir-se: os saberes tradicionais e os modernos, a natureza e a cultura, as ciências, as espiritualidades e as políticas; porque ela aceita, e parece mesmo se desenvolver melhor, no seio de vários paradoxos: íntimo/impessoal, subjetivo/social, distanciamento/comprometimento.

LI - No Laboratório d'Inutilidades, trabalhamos com balizas de deflação. Interessa-nos o "mais do menos eu", de Byung-Chul Han, que instaura uma co-moção, uma convivência e uma amizade entre os seres.

LII - O Laboratório d'Inutilidades é visto como campo para outros regimes atencionais e de convivência. Investigamos não a atriz, mas a cena poema, a cena que nasce e se estabelece em



co-moção, imersão, convivência e amizade com outros seres vivos e não vivos, humanas e não humanas. O laboratório é lugar de perguntar-se como deixar, como facilitar, como não impedir que a cena poema, a cena sonho, nasça entre nós.

LIII - Quando você está diante do computador, aberto na internet, não importa o que esteja fazendo, sua atenção está sendo monetizada: seu interesse colocado em uma página ou em outra, o tempo que você gasta em uma notícia ou outra, tudo isso gera informações sobre você que serão vendidas, logo à frente. Então, capturar a atenção do indivíduo, frente à hiper oferta e hiper aceleração da sociedade neoliberal, tem sido uma das maiores preocupações do capital. Esse excesso de estímulos para cooptação da atenção cria um impacto na saúde mental, principalmente das jovens, como ansiedade, cansaço excessivo, dispersão, depressão. Por outro lado, o trabalho sobre a atenção é também uma técnica, um saber artístico, uma artesanaria teatral. As artistas, com certeza, têm algo a dizer e a ensinar sobre a atenção que pode estar em franco embate com a experiência de atenção da sociedade do capitalismo cognitivo. Ou não? Muitas vezes, infelizmente, ao invés de entrarmos numa disputa pelas noções e os modos de trabalho a elas associadas, é a própria sala de aula de atuação que acaba se adaptando às maneiras de pensar, sentir e agir do dia a dia. Entendem o problema? As palavras não são neutras, elas trazem experiências, práticas. A nossa experiência de atenção no dia a dia é hiperativa, excitada, dispersa, gulosa, saltitante. Não é uma atenção aberta para as pequenas sutilezas, uma atenção capaz de atrasar a ação reativa, uma atenção que rumina, com gosto para paragens e contemplação. Então, teremos que fazer um esforço (auto)crítico

para que aquela atenção produtivista não encontre morada em nossa sala de aula de atuação e de ensaio.

-----X-----

Minha sala laboratorial tem acolhido e sido confrontada com um outro espaço, tão importante quanto ela, que é o espaço da leitura e do estudo de textos de filosofia, sociologia, educação, arte, literatura. O objetivo é, também aí, refletir e investigar o tempo no qual vivemos e a nós mesmas. Nesse outro espaço, conversamos com pessoas que já se foram, frequentamos casas estrangeiras e entramos em outros mundos bastante diversos daqueles nos quais nos movemos cotidianamente. Vou a eles – aos textos – com perguntas que formulei em sala de aula ou, ao contrário, levo à sala de trabalho as perguntas que experimento como se me tivessem sido feitas – às vezes, à maneira de convocação – por aqueles escritos.

Como disse, tenho o hábito de copiar em meu caderno pequenas frases ou pedaços desses textos lidos. Escrevo-os à maneira de perguntas, de convocações feitas a mim e para poder dividi-las com outras. Reuni alguns deles aqui.

LIV - Lição de atuação com Nietzsche I: “Para ver muita coisa, é preciso despregar os olhos de si mesmo”.

LV - Lição de atuação com Nietzsche II: “Esta é vossa sede, o chegar vós mesmos a ser oferendas e presentes”.

LVI - Artesanias de atriz, com Emanuele Coccia: “Viver, experienciar ou estar-no-mundo, significa também se fazer atravessar por toda coisa. Sair de si é sempre entrar em alguma coisa de outro, em suas formas e em sua aura; voltar para dentro de si significa sempre se preparar para encontrar todo tipo de formas, de objetos, de imagens (...)”.

LVII - Nosso desejo de uma cena (im)possível, nas palavras de Roland Barthes [para os HH]: "O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender: perceber nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade; conhecer, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível; desfazer nosso "real" sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes.

LVIII - Atuação seguindo a cartilha de Novarina: "Não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. O teatro só é interessante quando se vê o corpo normal de quem (tenso, estacionado, defendido) se desfazer e o outro corpo sair brincalhão malvado querendo brincar de quê".

LIX - Atuação seguindo a cartilha do psicanalista Marcus Quintaes: A verdade de um sujeito se localiza exatamente na posição onde ele está mudando.

LX - Sala de aula de atuação com Grotowski: "não um estado pelo qual 'queremos fazer algo', mas 'desistimos de não o fazer' ou "um estado no qual não se 'quer fazer aquilo', mas antes 'renuncia-se a não fazê-lo".

LXI - Sala de aula de atuação, com Manoel de Barros: tempo-espaço de "desver" o mundo.

LXII - Para Jorge Ramos do Ó, os interessados na democratização da cultura deveriam perguntar-se permanentemente quais são os mecanismos interpessoais que permitem as pessoas continuarem se desenvolvendo

espiritualmente. Acho que essa é uma pergunta que a sala de aula de atuação não pode esquecer de (se) fazer.

LXIII - Desejo de professora para si mesma e para suas estudantes: "Era[m] irresponsavelmente feliz[es], liberto[s] dessa onipotência que recobre de fúria a excessiva fragilidade" (Frei Beto).

LXIV - Sala de aula de atuação, com Clarice Lispector: "mais que instante, quero seu fluxo".

LXV - Uma parte importante da tarefa de ser professora, de ser orientadora: "Só posso amar aqueles que possuem uma linguagem insegura; e quero tornar insegura a linguagem dos que me agradam" (Handke, citado por Jorge Larrosa).

LXVI - Não saber é formidável: Jorge Ramos do Ó diz que chegar ao ponto de poder hesitar, de permitir-se duvidar implicaria bastante estudo. Seria necessário amadurecimento para sustentar a convivência com a dúvida, entendendo-a não como falha, que teria que ser resolvida, mas como parte de nossa vida, como algo que favorece o encontro com bons caminhos e caminhadas.

LXVII - Na sala de aula de atuação, com Milosz: "O propósito da poesia é nos recordar quão difícil é permanecer apenas uma pessoa, pois nossa casa é aberta, não há chaves nas portas e convidados invisíveis entram e saem à vontade".

LXVIII - Fernando Pessoa parece descrever a beleza do que pode ser o trabalho de um ator/de uma atriz: "...e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas".

LXIX - Estudo de texto à maneira de Manoel de Barros: "Eu uso essa técnica. Eu lisonjeio as palavras. E elas até me inventam

(...). Porque a gente não queria informar acontecimentos. Nem contar episódios. Nem fazer histórias. A gente só gostasse de fazer de conta. De inventar as coisas que aumentassem o nada. Tirar das palavras algum motivo de alegria. Uma alegria de não informar nada de nada. Seria qualquer coisa como a conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de moscas”.

LXX - Formação de atrizes como processos de afirmação do desamparo (?): “Viver sem esperança, como queria Lacan, é construir corpos políticos que ultrapassem a demanda de amparo. Sujeitos que não tenham medo de perder o que já está perdido desde sempre. O que há para perder são nossos predicados, nossos adjetivos identitários, nosso amor-de-si, que nos determinam como “alguém”. Desamparo é poder viver sem ter que ser alguém. É resistir a consagrar a sua existência e ser determinado apenas como um indivíduo proprietário de conquistas, traços e adereços de identidade. Desamparado é aquele que vive sua vida como uma errância, assumindo sua indeterminação, entre negatividade e infinitude, despossuído de si mesmo, mais além da espera do trauma e da repetição do trauma.” (Resenha de Dunker para livro de Safatle).

LXXI - Sala de aula de atuação, incubadora de silêncios: “Deleuze, o filósofo que acompanho faz tempo, dizia que nós somos atravessados a tal ponto de palavras inúteis, que é preciso criar vacúolos de silêncio para poder ter algo a dizer. Então, essa maneira de criar silêncios para que possam surgir coisas não previstas, não formatadas previamente, é o que alguns artistas, alguns criadores, mas também alguns experimentos coletivos, tentam sustentar hoje. Tentam produzir outro ritmo, outra respiração, outros vazios, outros silêncios para que algo possa



fazer sentido novamente. O que acontece nesse excesso, nesse bombardeio generalizado, nessa saturação, é que tudo e nada são a mesma coisa. Perde-se, assim, a capacidade de produção de sentido. Com essa quantidade, esse tsunami de informações, ninguém é capaz de apreender, elaborar, digerir, selecionar ou mesmo recusar” (Pelbart).

LXXII - Formação de atrizes como processos de desilusão (?):

- Kantor pedia da ação dramática uma espécie de resfriamento da temperatura, um relaxamento dos laços biológicos, psicológicos e semânticos. Falava de um processo de desilusão e dizia ser essa a única forma de encontrar o real.

LXXIII - Uma pedagogia que convoque uma atriz a dizer assim: “quanto a mim vai ser alegre que não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou” (Beckett).

LIV - Deixar o texto nos abordar enquanto o falamos – e não querer que ele pareça ser um texto nosso – é produzir, assim como Benjamin diz que acontece com o copiadador, “um poderoso efeito na alma daquele que dele se ocupa, (...) descobre(ir) novos aspectos do seu ser profundo que são abertos pelo texto como uma estrada talhada na sua floresta interior, sempre a fechar-se atrás de si”.

LXXV - Na sala de ensaios, com Novarina: “Ele não escolhe as palavras para se exprimir e porque teria algo a dizer. Ele leva cada palavra ao seu ouvido para ouvir (...) a fala só nos foi dada para ouvirmos o que é calado”. [Queremos levar as palavras ao nosso ouvido, para escutarmos aquilo que ainda não sabemos].

Finalizo com um fragmento meu:

LXXVI - No meio da palestra que ministrava

E do texto edificante que dizia

Ela era a mais perdida de todas
As moças
As maçãs do rosto
Pintadas de vermelho
Não escondiam dela mesma
Seus olhinhos pequenos e frágeis
Que prescrutavam, durante sua própria palestra
Algum horizonte de fuga
Mas nem se voltar para dentro de seus dizeres
E nem se assumir como corpo entre corpos na sala do auditório
Parecia trazer um sentido
Palavras saltavam-lhe dos lábios
Palavras que tinham sido anteriormente treinadas com excitação
Que tinham sido escritas com paciência e zelo
E que agora eram ditas com entusiasmo
Como se houvesse esta possibilidade de
Ao mesmo tempo
Falar ali ao microfone
E encontrar-se calada em algum outro lugar
Aquele silêncio não era um apaziguamento
Preocupava-a – e encantava-a - como uma possibilidade de
insurgência
O que viria dos olhinhos pequenos
Em luta com as bochechas e a boca avermelhadas com o batom?
Ela enrubesceria também
Com os elogios feitos logo após a sua fala
Com a eloquência com que aqueles que a convidaram
A adulavam
Ela ondulava em ondas que iam para cada vez mais longe

Estava a cada segundo mais distante da costa
Náufraga
E muda de gritos
Afundando
Ela afundava
Pensou em boiar
Quando criança, boiar sempre havia sido salvar-se do burburinho
Familiar
Comunitário
Civilizatório
Bem, talvez ela boiasse novamente
Ou afundasse a cabeça na banheira da suíte da casa materna
Ouvindo o silêncio alargar-se no mundo, daqui até as estrelas
enquanto suas nádegas estavam ancoradas no azulejo azulado.
Os muitos aplausos eram os finais
Sorri e agradece colocando as duas mãos sobre o peito,
emocionada
Para sua total descrença, pega novamente o microfone e
congratula os organizadores
Na descida do palanque,
Depois do último degrau da escadinha de carpete vermelho
envelhecido
Ela estaca, adormecida
Sonâmbula, como sua tia.
Logo alguém a pega pelo braço
"Não me peguem no braço,
Já disse que sou sozinho",
Sussurrou-lhe o poeta que ela amava
Preferia que ele houvesse gritado



Forçando-me a colocar as mãos nos ouvidos, como uma louca.
Parecia impossível boiar.
E não se encontrava nenhum espaço para insurgências.

Referências

- ANTUNES, A. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARROS, M. de. *Manoel de Barros: poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.
- BARTHES, R. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BECKETT, S. *O Inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie. 2018.
- DUNKER, C. – Matar ou Morrer. *Revista CULT* - 8 de setembro de 2015 Resenha para o livro SAFATLE, V. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- FREI BETTO. *A Arte de Semear Estrelas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KANTOR, T. *O Teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KRENAK, A. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *O Amanhã não Está à Venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA, J. *Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Experiência e alteridade em educação*. Tradução: Maria Carmen Silveira Barbosa e Suzana Beatriz Fernandes. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 19, n 2, p. 04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/download/2444/1898>.

_____. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação, n.19,p.20-28,jan./abr.2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

MARFUZ, L. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MILOSZ, C. *Para isso fui chamado: poemas*. Companhia das Letras, 2023.

MOTTA LIMA, T. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NIETZSCHE, F. _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 6ª ed. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

NOVARINA, V. *Diante da palavra*. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PELBART, P. P. *Biopolítica*. Sala Preta, v. 7, p. 57-66, 2007.

_____. Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível. Entrevista concedida a Luciana Veras. *Revista Continente*, ed. 269, maio de 2023 [conteúdo vinculado à ed 184 | abril 2016].

PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

RAMOS DO Ó, J. *Os professores e o saber como construção colectiva*. Conversa gravada e dirigida pelo jornalista Vítor Belanciano. Youtube, Canal Público, 08 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMV0fvS6gT4>

STANISLAVSKI, C. *El Trabajo del Actor sobre si mesmo*. Tomo I: "En el proceso creador de las vivencias". Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1994.

Tatiana Motta Lima é professora associada da Escola de Teatro da UNIRIO, atuando na graduação e pós-graduação. Atriz, diretora e pedagoga de atores. Autora do livro *Palavras Praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowski, pela Perspectiva*; Membro do CLAPS, Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski, do CRIA - *Artes e Transversalidade*, do *Artes do Movimento* e atual coordenadora do GT *Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si* da ABRACE. Diretora do coletivo *Hanimais Hestranhos* e coordenadora do *Laboratório d'Inutilizas*.

Legendas

Foto 1 | p. 27 - Oficina "Quanto a Mim Vai Ser Alegre Que Ainda Não Foi Dado Estabelecer Com Mínimo Grau de Precisão O Que Sou", condução de Tatiana Motta Lima, 2015. Fotos do grupo.

Foto 2 | p. 32 e 33 - "Jogo das 7 possibilidades" realizado antes do espetáculo "Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos", no Espaço Cultural Sérgio Porto. Renata Asato, Jefferson Lyrio e a diretora, "penetra" no aquecimento, Tatiana Motta Lima, 2019. Fotos do grupo.

Fotos 3 e 4 | p. 36 e 37 e p. 42 e 43 - "Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos", com Bruna Trindade, Jefferson Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato. Espaço Cultural Sérgio Porto, 2019. Fotos do grupo.

Foto 5 | p. 46 - Tatiana Motta Lima e Vitã Medeiros, diretora artística e encenador do espetáculo "A Mulher Que Virou Planta", 2019. Foto de Bruna Trindade.

Foto 6 | p. 50 - Bruna Trindade em "A Mulher Que Virou Planta", encenação Vitã Medeiros, direção artística Tatiana Motta Lima (uma parceria Hanimais Hestranhos e Grupo Lacuna). Rampa, Lugar de Criação, 2019. Foto de Paula Monte.

Foto 7 | p. 53 - Bruna Trindade em "A Mulher Que Virou Planta", encenação Vitã Medeiros, direção artística Tatiana Motta Lima (uma parceria Hanimais Hestranhos e Grupo Lacuna). Rampa, Lugar de Criação, 2019. Foto de Paula Monte.

Foto 8 | p. 58 - Experiências do Laboratório d'Inutilizas na Escola de Teatro da UNIRIO e na Pista Gago Coutinho, Urca. Com Beatriz Charles, Evelin Reginaldo, Giovanna Azevedo, Grassi Santana, Isabelle Cardoso, Marcelo Miguez, Sol Souza, Valentina Carcano, Vitor Novello e Whiverson Reis. Coordenação de Tatiana Motta Lima. Fotos do grupo.

Foto 9 | p. 64 - Experiências do Laboratório d'Inutilizas na Escola de Teatro da UNIRIO e na Pista Gago Coutinho, Urca. Com Beatriz Charles, Evelin Reginaldo, Giovanna Azevedo, Grassi Santana, Isabelle Cardoso, Marcelo Miguez, Sol Souza, Valentina Carcano, Vitor Novello e Whiverson Reis. Coordenação de Tatiana Motta Lima. Fotos do grupo.

Foto 10 | p. 68 - Experiências do Laboratório d'Inutilizas na Escola de Teatro da UNIRIO e na Pista Gago Coutinho, Urca. Com Beatriz Charles, Evelin Reginaldo, Giovanna Azevedo, Grassi Santana, Isabelle Cardoso, Marcelo Miguez, Sol Souza, Valentina Carcano, Vitor Novello e Whiverson Reis. Coordenação de Tatiana Motta Lima. Fotos do grupo.

Laboratório de atuação: circunstância de entrega do ator / atriz

Vitor Lemos

deixa-se ver expõe-se
e assim faz
visível aquele que o vê.

sua presença é um sem fundo que desorienta

atrai o olhar pronto
e vira-lhe a mira o próprio estômago

Zé Luiz Rinaldi¹

“O que é para você um laboratório de atuação?” A pergunta, feita a mim durante um jantar em Lisboa, chegou como se fosse um postite colado em algum lugar, me lembrando de algo muito importante: no caso, voltar à mesma pergunta feita há quase quatro anos, quando iniciei um projeto laboratorial vinculado ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), O Canto do Bode (www.ocantodobode.com). Retomar perguntas é um exercício necessário e estimulante. É oportunidade de verificar o que há de inércia no meu pensamento/prática, visitar motivações originais, referências e atualizar escolhas feitas até aqui. Para que isso seja possível, a escrita não pode se dedicar exclusivamente

¹ “Deixa-se ver”, de Zé Luiz Rinaldi. Poema publicado no livro “Poema para o ator”, Rio de Janeiro, Contracapa, 2018, p.47.

à compreensão do leitor de um certo ponto de vista. Ela também precisa ser um exercício de afinação com o sentido que a criação artística em ambiente laboratorial ainda pode assumir na minha vida hoje.

Quando adolescente, não tinha 18 anos ainda, um amigo começou a namorar uma colega de escola. Ela frequentava aulas de teatro numa academia de ginástica e se apresentava para a família e amigos todo final de ano. Quando a conheci, ela estava em busca de um par para a coreografia final do espetáculo. O meu amigo se recusou, eu também. Era muito para mim: fui aluno de colégio jesuíta, tinha aula de educação artística com régua e compasso. Ela acabou encontrando alguém. Eu e o meu amigo assistimos da plateia. Fim de ano, trabalho realizado, confraternização, pizzaria, me aproximo de outros participantes, conversas, simpatias, recebo o convite para assistir a uma aula.

Fui logo na primeira e me encolhi num canto. Ainda hoje, mesmo agora, voltam imagens e sensações do que presenciei naquele dia: corpos, afetos, movimento, peles, contato, calor, suor, desordem, expansão, mistério. "O que se passou aqui?", devo ter pensado. Se é possível organizar aquilo, digo que havia testemunhado outro mundo. Até ali, não percebia que eu tinha um, que ele era um deserto, e que ele poderia ser diferente. Pedi para assistir à aula seguinte. E a seguinte. Dessa vez, o professor não deixou. Agora, se quisesse voltar, eu teria de participar. O griot Sotigui Kouyaté, em workshop no Rio de Janeiro, em 2003, do qual tive o privilégio de participar, nos ensinou um provérbio de sua tradição: "quando estiver perdido, lembre-se de onde

veio".² Será possível responder verdadeiramente a uma pergunta sem antes, em alguma medida, me dispor a me perder? De onde vim? Penso que a resposta ainda está ali: no dia em que, pela primeira vez, vi um mundo temporariamente reinventado.

Verifiquei a origem da palavra "laboratório": ela encontra-se no latim *laboratorium*, formada pelas palavras *laborare*, trabalho, e *torium*, local ou objeto apropriado à realização de uma atividade. Achei curioso o fato da palavra *laboratório* carregar simultaneamente três ideias que se interrelacionam: espaço, trabalho e circunstância de realização. Ainda hoje, tais ideias, quando empregadas a um laboratório, são associadas à ciência e aos seus esforços de verificação dos fenômenos previsíveis em certas condições, a fim de encontrar meios de alcançar objetivos previamente estabelecidos e mensuráveis em sua utilidade. No entanto, logo nos meus primeiros anos na escola de formação de atores,³ a palavra "laboratório" se apresentou a mim, pela primeira vez, associada a uma circunstância artística. "Hoje vamos fazer um laboratório!", dizia o professor. E lá íamos nós fazer uma qualquer coisa que nos levasse à personagem e/ou a uma cena. Não sei dizer ao certo se esta "qualquer coisa" diz respeito a atividades com pouca fundamentação, ou se a ideia de "pouca fundamentação" dizia respeito à minha indisponibilidade para abandonar uma ideia de "conhecimento" e uma lógica de ensino-aprendizagem correspondente, formatada nos anos da escola jesuíta. O engraçado é que, apesar de minhas dificuldades com os laboratórios, nutria simpatia por eles. Um laboratório

2 Sotigui Kouyaté orientou um estágio na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) do dia 01 ao dia 10 de Agosto em 2023. A experiência é parte do livro publicado pela Editora Pallas "Encontros com o griot Sotigui Kouyaté" (2013), de Isaac Bernat.

3 Eu frequentei e concluí o curso profissionalizante de atores da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro, de agosto 1985 a março de 1988.

conferia algo de "científico" ao "artístico": empregava uma aura de "seriedade", "trabalho", "estudo", "importância", "produtividade" que me fortalecia contra a sensação de irresponsabilidade em relação à minha escolha profissional.

A impressão acima não é de todo sem sentido. Afinal, os laboratórios de atuação são iniciativas que aparecem e se desenvolvem a partir do século XX junto com o encenador moderno e seu projeto de expansão da teatralidade para além da mera figuração de um texto. Se a cena não está mais a serviço da ilustração, então o que ela pode ser? Os espaços laboratoriais tornam-se circunstâncias de investigação das novas possibilidades. Ainda que um universo de experimentações diversas tenha decorrido dessa inquietação, é possível localizar nelas um traço comum: o investimento em estudos, sistematizações, treinos, métodos, que pudessem proporcionar a atores e atrizes uma tecnologia de atuação condizente não apenas com a unidade de uma determinada encenação, mas também, coerente com todo um projeto teatral determinado pela, e centralizado na, figura do encenador moderno.

Tal como naquele tempo, ainda sou simpático a aproximações entre arte e ciência. Ambas têm algo em comum: a vocação para criar mundos que deem respostas a questões urgentes do nosso tempo. No entanto, se arte e ciência podem ser campos complementares, elas também carregam diferenças importantes que precisam ser consideradas. Arrisco simplificar: se a ciência cria mundos ao conhecer o que antes era desconhecido, a arte cria mundos ao desconhecer o que antes era conhecido. Essa diferença se desdobra em problemas,

lógicas metodológicas e saberes também diferentes. Roberto Corrêa dos Santos (2011) faz uma distinção entre um saber que seria próprio do moderno e um próprio do contemporâneo, que ajuda a delimitar esses campos. O primeiro, o saber próprio do moderno, estaria voltado para a edificação, para a unidade, enquanto o segundo, o saber próprio do contemporâneo, ao se descolar de um norte centralizador e unificado, volta-se para impressões, inacabamentos. O seu efeito desorienta funcionamentos automatizados, promove deslocamentos e subjetivações. A lógica essencialista, logocêntrica e protagônica que faz do mundo o objeto de nossas ações é substituída por um projeto de abertura para a alteridade.

Assim posto, avanço, então, para novas perguntas. Como a atuação pode ser um exercício de abertura para outros mundos? O que é preciso, nesse exercício, desprogramar, desconhecer? Qual é o trabalho a ser feito, uma vez que tal exercício não decorre apenas de desejo e de esforço voluntário? Qual é o saber próprio daquele que desconhece? Pretendo explorar as perguntas sem a pretensão de encontrar respostas definitivas, nem aplicáveis às inúmeras circunstâncias da atuação. Desenvolver essas ideias orientam a escrita na direção do que ela se propõe: remexer em motivações, escolhas, dinâmicas e compreendê-las como possibilidades de uma circunstância laboratorial singular na qual estou atualmente envolvido.

O Canto do Bode

Participei da criação de um grupo, Canto do Bode, quando me profissionalizei em 1988. O propósito era modesto: revolucionar o teatro e o mundo. Eu e meus companheiros

estávamos certos de que a sinceridade de nossas intenções era o suficiente para criar algo novo e transformador. Resistimos durante quase 10 anos. A necessidade de sobrevivência, o nascimento dos filhos e a precariedade das nossas circunstâncias de trabalho ajudaram a dissolvê-lo. Passados 20 anos, já vivendo em Lisboa, a conclusão de um pós-doutorado aflorou a inquietude despertada na aula que relatei no início desta escrita. A mesma inquietude que me conduziu à escola de formação de atores e me acompanhou na ingenuidade dos objetivos do grupo de teatro. Inquietude que ainda hoje me acompanha, embora por vezes sedada pelo pragmatismo a que somos submetidos, mesmo na carreira universitária/artística. Entendi ser necessário estabelecer um espaço de cultivo dessa inquietude. Mais do que isso: um espaço que ofereça a oportunidade de explorar relações entre a inquietude e criação através da atuação. Essa é a motivação que promoveu a constituição de um estúdio, em 2019, cujo batismo manifesta o desejo de firmar vínculos entre a maturidade do presente e as utopias do passado.

O Canto do Bode é também uma clara referência às origens do teatro no Ocidente, tradicionalmente conferida aos rituais em honra a Dioniso, deus da uva e do vinho, da alegria, da transformação. Sob o efeito da bebida, os participantes dos cortejos dionisíacos cantavam e dançavam vestidos de bode: o animal em que o deus - fruto de uma relação extraconjugal de Zeus com uma mortal - metamorfoseava-se para fugir da vingança de Hera, a esposa traída. Do canto dos "homens-bode" nasce a palavra "tragédia": do grego tragos, "bode", e oidia, "ode", "canção". A palavra "canto", em língua portuguesa, carrega

um duplo sentido: o substantivo relativo ao verbo "cantar" e o relativo a um lugar, que seria - no caso - próprio do Bode. Então, o canto do bode, além de ser o canto do êxtase (sair de si) e do entusiasmo (unificação com o deus), tornou-se espaço e circunstância em que se trabalha sobre noções identitárias de "si mesmo" na direção de sua expansão ao desconhecido.

O sujeito que necessita se expandir é aquele que se reconhece como sujeito de produção. Ele está para a sociedade de produção, segundo Byung-Chul Han, tal como o "sujeito de obediência" de Foucault está para a "sociedade disciplinar". Segundo Han, a "sociedade de produção" tem como projeto a máxima positividade a fim de eliminar bloqueios que impeçam, ou mesmo atrasem, fluxos que se voltam exclusivamente para a produção e consumo de bens e serviços. O sujeito de produção vive para produzir e consumir. Na falta de negatividade, ele se torna autocentrado, hiperativo e acelerado produtor-consumidor de si mesmo (Han, 2014).

Seria a arte, segundo Byung-Chul Han, uma saída possível para o impasse, pois ela é circulação de forças que chocam, desconfortam, abalam, derrubam subjetividades. (Han, 2019). A negatividade intrínseca à arte restauraria o vivo à vida. "Essa tensão consiste em que é justamente o contrário das coisas, o diferente de si mesmas, que lhes infunde vida." (Han, 2018). E se assim for, a saída pode estar na diferença. Ela é a "negatividade do outro e da transformação" (Idem), o que constituiria, ainda segundo Han, a experiência. É próprio da manifestação artística a realização de experiência: um saber próprio e caro a Jorge Larrosa Bondía.

Antes, no entanto, destaco o que é "experiência" para

o pedagogo espanhol: ela não é uma habilidade apreendida, nem resulta de um conhecimento extraído da previsibilidade de certos acontecimentos. "Experiência" é "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (Bondía, 2002). Seria, portanto, o sujeito de produção incapaz de experiência, uma vez que ele compreende o mundo exclusivamente como predicado de si mesmo: objeto de aplicação de sua vontade e do seu poder. Ao contrário, o sujeito de experiência não se reconhece por sua "atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura." (Idem) Conclui o autor: a experiência não é possível naquele "que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se "ex-põe". (Idem)

O saber de experiência, por sua vez, está "no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece." (Idem) Trata-se de um saber que se difere daquele que é próprio do moderno: o saber de experiência é "um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal." (Idem) E para delimitar claramente o que se deseja fazer com a palavra "experiência", Bondía lançará sobre a palavra "experimento" todo trabalho de produção de conhecimento regido pela lógica científica moderna:

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. (...) Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há algo como

a primeira vez. Se o experimento é predizível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem "pré-ver" nem "pré-dizer". (Idem)

Tenho pensado o laboratório de atuação como circunstância de investigação de modos do ator/atriz se deixar atravessar pela experiência. E se a experiência depende mais da passividade do que da atividade, mais da receptividade do que da proposição, mais da disponibilidade do que da imposição, então, a experiência ganhará maiores probabilidades naquele e naquela que, em última instância, abdicaram de uma atitude de produção que lhes é profundamente enraizada. Outras lógicas e sensibilidades, quando se apresentam, assustam e paralisam. O medo é a mãe e o pai dos bloqueios. Eles não se aplacam, como já comentei, pelo mero desejo. É preciso um trabalho para a tomada de consciência de hábitos físicos/mentais aos quais nos agarramos e que acreditamos nos definir; para a tomada de consciência das resistências - ainda que involuntárias - que protegem e conservam esses hábitos; para a tomada de consciência da potência da expansão subjetiva que o aplacamento de tais resistências pode proporcionar. Logo, a questão aqui deixa de ser "o que fazer", ou "como fazer" para que "algo me aconteça", e se volta para "o que não fazer" e "como

não fazer” para que “algo me aconteça”. Se entendemos que é preciso “não resistir”, agora é preciso responder: “como não resistir?”

Praticar a entrega.

Primeiramente, é preciso estabelecer um ambiente de confiança, de intimidade, de acolhimento, sem o qual o ator e a atriz não poderão encontrar coragem e prazer para se entregar. Depois, e de igual importância, é preciso encontrar os modos através dos quais poderão se entregar. Este é o papel das práticas⁴: propor uma circunstância que ofereça ao ator/atriz condições para o risco e para a vulnerabilidade. Numa prática, o ator e a atriz são convidados a ativar uma disposição para serem passivos. Um paradoxo já presente na noção de via negativa, de Grotowski: no lugar de “uma série de habilidades ou um repertório de truques” (1987), a via negativa propõe uma “disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não fazê-lo’”. (Motta Lima, 2018)

Alternativas à ação voluntarista não serão encontradas em atitudes de pouco compromisso, como “deixa rolar”, “é só sentir”, “faz o que der vontade” etc. Espontaneidade a partir de nada é fábrica de um “si mesmo”, fonte de mais automatismos. Para desarmar hábitos, é necessário liberdade enquanto valor relacional. É na tensão com a diferença que o ator/atriz poderá

4 Como exemplo de práticas desenvolvidas no estúdio, sugiro a leitura de dois artigos escritos por mim: “A prática de “nadar”: notas sobre uma investigação da Ação no “exercício de diferença”” (2022), disponível em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/28950> e “A tarefa na criação das Ações Físicas: perspectivas a partir da prática do Encontro” (2021), disponível em <https://drive.google.com/file/d/1N4GeeQm2JKqockkK5-nM2Da2WXuOmHM3/view>

se reconhecer em inúmeras possibilidades.

Portanto, práticas são exercícios, jogos, procedimentos, dispositivos que convidam o praticante, através de um conjunto de regras claramente definido e conhecido, a explorar o que lhe é desconhecido. Praticar uma prática é se confrontar com resistências e descobrir modos de superá-las. Se as resistências são próprias de cada praticante, o trabalho nelas, com elas, sobre elas, também é. Logo, um praticante conhece uma prática não por compreender como se pratica, mas por entrar em contato com aquilo que a prática praticou nele.

Se alguma habilidade é adquirida através das práticas, ela é a habilidade de não "hesitar frente ao desafio, quando é necessário fazer aquilo que lhe é desconhecido e fazê-lo, deixando o "modo" (tanto quanto possível) para a nossa natureza." (Grotowski, 2007); a habilidade de escutar circunstâncias sempre renovadas; habilidade de desprogramar hábitos perceptivos; de ter uma cada vez maior consciência das tensões musculares a serem ativadas e desativadas; de reconhecer ações autocentradas e a aridez das soluções racionais; de não se frustrar quando os automatismos se apresentam (ele está sempre à espreita, pronto para tomar conta da prática); e de seguir sempre alimentando a curiosidade em torno daquilo que só a entrega é capaz de proporcionar.

Através de uma prática, investiga-se uma matéria inesgotável: os inúmeros, impensáveis e sempre renovados modos de pensar, agir, sentir, imaginar. No entanto, se por um lado, o tempo continuado de exploração permite uma expansão igualmente continuada dessas possibilidades, ele também permite que aquilo que antes era desconhecido se torne

conhecido, que o que era impossível se torne possível, o que um dia foi entrega se torne novos padrões e automatismos. A prática se torna estéril quando deixa de ser desestabilizadora. É nesse sentido que as práticas devem estar sendo sempre revistas em suas regras a fim de garantir a ininterrupta renovação dos desafios. Cada praticante, durante cada realização, deve estar sempre buscando o confronto com novos limites. "Descobrir aquela superação do impossível: eis o que aquele que se exercitava deveria fazer de alguma maneira sozinho, a seu modo, a seu risco." (Grotowski, 2007)

Laboratório: espaço, trabalho e condições de realização. Laboratório de atuação: espaço e circunstância de entrega. O Canto do Bode: onde o trabalho é a entrega, o estranhamento, o desconhecer. Desconhecer para se recriar e recriar mundos. É preciso modos para se entregar. Confiança e acolhimento. Descobrir como desconhecer. Nem sempre se consegue, mesmo com tanta prática sobre as práticas. Muitas vezes, é por isso que não se consegue: nos familiarizamos com elas e fica só nisso. Mas é preciso não hesitar, ir além, entregar-se e voltar a desconhecer. Atualmente, somos quatro: além de mim, Mauro Corage, Nisa Eliziário e Samuel MacDowell. Atualmente, dedicamos as sessões a seis práticas. Três anos e meio sobre seis práticas. Sabemos que ainda há muito o que descobrir nelas. Sempre haverá. Atenção! Cuidado com a comodidade. Somos tão íntimos já. É preciso ir além. Para onde seguir com as práticas? A que novos desafios podemos nos lançar? Pensar/praticar nossa entrega além da nossa sala, além das nossas sessões. É preciso abrir corpos e portas. A cada mês, uma sessão com olhares de fora. Eles desconfortam, plantam em nós

novas resistências. Abertura de portas para que outros artistas venham praticar conosco. Workshop para quem chega ou para quem já está? Para todos: a prática praticada pelo estrangeiro traz contornos de novidade e nos desconforta. Investir em partilhas com outros investigadores, praticar encontros com outras perspectivas de teatro e de atuação. Criar um espetáculo para o ano que vem. E estar atento ao que chega, ao que se apresenta. Tudo conspira contra. Sem desculpas. Ir além. Sempre além.

Referências

- BONDÍA, J. L. (2002), "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", Rev. Bras. Educ. [online]. nº19, pp. 20-28;
- CHUL-HAN, B. (2014), "A sociedade do cansaço", trad. Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Relógio D´Água;
- (2018), "A expulsão do outro", trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D´Água;
- (2019), "A salvação do belo", trad. Gabriel Salvi Philipson, Petrópolis, Vozes;
- GROTOWSKI, J. (2007), "O que foi", in Ludwik Flaszen /Carla Pollastreli (org.), O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969), Trad. Berenice Raulino, Prefácio de Carla Pollastreli, São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP e Perspectiva.
- LEMONS, V. (2022), "A tarefa na criação de ações físicas: perspectivas a partir da prática do Encontro", Caderno de Registro Macu pesquisa, n.19, pp.60-73;
- (2023). "A prática de nadar: notas sobre uma investigação da

Ação no exercício de diferença”, *Sinais De Cena*, 3(1), pp.103–120.

MOTTA LIMA, T. (2018), “Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta”, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, n.2, maio, pp.248-261;

SANTOS, R. C. e REZENDE, R. (2011) “No contemporâneo: arte e escritura expandidas”, Rio de Janeiro, Editora Circuito.

Vitor Lemos é artista da cena, investigador e professor de atuação. É Mestre em Teatro pela UNIRIO (2000), Doutor pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ (2016), com Pós-doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa (2020). Foi docente em diversas instituições brasileiras, como a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ); Centro Universitário da Cidade (UniverCidade) e Universidade Candido Mendes (UCAM). Reside em Lisboa desde 2016, onde foi Diretor da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espetáculo - Chapitô. Atualmente, é professor auxiliar convidado do Curso de Teatro da Universidade de Évora. Como investigador, trabalha sobre os processos de criação do ator/atriz com artistas integrantes do estúdio O Canto do Bode, vinculado ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET).

PARTE II: Simpósio Internacional
"Artes da cena e infâncias:
crianças como performers"

Apresentação: O que podem as crianças no teatro contemporâneo?

Melissa Ferreira

O Simpósio Internacional "Artes da Cena e Infâncias: Crianças como Performers" foi realizado pelo Laboratório de Atuação, em parceria com o Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp, de modo online em outubro e novembro de 2021. O evento foi concebido como parte da pesquisa de pós-doutorado "Presenças da Infância na Cena Contemporânea",¹ que teve como propósito refletir sobre questões éticas, estéticas, sociais e políticas em torno da participação de crianças como performers e colaboradoras na cena teatral contemporânea, a partir das seguintes questões:

O que significa fazer teatro e performance com crianças? Quais são as possibilidades, as limitações e as especificidades das colaborações entre artistas e crianças nas manifestações performativas contemporâneas? A cena contemporânea abre espaço para que as crianças se tornem agentes ativas nos processos criativos? Como as noções de "criança" e de "infância" podem ser reimaginadas e reinventadas a partir da presença de crianças na cena contemporânea?

No teatro experimental contemporâneo, referido

1 Pesquisa de pós-doutorado realizada por Melissa Ferreira de 2018 a 2022 no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, sob a supervisão do Prof. Matteo Bonfitto, e no Martin Segal E. Center da City University of New York, sob a supervisão do Prof. Marvin Carlson. O projeto de pós-doutorado foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo 2017/11886-0.

como “teatro performativo”², “teatro pós-dramático”³ ou “teatro do real”⁴, atores não profissionais, incluindo crianças, desempenham um papel importante como “live archives”, “ready-made presenters” ou “experts of everyday life”.⁵ Em muitos casos, a presença das crianças no palco perturba a ilusão teatral e gera o que Erika Fischer-Lichte⁶ denomina de multiestabilidade perceptiva do espectador. Espetáculos como Futureland (Lola Arias, 2019), cocriado com adolescentes refugiados desacompanhados em Berlim, Five Easy Pieces (Milo Rau, 2018), em que crianças reconstituem o caso do pedófilo e assassino belga Marc Dutroux, Airport Kids (Rimini Protokoll/ Lola Arias, 2008), com crianças imigrantes que se apresentam como “nômades globais”, Men and Girls Dance (Fevered Sleep, 2016), em que meninas dançam com bailarinos profissionais, e a participação de crianças do Projeto Bixigão em Os Sertões (Teatro Oficina, 2002-2007) desafiam pressupostos tradicionais relativos à agência, poder e representação das crianças.

Embora os efeitos de presença gerados pela participação de crianças em espetáculos e performances já tenham sido apontados por teóricos que investigam as especificidades do teatro contemporâneo, pouco se discute sobre as possibilidades e especificidades dessas parcerias e colaborações entre artistas e crianças nas manifestações

2 FÈRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2015.

3 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

4 SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998; FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

5 DREYSSE, M. e MALZACHER, F.(ed.). *Experts of the everyday: the theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

6 FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London/New York: Routledge, 2008.

cênicas atuais.

As crianças estão envolvidas em práticas performativas há centenas de anos⁷, mas suas participações na cena contemporânea, tanto pela conquista de um certo protagonismo na cena quanto pelo papel de colaboradoras e cocriadoras em processos criativos, interrogam conotações negativas de longa data sobre crianças e infância, desafiam suposições existentes sobre as competências e vulnerabilidades das crianças, bem como questionam o status quo em termos do que os elas podem realizar e contribuir. Não é por acaso que algumas das produções europeias com crianças citadas anteriormente, entre outras, instigaram debates públicos⁸, e até alguns protestos e censura por parte de grupos políticos ultraconservadores⁹. No Brasil, também ocorreram frequentes tentativas de interdição do acesso e participação das crianças a certos temas, aspectos e acontecimentos da vida social, especialmente na última década. Em nome da “proteção das crianças”, não só artistas e obras, mas também instituições, autores, disciplinas escolares e até a figura do professor se tornaram alvo de ataques¹⁰. Como diz a professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo Anete Abramowicz num dos textos que integram este livro, “não há território mais disputado do que o corpo da criança”. Quando

7 GRIFFITHS, Emma. *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential*. Oxford: Oxford University Press, 2020; VEY, Shauna. *Childhood and Nineteenth-Century American Theatre*. Southern. Illinois University Press, 2015; VARTY, Anne. *Children and Theatre in Victorian Britain*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.

8 HOXHA, Fjolla. *The Use of Children in Milo Rau’s “Five Easy Pieces”*: Exploitation, or Confrontational Theatre? *Theatre Times Review*, 1st December 2018

9 LE MAINE LIBRE. Le Mans La SACD dénonce la « censure » d’une pièce de Romeo Castellucci. *In Le Maine Libre*, 2018.

10 FERREIRA, Melissa da Silva. Infância e cena contemporânea: os direitos das crianças no contexto da arte e da cultura. *Revista Conceição*, v. 8, n.1, 2019.

se discute sobre a participação das crianças na cena teatral contemporânea, logo fica evidente que, além das perguntas colocadas anteriormente, outras questões são postas sobre a mesa.

O que as crianças podem fazer? Onde as crianças podem estar? Que ambientes as crianças podem frequentar? Sobre quais temas as crianças podem falar? Quais crianças são consideradas crianças aos olhos da sociedade?

Com o objetivo não de esgotar, mas de estimular o debate em torno dessas importantes e complexas questões, o simpósio promoveu encontros, palestras e rodas de conversa. O evento contou com a participação de artistas e acadêmicos brasileiros, como Anete Abramowicz (USP), Flávio Desgranges (UDESC) e Camila Mota (Teatro Oficina), e estrangeiros como Lauren DiGiulio (University of North Carolina, EUA), Kiera Vaclavick e Maggie Inchley (Queen Mary University of London, Inglaterra), Sergio Scarlatella e Silvano Voltolina (Societas Raffaello Sanzio, Itália), e David Harradine, diretor artístico da companhia Fevered Sleep (Londres, Inglaterra).

Além dos encontros, o simpósio lançou uma chamada para trabalhos em vídeo¹¹, com foco no ensino do teatro para crianças, que foram apresentados em um Fórum de discussão com pesquisadores, artistas e professores. O simpósio contou com mais de 250 inscritos e permitiu o aprofundamento de temas de pesquisa das artes da cena e a criação e fortalecimentos de vínculos entre pesquisadores e artistas brasileiros e estrangeiros.

O primeiro texto desta seção é resultado da palestra

11 Os vídeos ficaram disponíveis ao público durante o evento.

de abertura do simpósio proferida por Anete Abramowicz, na qual ela toma o teatro com crianças como possibilidade de “embrionar um mundo possível, que seja outro, diferente”. Os outros três textos apresentados nesta seção foram produzidos dentro do Panorama Crítico do simpósio, ou seja, um grupo formado por pesquisadores/artistas/críticos convidados a produzir textos a partir dos encontros. Em “Entre força de vida e de morte”, a atriz e professora Gabriela Machado faz um depoimento poético sobre a conversa de Camila Motta, do Teatro Oficina, com o professor e pesquisador Flávio Desgranges, acerca da participação das crianças do Projeto Bixigão em Os Sertões. No texto seguinte, Gilka Girardello relata a instigante conversa entre David Harradine, diretor artístico do grupo inglês Fevered Sleep, e Kiera Vaclavic e Maggie Inchley, professoras da Queen Mary University of London, em torno dos desafios e potências da cocriação e colaboração artística com crianças. No último texto desta seção, “Para não naufragar: salvar o selvagem e o sonho que habitam em cada um de nós”, o pesquisador e crítico teatral Clóvis Domingos levanta questões relevantes em torno do trabalho com crianças e jovens refugiados desenvolvido e relatado pelos artistas italianos Silvano Voltolina, Riccardo Manfredi, Sergio Scarlatella.

Os textos gerados a partir do simpósio, assim como os outros textos e imagens que integram este livro, buscam não só guardar memórias, mas também gerar provocações a partir dos acontecimentos gestados no e pelo Laboratório de Atuação em tempos de isolamento social causados pela pandemia de covid-19. Esperamos que os registros de tais acontecimentos, encontros e debates nos ajudem a encontrar a força e a

coragem necessárias para enfrentar as dificuldades impostas pelo presente, dos quais a pandemia foi somente um anúncio, e contribua para pensarmos e agirmos sobre o que podem as artes da cena diante dos atuais (mas nem tanto) desafios ambientais, políticos e sociais.

Crianças e Infâncias: um outro mundo possível

Anete Abramowicz

Este artigo é resultado de uma palestra proferida no Simpósio Internacional: *"Artes da Cena e Infâncias: Crianças como Performers"*, coordenado por Melissa Ferreira. Pretendo tecer algumas linhas em relação à proposta desse encontro sobre artes, para tomarmos o teatro com crianças como uma das possibilidades de embrionar um mundo possível, que seja outro, diferente, mundo no qual os artistas, como aqueles presentes nesse evento, vêm formulando há tempos em seus trabalhos.

Em Nietzsche, na atmosfera do pensamento ocidental, inaugura-se uma positividade ao conceituar a criança, de maneira oposta na qual a filosofia grega ocidental sempre havia pensado. Na pedagogia tradicional, a infância era interpretada com referência a tudo que se passava como antítese da humanidade verdadeira: a animalidade, a selvageria, a morte (preferível à infância, segundo Santo Agostinho)¹, a doença (Aristóteles), a loucura (Platão). Se a infância era assim rebaixada é porque a humanidade era idealizada: a infância era definida por oposição à sabedoria e à santidade. Comparada com esses estados, ela era um quase nada, uma pura insuficiência. A insuficiência, a negatividade, a corrupção da criança fundam, na pedagogia tradicional, o direito do adulto à intervenção. A criança deve ser

1 "Durante longos séculos, a teologia cristã, na pessoa de Santo Agostinho, elaborou uma imagem dramática da infância. Logo que nasce, a criança é símbolo do mal, um ser imperfeito esmagado pelo peso do pecado original. Em *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho explicita longamente o que entende por 'pecado de infância'. Descreve o filho do homem, ignorante, apaixonado e caprichoso: 'Se o deixássemos fazer o que lhe agrada, não há crime que não se precipitaria.'" (Badinter 1980, p. 55)

submetida a uma vigilância constante, não deve fazer nada por si mesma, e o adulto deve mostrar-lhe tudo (Charlot 1976, p. 120).

Com Descartes modifica-se a concepção de infância, já que estamos sob a ascensão da razão. As crianças que se caracterizam por ser o outro, outra razão, serão para Descartes apenas ignorância e erro, ou a "ocasião do erro". A criança, portanto, definia-se na chave da negatividade como sendo a infância a ocasião do erro, da sem-razão, da imaturidade, da animalidade, da corrupção e daquilo que falta no "humano", ou seja, uma etapa a ser passada e ultrapassada, pois o adulto sempre foi o modelo idealizado. Mesmo quando se estudavam as crianças como, por exemplo, na psicologia e epistemologia genética de Piaget, e na maioria das filosofias que servirá de base para as pedagogias, a criança era vista como um estágio para a maturidade adulta, uma etapa a ser superada.

Em Nietzsche, nas *Três metamorfoses do espírito*, um texto importante de Zaratustra, ele designa a criança como o estágio superior do espírito humano. O estágio criança é a afirmação absoluta da vida, um novo recomeço, uma criação: uma vida sem ressentimento, sem lamentação, sem peso a carregar ou a quem se contrapor, como no leão ou no camelo - somente a vida em suas experimentações, a vida e sua potência e expansão. A criança, na realidade, faz nascer algo que ainda não existe: o nascer tem sempre uma novidade a vir que a criança anuncia.

Entre os indígenas – os povos originários – como, por exemplo, o povo Munduruku, em sua cosmovisão, mostra que o pensamento ocidental inventou um tempo no qual o relógio marca e que vai para frente e inventa um futuro, mas não tem presente -pois o tempo denominado *chronos*, esse do relógio, é

linear, é o tempo da especulação, daquele que poupa, para que em um futuro seja feliz. A História marca seu poder no tempo, um tempo, em geral que se assemelha e segue em linha reta e para frente. No tempo indígena é tudo outra coisa desde o início, o tempo originário é o da natureza, cíclico e sistêmico. Na língua Munduruku, nem existe a palavra futuro, pois não há palavras para aquilo que não se viveu. O que as crianças precisam para eles é viver plenamente, porque isso vai mudar, vai mudar porque se deixará de ser criança. O professor da criança é a natureza, como diz Daniel Mundukuru. Ser criança para esse povo é um campo aberto de possibilidades, experiências e explorações - é o tempo do tudo pode, um corpo estimulado que corre, sobe em árvores, nada nos rios. Quando se pergunta para uma criança indígena, o que quer ser quando crescer, segundo Daniel², a resposta é: quero ser avô/avó. O desejo é morrer velho/a e poder contar histórias. Ou seja, essa pergunta não faz sentido algum para uma criança indígena. Quando perguntamos para nossas crianças o que querem ser quando crescer, é sempre uma pergunta que esconde desigualdades, porque essa pergunta, para os coletivos populares, significa perguntar de que maneira pretendem ser explorados. Ailton Krenak coloca que as experiências da vida não são como poupança e sim fruição, e temos que correr o máximo possível de risco, viver uma vida lotada de experimentações.

Os gregos também pensaram o tempo da experiência, denominado aion (αἰών), como um tempo com textura, que propicia acontecimentos, onde a arte se expressa e o extrai em sua processualidade de criação - um tempo alargado, generoso, repetindo o tempo da criação. O fragmento 52 de Heráclito diz

² Ver no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0fVAUOacl&t=2478s>

que "aión é uma criança que brinca (literalmente, "criançando"), seu reino é o de uma criança". Se há uma nova possibilidade de educação e de sociedade, é na própria infância que temos que buscar.

A criança age, em uma espécie de 'inquerer', na qual as pedagogias, em geral, transformam esses agires, esses movimentos das crianças em querer com finalidade, ou pior, transformam o agir em fazer. Essa criança que habita o tempo aión em seus brincares, altera a lógica de sucessão consecutiva do tempo na forma de passado-futuro de *chronos* (χρονος) - é uma experiência, uma subjetivação no interior do aión. Valter Kohan usa o verbo 'infanciar' para estabelecer outras relações com a infância, para agir e criar condições e modos para expandir e mapear as partículas infantis que se ramificam se esparramam por todos os lados; partículas que traçam cenas infantis outras, não costumeiras, que abrem os corpos a uma infância não cronológica, e mais molecular. Diz ele: "Infanciar: é traçar cenas no cotidiano, nas telas e nas ruas, que deem passagem a uma infância do mundo, da vida, de ninguém em particular, uma infância qualquer, de qualquer um, uma infância liberada dos contornos rígidos e engessadores do preestabelecido, antevisto, prescrito" (Kohan, 2020). Esse infanciar diz respeito a experimentar as potências do infantil e que também pode ser extraído do adulto e, desse modo, inventar mundos possíveis. Em Deleuze, ele afirma a necessidade de extrairmos de nós mesmos um devir criança - não se trata de permanecer jovem, mas de extrair essa potência vital da criança, que ele chama de devir-criança.

A pergunta que se faz: O que pode uma criança?

É preciso afirmar que a criança fala uma língua que não entendemos: nós não a escutamos e não sabemos ouvi-la, mesmo quando estamos atentos ao que fala. Isso acontece, pois há uma ordem discursiva que se arroga como científica que dificulta nosso entendimento sobre o que dizem as crianças. Darei um exemplo ocorrido durante a pandemia.

Por que não entendemos suas falas, por que não conseguimos escutá-las, por que nosso repertório de escuta e cardápio analítico, em muitas das ocasiões, não alcançam as crianças? O que a pandemia visibilizou desse mundo incompreendido das crianças?

Primeiro, buscamos sentidos, incessantemente, e as crianças nem sempre estão construindo ou buscando sentidos, muito menos os bebês - elas/eles estão em movimento, um movimento por vezes sem finalidade, sem acúmulo, sem orientação. Fernand Deligny (2017), pedagogo francês, quando trabalhava com as crianças autistas na França, dizia que elas "agiam" e não "faziam", agir é o contrário do fazer que busca um objetivo. Isso serve para as crianças e para os bebês, há ações e não fazeres. Ele contrapunha "agir" (atividade sem objetivo) ao "fazer" (atividade com objetivo). É certo que com o nosso menu de sentidos, ou como pesquisadoras ou como professoras, acionamos, no interior da linguagem, sentidos para ações e propomos os fazeres. Na realidade, transmutamos ações em fazeres. As pedagogias são sempre composições de sentidos intermediadas por adultos para se atingir a criança: sua aprendizagem, sua conduta/comportamento, seu desenvolvimento, seu modo de ser, sua subjetividade. Não entendemos, não temos a linguagem delas. Quando nos

remetemos às crianças que fomos, não recuperamos mais esse ponto de vista; na realidade, rememoramos uma infância. É a atmosfera da infância, sua cultura, com a qual, muitas vezes, ficamos nostálgicos – a criança é tudo outra coisa.

Tem um autor, David Lapoujade (2017), que escreveu uma obra sobre Étienne Sourriau (1939) que diz:

Penso em uma criança que dispôs diversos objetos, grandes e pequenos, cuidadosamente, longamente, de uma maneira que ela achou bonita e ornamental, sobre a mesa de sua mãe, para "agradá-la". A mãe chega. Tranquila, distraída, pega um desses objetos do qual ela vai precisar, recoloca um outro no seu lugar de sempre, e desfaz tudo. E quando as explicações desesperadas que acompanham os soluços contidos da criança lhe revelam a extensão do seu pouco caso, ela exclama desolada: ah meu amor eu não vi que era alguma coisa! (p. AA, 2017).

Lapoujade, nesse livro citado, escreve sobre as existências que ele chama de mínimas a partir do filósofo Étienne Sourriau, vidas minoritárias que carecem de realidade, mas possuem potencialidade. Existências que lutam para existir, como uma arte de ser. Será que as crianças podem ser pensadas na chave proposta por ele, como existência mínima? Voltando ao parágrafo do filósofo Sourriau, Lapoujade se pergunta "o que a mãe não vê?" E ele arrisca. "Podemos dizer que é a disposição de um ponto de vista preciso da criança". "Podemos dizer que é a "alma" da criança – inteiramente transportada para a disposição dos

objetos" (LAPOUJADE, 2017, p.43). E continua mostrando que a mãe vê os objetos, mas o que ela não vê "é o modo de existência deles sob o ponto de vista da criança, a arquitetura esboçada diante de seus olhos. O que ela não vê é o ponto de vista da criança: ela não vê que há um ponto de vista – que existe a seu modo" (idem, ibidem, p. 44). Lapoujade enuncia: há almas nesses mundos. E os adultos não enxergam, e também não escutam, atarefados e brutalizados que estão. Esse brutalismo que nos fala Mbembe (2020) afeta o nosso corpo, promove fraturação, fissuração, esgotamento. Estamos incessantemente ouvindo os adultos anunciarem o seu esgotamento. Portanto o que temos, de um lado, adultos esgotados e, de outro, vidas produzindo existências que não entendemos e nem compreendemos.

A questão que se impõe é como adotar um ponto de vista das crianças quando todos os dispositivos de saber e poder são adultocentros³ e assinalam para as crianças um espaço-tempo determinados, bem como uma função social dada? Como dar a ver e ouvir a criança na sua potência do agir? Que ponto de vista devemos adotar para entender o ponto de vista das crianças? Como escapar dos dispositivos de saber/poder, das linguagens adultocêntricas?

As crianças falam uma língua que não se entende.

Durante a pandemia ocorreu, em um prédio da Barra da Tijuca do Rio de Janeiro, o assassinato do menino de cinco anos chamado Henry Borel. O ocorrido estava em todas as manchetes como se fosse um caso que pudesse estar inscrito e analisado sob a ótica das relações e psicologia familiar, mas não é, é um caso da sociologia da infância. As notícias sobre ele, quase

3 Fúlvia Rosemberg (1976) cunha o termo adultocentrismo em sua obra para mostrar as relações de poder entre adultos e crianças e o mundo centrado na visão dos adultos.

sempre, referiam-se apenas ao nome Henry. As crianças, em geral, permanecem à sombra da história, e são chamadas assim pelo seu nome. Ele foi assassinado pelo padrasto e a mãe parecia saber o que ocorria. Mas remeto a essa história narrada pelos noticiários brasileiros porque se tratava de um menino branco e de classe média. Mas o que quero retomar aqui é que essa criança falava o que estava ocorrendo: vomitava, agarrava-se a sua babá, pedia para não ficar com o padrasto, mancava anunciando o espancamento. Nenhum adulto do mundo institucional (escola-família-médicos-saberes científicos) supostamente entendeu a gravidade da sua fala; saberes científicos que existem para proteger e controlar a criança não se deram conta do que ele incessantemente berrava e do pedido de ajuda que anunciava. Por quê? Porque há toda uma rede de saberes científicos sobre a criança, que, na realidade, falam por ela e impedem que se escute o que ela está dizendo. As crianças estão limitadas nas famílias e pelos saberes que as investem. O que impressiona no caso é que as crianças são tão protegidas e controladas por esses saberes, que nem conseguem de fato protegê-las, já que tal criança foi assassinada, apesar de anunciar o que lhe ocorria. Há uma certa psicologia que indica que as crianças fazem sintomas quando os pais se separam; há uma certa psicologia que indica a família – em geral a nuclear - como o lugar próprio da criança. Então, desde logo, qualquer sintoma que Henry pudesse fazer, a resposta já estaria dada por essa suposta “cientificidade” edípica: Henry estava sentindo a separação dos pais e fazendo sintomas! Henry não sofria pela separação, mas estava sendo torturado! Que erro brutal de interpretação. Mas como sua fala poderia ultrapassar tais construções supostamente científicas,

como poderia fazer ecoar seu berro para além dessa rede construtora de subjetividades/interpretação/construções do que é ser uma criança e ter uma infância? Como ele poderia escapar de todas essas modelagens que constroem crianças e subjetividades para dizer que o sofrimento dele nada tinha a ver com o desejo de família, mas que estava sendo agredido por um adulto, homem, branco e violento?

Para ouvir a criança, temos que nos desfazer desses campos todos de saberes e poderes impostos há tempos sobre a criança. Há crianças que não se importam e ficam felizes com a separação dos pais, há crianças que não sofrem com isso e nem desejam famílias nessa constelação hegemônica. Há uma axiomática do capital que se une às múltiplas formas de semiotização em uma rede de saberes - verdades apoiadas nas retransmissões institucionais, que reverberam saberes em relação às crianças que impedem que as escutemos. O que temos então é a criança dos psicólogos, a criança dos pedagogos, a criança dos juízes, a criança do estado, a criança da família, a criança das ONGs, a criança dos padres/pastores/rabinos - como escapar disso? Pois todos esses sistemas de significação do que é ser uma criança investem incessantemente sobre elas, e lhes instauram também uma subjetividade. Não há território mais disputado e controlado do que o corpo da criança. Mesmo quando uma criança indica que está sendo torturada, não se escuta. Como escapar desses paradigmas?

O desejo da criança não é redutível à triangulação edipiana, e pode ele querer escapar, ou passar ao largo dessa inscrição, como tentou nos mostrar largamente Félix Guattari (1981) e Liane Mozère (2007). O campo teórico da criança

pequena é saturado por alguns saberes que impedem a voz da criança, mesmo quando pretendem escutá-la. Todas essas representações sobre o que é uma criança fazem desaparecer as forças que elas anunciam. Como ver as forças que emanam das crianças sem enquadrá-las nos sentidos das lógicas de representação? As crianças são capazes de verem um foguete, enquanto nós só vemos uma caneta, são capazes de surfar em um tapete no interior de suas casas, são capazes de inventar conjugalidades dissidentes e uma multiplicidade de mundos. Gilles Deleuze (2007) escreveu sobre Francis Bacon algo que serve aqui para nos remetermos às crianças. Ele disse que um pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la - tenho de esvaziar, desobstruir e limpar essa superfície. O pintor busca outras formas de percepção, pois a tela em branco não está em branco, mas repleta de clichês, opiniões, imagens, lembranças, fantasmas e significantes. É o que acontece em relação à criança, quando a vemos não vemos nada. É preciso também esvaziar todas as representações que temos sobre crianças: que são doces/ingênuas/sensíveis/puras para de fato nos relacionarmos com elas.

O teatro com crianças que Melissa Ferreira descreve no livro *Isto não é um ator* é um indício de outra possibilidade e de uma vigorosa experimentação, produzindo o inverso do mundo, uma espécie do outro do mundo, não mais o mundo, mas a produção de um mundo - um teatro onde se borram as fronteiras entre adulto e criança, não se sabe quem é o artista, quem é a criança, quem é o adulto. Segundo Ferreira (2016), quebra-se a fronteira entre arte, estética, pedagogia e formação de ator. Diz

ela: “o papel dos adultos (professores, atores e artistas) nessas práticas não é o de oferecer à criança um conhecimento pronto, mas um ambiente propício à criação artística, um ambiente que promova suspensões dos modos cotidianos de ver e conhecer o mundo” (p.189). Exatamente isso que se trata a infância como a suspensão do mundo e a criação de um mundo, singular e único.

A nossa maior catástrofe, de fato, não é a pandemia, mas que nada mude após ela. O desafio que está posto é o de construir uma outra imaginação educacional e social, propondo outras iniciações, outros circuitos de afetos mais solidários, proporcionando experimentações de todos os tipos, inventando outras formas de vida. Portanto, infanciar: esse é o convite. O mestre é aquele que mantém o homem na infância, dizia Rancière (1987).

Referências

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado. O Mito do Amor Materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 (5ª edição).

CHARLOT, Bernard. *A Mistificação pedagógica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976, 2a ed.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELIGNY, Fernand. *Oeuvres*. Paris: L'Arachnéen, 2017.

FERREIRA, Melissa. *Isto não é um ator*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

KOPENAWA, Davi <https://www.youtube.com/watch?v=Z0fVAUOaPcl&t=1696s>

KOHAN, Valter. Tempos da infância: entre um poeta, um filósofo, um educador. *Infância, Política e Educação • Educ. Pesqui.* 46 •

2020 <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046236273>

KRENAK, Ailton. *Do tempo*. São Paulo: N-1 textos Pandemia. <https://n-1edicoes.org/textos-1>, 2020.

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

MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Paris: La Découverte, 2020.

NIETZSCHE, Friederich. *As três metamorfoses do espírito*. In: *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Le maître ignorant*. Paris: Fayard, 1987 [Trad. brasileira: *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002].

ROSEMBERG, Fúlvia. *Educação para quem?* *Ciência e Cultura* (SBPC), v. 28, n. 12, p. 1466-1471, 1976.

Anete Abramowicz é professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Atua nos seguintes temas: criança e infância, sociologia da infância, diferenças, relações raciais, etárias e de gênero. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1998). Em 2010 concluiu um estágio de pós-doutoramento de 13 meses no CERLIS (Centre de Recherche Sur Les Liens Sociaux) na Universidade Paris Descartes em Paris na área da Sociologia da Infância. É Professora Titular aposentada da Universidade Federal de São Carlos. Representante da área da Educação no CNPq para os anos de 2024 a 2027.

Entre força de vida e de morte

Gabriela Machado

Quando não se pode fugir da força que rompe vida, lá onde mora a contradição humana – o fogo vem gerar vida

Quando não se pode fugir de um movimento robusto em direção à morte antecipada, lá onde mora o estupro histórico que gerou nossa cultura contraditoriamente humana - a arte brota como força de um encontro irreversível.

Parece que estamos num eterno remover de escombros de nós mesmos, daquilo que nos desfizeram para erguer terra de ninguém. Somos sertões. Sertões nuns pós-guerras-cotidianas quase que infindáveis. Cotidianamente esfregados pela ganância de colonizar o lugar, tomar a terra e querer ser donos do nosso chão. Mas a força que brota nesse terreno, onde se quis começar quando já muitos estavam ali, a força que gera os imigrantes migrantes chegados aqui é supra-humana. Vem da necessidade de existir – isto é, de ter voz, de ser corpo, de fazer-se tempo.

A narrativa trazida por Camila Mota¹ sobre o processo de

1 Camila Mota é atriz, cantora, diretora assistente e estrategista da Cia. Oficina Uzyna Uzona. Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 31 de janeiro de 1974, estudou no Rio de Janeiro, mas não chegou a concluir a Faculdade de Ciências Sociais, na UERJ, nem a Faculdade de Teatro, na UniRIO. Fez um curso de formação de dançarinos na Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Abandonou os cursos superiores quando se mudou para São Paulo, onde passou a fazer parte do Teatro Oficina, na montagem da primeira "Cacilda!", de 1998 a 2001, e "Os Sertões", de 2000 a 2007. Além do trabalho de atriz e estrategista da companhia, possui com Fernando Coimbra a produtora Cabra Filmes, que realiza projetos de curtas-metragens.

construção dos espetáculos a partir da obra "Os Sertões", de Euclides da Cunha, revela um processo antropofágico daquele lugar-teatro. Um processo que nasce da guerra genuína do Teatro Oficina para se manter espaço de criação e potência de invenção, frente a uma cidade exploradora, milionária e destruidora de culturas originárias. O que nos contou Camila nos fala de uma ética e um estética de escuta, de aprendizagem sobre o outro do desejo no desconhecido que habita o mesmo chão e a potência do movimento cultural e comunitário Bixigão, que advoga (ainda hoje) pela existência de um teatro brasileiro.

Nesse movimento de saber-se brasileiro, saber-se expulsos de seu lugar, saber-se gentes em coletivos, buscamos escutar em outras palavras, em outras terras - a mesma luta, mesmo que não o mesmo ofício. A busca pelas palavras de Cunha, mas também pelas palavras e os gestos de quem fazia do Bixiga esse lugar de princípios em guerras, de estilos de ruminar, de escutas transversas.

Mas no meu ouvindo-ouvinte das palavras de Camila, um momento foi ensurdecido e, ao mesmo tempo, mobilizante. Aqui o reproduzo com minhas palavras, já podendo estar cheio de interpretações e intervenções. Peço licença, então:

"É preciso dizer para uma criança brasileira que ela é filha de um estupro. Somos filhos de estupros."

Ora, se a violência é o que nos funda, então bora guerrear.

Se não podemos escapar do "erro que somos", nem esconder, muito menos negar, esta é a potência do belo: uma força que brota no horror do silêncio em terras quase inférteis, em tempos

quase sombrios.

Nesse sentido, há uma necessidade de acolher a humanidade em sua contradição histórica, que gerou vidas a partir de violências e mortes - mas que gerou também modos outros de sobreviver, rir, dançar e, sobretudo, brindar à vida, ao chão.

Como falar de sertão sem falar de guerra? Como falar de sertão sem falar de terra? Como falar de gente sem falar de nós? Como falar de luta sem falar do inimigo?

Assim, o Teatro Oficina Uzina Uzona escutou as demandas e as misérias do entorno. Não como repórteres ou curiosos, mas como atores. Como gente que escolhe viver em grupo, ser corpo movente, ser teatro vivo. Não se represente por aqui. Atua-se. E nada como a força da infância, dessa vida que insiste em viver, alegre e sofrida ao mesmo tempo. Não era possível defender um lugar sem contar com sua gente, que o faz sem saber-se fazedor. O Teatro Oficina era Bixiga, assim como Bixiga veio a ser Teatro Oficina. Com suas portas abertas, e com suas escutas entreabertas, foi possível, através de oficinas, escutar e saber da gente que guerreava diariamente por ali. E aos poucos essa gente escutada, falante, foi tomando corpo, ficando ali junto, querendo assumir papel, mudando a cena e o lugar.

O Teatro Oficina diante de sua luta pelo imóvel - pela terra - se fez chão para quem não tem terra, não tem dignidade, não é contemplado pelos pensamentos imobiliários daquela região, nem mesmo poderia querer-se artista. Descobriram os sem-terra em chão vizinho. Fez-se o abismo cultural em um mesmo

terreno e as perguntas foram reformuladas: por que queremos estar ali? Por que lutar por essas terras? E as respostas também foram reformuladas em rodas de capoeiras, em cenas de teatro, em rodadas de conversas.

A terra. O homem. A luta. A necessidade de remover a terra para ser homem em luta. O desejo de lutar em terra pelos homens e mulheres e trans e bis e homossexuais. Um espetáculo que gera gentes outras. Infâncias outras. Processo que ousa ruminar-se e ruminá-lo ao mesmo tempo.

“Miscigenação de angústias. Miscigenações de sonhos.”

Descobre-se que “infâncias” são muitas e podem ser outras. Querer ser muitos e outros em arte. E, nesse lugar, onde não se quer mentir, nem representar, ao tocar as verdades que nos funda, descobrimos tantas outras verdades contadas, escondidas, silenciadas, além de outras tantas por vir.

Para tanto, “entender as implicações políticas, estéticas e éticas da participação de crianças em práticas artísticas contemporâneas” é ariscar-se em guerra pela vida. É pulsão movente, doa onde doer o nascimento. É alegria de invenção infantil que, com perguntas fundantes e relatos absurdos, podem e querem reinaugurar a vida.

O Teatro Oficina pisou firme em terras guerreantes, escutou fundo os corações guerreados e cultivou antropofagicamente arte guerreira.

Quando não se pode falar de vida, pois se está em guerra e o que se quer é matar o inimigo; o teatro vai até a criança que está a crescer e não pensa no futuro, e se faz presentemente.

Quando não se pode lutar com armas de fogo porque o inimigo é cruelmente domador de terras, captura documentos e notas para comprar o seu ter, ousa-se sonhar junto com portas abertas e tempo infinito.

Quando não se descansa em lutar e pode-se lançar mão da invenção, o que se cria são modos outros de seguir em terra, de cultivar vidas e sobreviver em festa.

Esse relato foi escrito a partir da conversa entre Camila Mota e Flávio Desgranges que teve como tema "As crianças do Movimento Bixigão em Os Sertões", dentro do Simpósio Internacional Artes da Cena e Infâncias: crianças como performers". A conversa teve como referência a série de espetáculos "Os sertões" (Brasil, 2002-2006) do Teatro Oficina. O Movimento Bixigão surgiu em 2002 como um mutirão de artistas do Teatro Oficina para a prática de música, circo, capoeira e teatro com as crianças dos cortiços, ocupações e casas do bairro Bixiga, em São Paulo, guiados pelos estudos para a montagem de Os Sertões, de Euclides da Cunha.

Gabriela Machado: Como boa mineira adoro contar um caso e saber de outros. Onde tem gente, pode me chamar! Faço teatro por gosto e por profissão. Sou professora por formação e também por entusiasmo pela escola. Sou mãe de dois e casada com um. Bordo por interesse na dança dos pensamentos (quase) só, mas também pela paciência com os nós. Por fim, fiz licenciatura em Artes Cênicas e Mestrado em Educação. Dou aulas em escola pública e escola Waldorf.

Panorama Crítico do Simpósio Internacional
"Artes da Cena e Infâncias:
Crianças Como Performers"
Relato/Reflexão: *Cocriação com crianças*
Instituto de Artes da Unicamp. 20/10/2021

Gilka Girardello

"As crianças são grandes parceiras de colaboração, porque "não engolem qualquer bobagem (*"they take no bullshit!"*)". Essa foi uma das coisas que disse o artista britânico David Harradine, um dos diretores da companhia cênica *Fevered Sleep*, em uma conversa online altamente inspiradora para educadores, artistas e ativistas, em outubro de 2021. Fazer ouvir as vozes das crianças de forma igualitária e relevante é um dos focos da companhia. Na conversa, em que trocou ideias com as professoras Kiera Vaclavic e Maggie Inchley, da Queen Mary University of London, ele contou casos que ajudam muito a pensar sobre a participação de crianças e jovens em projetos artísticos, sobre cocriação e sobre a responsabilidade pelo futuro do mundo, compartilhada entre adultos e crianças. A delicadeza e o cuidado que marcam as palavras de David Harradine não escondem a radicalidade ativista de sua proposta artística, ao contrário, fazem parte dela.

Para começar, David explicou o título do projeto recém-estreado pela companhia, uma criação colaborativa com crianças de 11 a 17 anos de idade: *"We are not finished"*. Ele contou que, em 2017, em um workshop com crianças em Devon, perguntou-se a elas o que torna as crianças diferentes dos adultos. E uma das respostas foi esta: *"We are not finished"*, expressão que tem

o duplo sentido de “ainda não estamos prontas” e o de “ainda não terminei de falar” – um contraponto ao hábito adulto de interromper as crianças quando elas estão falando.

A ênfase política e estética na escuta às crianças e no respeito igualitário a elas pulsou em toda a conversa. David contou como começou seu trabalho com crianças na companhia *Fevered Sleep*, que dirige em parceria com sua colega Sam Butler:

“No começo, as crianças não estavam tão presentes no nosso trabalho, nem em nossas vidas. Anos depois (no início dos anos 2000) fomos convidados a fazer um trabalho para crianças de 3 a 7 anos. Logo percebemos que teríamos, em primeiro lugar, que encontrar crianças dessa idade, então fomos desenvolver um projeto sobre comida, com crianças de 3 e 4 anos, durante uma semana. Elas não estavam nem um pouco interessadas no fato de nós sermos artistas, e percebemos que nosso trabalho como artistas estava sendo desafiado e enriquecido pelo contato com as crianças. Tínhamos dois focos: um era desenvolver o trabalho *para* e *com* crianças; o outro era defender os direitos delas por meio desse trabalho, o ativismo. Percebemos também que no Reino Unido o trabalho [artístico] feito para crianças não era tão valorizado, havia um problema no modo como esse tipo de trabalho era visto na Indústria Cultural. Ficava claro qual o status das crianças na cultura do país”.

Já naquela época, David se encantou com a perspectiva das crianças sobre o mundo, e com a qualidade de seu potencial como parceiras em projetos colaborativos. De lá para cá, e especialmente nos últimos 5 anos, conta David, “vimos um florescimento da visibilidade das crianças, de que suas vozes

sejam ouvidas”. E é nesse contexto que se desenvolve o atual projeto do grupo: “Em todo o mundo, assim como também no Reino Unido, vivemos uma crise de saúde mental, uma virada política à direita, a crise climática, o declínio econômico e, por fim, a pandemia”. Por meio do projeto *We are not finished*, criado colaborativamente com as crianças, todas essas coisas se articularam: “É uma peça em que os adultos dão um passo atrás, saem do caminho, para que as crianças possam falar e dizer: aqui estamos”. Para David, trata-se de uma postura ética: “Enquanto artistas adultos, procuramos eticamente garantir espaço às crianças e aos jovens, garantir espaço para as suas demandas”.

Essa postura solidária parece ter a ver também com a afinidade que ele percebe entre os processos vividos pelas crianças e pelos artistas: “A imagem das pessoas mudando e se desenvolvendo nos diz tanto, a Sam e a mim, porque ela também descreve o que nós sentimos como artistas. Estamos sempre em processo, fazendo coisas que nunca fizemos antes, com a sensação de vulnerabilidade que vem junto com isso. Então nós – artistas com décadas de experiência – nos sentimos conectados a essa mesma sensação das crianças”.

Gostei muito de ouvir David falar na vulnerabilidade de quem se entrega aos processos experimentais de criação e descoberta. Estar vulnerável é despir carapaças, colocando-se como suscetível àquilo que vem do outro, ou seja, capaz de acolher sem rigidez as emanções e impulsos da subjetividade alheia, que estão fora de nosso controle. E a entrega ao presente, especialidade das crianças, que em suas brincadeiras vivenciam o estado de fluxo, é algo que também as aproxima das buscas dos artistas adultos em seus processos criativos. São questões

que fazem pensar. Como defender as crianças sem destruir nelas essa maleabilidade tenra de planta que brota? Como aprender ou reaprender com elas o entregar-se à dança gratuita daquilo que “não leva a nada”, e que talvez, por isso, seja o único caminho capaz de conduzir a algum lugar novo?

A experimentação e o sentido de aventura que a acompanha possuem uma dimensão de pesquisa, como lembrou David: “Acho que todas as práticas artísticas são investigativas. Não vejo diferença entre pesquisa e práticas artísticas - inventamos processos para responder às questões que fazemos a nós mesmos”. No caso das crianças, David vê as práticas artísticas como “um espaço para explorar a recusa delas em viverem no lugar que criamos para elas. Não há muitos lugares na vida das crianças onde elas possam questionar as coisas tais como elas são”. Ele ressalva que não está criticando os professores e os pais, dois papéis que reconhece como sendo muito desafiadores. E diz que o problema é o sistema educacional em sentido amplo, já que ele considera que, no Reino Unido, as crianças não estão sendo formadas para um pensamento crítico, para pensarem no mundo como algo que pode ser transformado, e sim apenas para se encaixar nele: “E na arte você pode fazer isso, porque é você quem cria as regras e possibilidades sobre a realidade”.

David descreveu de forma singela a metodologia de trabalho do grupo: “Nosso trabalho é simples, só o que fazemos é dizer às crianças e jovens que naquele espaço eles podem fazer o que quiserem, e que nós estamos ali para ouvi-los. Pode não parecer grande coisa, mas ouvimos dos jovens que nunca ninguém havia perguntado a eles o que queriam fazer. Seus

professores nunca haviam proposto que eles rejeitassem o currículo. Assim, Sam e eu sentimos que não há melhor uso do nosso tempo do que abrir espaço para que as crianças possam manifestar sua recusa."

Ao ouvir isso, Maggie Inchley comentou o quanto o drama é potente como forma de exploração do mundo, e o quanto o atual sistema educacional do Reino Unido parece estar impedindo o desabrochar desse potencial. David concordou: "Sim, o drama possui essa potência de ser radical e revolucionário, e é claro que nosso governo conservador tenta impedir isso. Mas, pelo que vejo em nosso trabalho com os jovens, os dias desse pessoal estão contados!", concluiu, com um riso esperançoso.

A conversa moveu-se então para o tema da participação das crianças, mas de uma participação *pra valer*, que vá além da retórica e de gestos meramente formais. Kiera Vaclavic quis saber, por exemplo, como se garante a participação das crianças na cocriação dos projetos do grupo e, especialmente, como se configuram as relações de poder em um contexto como o de *Men and Girls Dance*, onde dançarinos adultos profissionais interagem com meninas "comuns".

A resposta de David tocou profundamente uma questão de gênero que é radical e ainda pouco explorada: se os dançarinos adultos eram profissionais, "as meninas eram *experts* absolutas também: *experts* em serem meninas em corpos de meninas!". Ele prosseguiu: "A peça não era sobre dança, ou sobre a habilidade de dançar, e sim sobre relacionamentos. Nossa intenção inicial era *questionar a ideia de que não se deveria permitir que homens estivessem na presença de meninas, questionar a ideia*

de que eles seriam uma ameaça a elas. Embora existam alguns homens que queiram fazer mal às crianças, a maioria não quer, e todos acabamos sendo afetados por aqueles poucos. As pessoas ficam se perguntando: “Quem é esse cara? Por que ele está olhando para as crianças com um sorriso nos lábios?” As palavras de David escancaram o quanto, assim, tanto os adultos quanto as crianças deixam de viver trocas afetivas de cuidado, carinho e respeito, que poderiam ser enriquecedoras e até mesmo necessárias à saúde psíquica. Em meio a projeções maliciosas sobre os outros, originadas de preconceitos, mutila-se a humanidade de todos.

“Outra coisa importante”, continuou David, “foi a nossa absoluta clareza de que as meninas não estavam lá para servir à nossa intenção primeira: elas estavam lá como cocriadoras, no mesmo nível que os homens”. Mesmo levando em conta as dificuldades, como a diferença de idade, de experiências vividas e de gênero, o esforço era o de inventar outras formas de estar junto. David diz que, mais uma vez, a estratégia utilizada para conseguir isso foi simples: “Dissemos às meninas: ‘não deixem esses caras mandarem em vocês!’ E dissemos aos homens: ‘quando a gente fizer uma proposta, fiquem de boca fechada e deixem que as meninas conduzam vocês.’” E ele avalia que, no nível coreográfico, o resultado disso é que as meninas acabaram mesmo liderando, iniciando, propondo, perguntando.

Nas entrelinhas do projeto, enfim, contou David, havia essa insistência em criar um espaço no qual grupos de meninas ouvissem repetidamente: “Não são os homens que mandam. Vocês são fortes, vocês são poderosas, vocês decidem. Eles vão fazer o que vocês pedirem.” Ele ponderou:

“Eu sei que isso não reflete a experiência das meninas no mundo. Não sou ingênuo, sei que não há uma correlação direta entre a vida real e o processo criativo. Mas ao imaginarmos um modo alternativo, Sam e eu esperamos que algo disso possa se infiltrar na experiência dessas meninas. E tenho certeza de que isso se infiltrou na experiência dos homens.”

O saldo de mútua transformação vivida pelos participantes do processo fica como uma de suas pistas mais preciosas, capaz de pautar processos pedagógicos em geral, que podemos colocar em diálogo com o que propuseram, por exemplo, Paulo Freire e bell hooks. E a estratégia que David chama de “simples” resulta de uma deliberada tomada de posição política dos artistas-ativistas que conceberam inicialmente o projeto. A proposta de virar de ponta-cabeça as convenções sociais e culturais que naturalizam o poder dos homens e dos adultos em relação às mulheres e às crianças nada tem de espontânea, nem se resume a uma opção “libertária”. Fica claro que se queremos a participação igualitária de todos em um grupo, não podemos presumir que todos estejam “naturalmente” em iguais condições de participar. Será preciso levar em conta as possíveis desigualdades preexistentes ligadas a classe social, gênero, idade, etnicidade etc., explicitá-las e encontrar formas compensatórias de lidar com elas. Como fizeram David e Sam ao combinar decididamente com as meninas um pacto: “não deixem esses caras mandarem em vocês!”.

O *cuidado* é outro aspecto delicado e de imensa importância, especialmente quando se trabalha com crianças, e que foi trazido à conversa por Maggie. David explicou

que o cuidado é o ponto central de todo o projeto: "Nossos sentidos ficam mais aguçados em relação ao cuidado quando trabalhamos com crianças". E esse cuidado está presente em tudo, a começar por questões práticas: "os ensaios são mais breves, comemos mais" (risos). Nesse projeto, por exemplo, foi preciso contratar um massoterapeuta, e em outra ocasião foi preciso contar com um especialista em luto.

Mas, fora essas questões mais práticas, David diz que não sente diferenças muito grandes entre trabalhar com adultos e com crianças:

"Nas duas situações usamos jogos, questionamentos, fazemos pesquisa. Não há assunto a ser evitado, nem mudamos nosso modo de falar. Somos muito explícitos, dizendo que podemos estar perdidos, mas que acreditamos que a peça vai acabar se revelando no processo. Então, é claro que adultos e crianças são diferentes, mas recuso a ideia de que crianças sejam adultos em miniatura. Gosto de pensar que um adulto de sucesso é alguém que conseguiu se manter um pouco criança."

Maggie trouxe uma pergunta das mais atuais e inquietantes: "No meu trabalho com crianças e jovens parece haver mesmo um real desejo ativista por mudanças. Mas às vezes me pergunto se não haverá um perigo em depositarmos toda a responsabilidade pelo futuro sobre nossos jovens? Greta Thunberg, por exemplo, adverte: "Eu não sou o futuro de vocês". O que você acha disso, desse equilíbrio entre adultos e crianças na *responsabilidade* pelo mundo?"

David respondeu que espera que o próprio ato de abrir um espaço de cocriação consiga demonstrar sua crença de que "a criação de futuros potenciais é algo em que todas as gerações

precisam colaborar”.

“Os adultos não podem se sentir livres dessa responsabilidade, só porque veem jovens ativistas assumindo esse papel. Mas os jovens sabem que os adultos não têm feito um trabalho muito bom. Eles sabem que os adultos fracassaram, mas temos trabalhado duro. Para cada adulto idiota como Donald Trump, que deliberadamente ignora as ideias das crianças, há outras pessoas que estão fazendo o que podem para apoiá-las e colaborar com elas. Mas sem pressão.”

Quase podemos ouvir, nessas palavras de David Harradine, ecos da provocação de Hannah Arendt sobre a responsabilidade específica que nos cabe, enquanto adultos, sobre o potencial de novidade que as crianças trazem ao mundo, em seu belo texto de 1961 sobre a crise da educação. Nele, dizia a filósofa: “precisamos decidir se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele, e com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável se não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens” (ARENDR, 1972, p.247). Ou seja, o mundo precisa das crianças, e então é por amor ao mundo que devemos garantir a elas o espaço e a liberdade para que sejam capazes de criar o novo. Mas o amor ao mundo não basta. Para a autora, precisamos também decidir “se amamos *nossas crianças* o bastante para não as expulsar de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos”. A filósofa fala assim de um amor responsável - pelo mundo e pelas crianças -, nesse texto comprometido com a gravidade do seu momento histórico, como o trabalho da *Fevered Sleep* também mostra ser.

Só se pode colaborar e cocriar em um ambiente de confiança, um tema que também surgiu na conversa. Segundo

Maggie, "os mais jovens talvez não estejam confiando muito na gente". David concordou, acrescentando achar que "a pandemia erodiu muito essa confiança." Parece haver aí mais uma responsabilidade de que nós, adultos, não poderíamos escapar, a de merecer a confiança das crianças. E a ênfase no cuidado, no respeito, e na escuta do que as crianças têm a dizer, tão presente no depoimento de David sobre o trabalho da *Fevered Sleep*, é sem dúvida indispensável para conquistarmos a confiança delas. Não apenas uma confiança pessoal, mas uma confiança em nosso compromisso com a construção de um futuro comum significativo e no qual a vida seja valorizada.

Nesta época de tantos justificados receios e suspeitas - em meio à proliferação de fake News e golpes de toda ordem - o cultivo das condições para a confiança me parece especialmente precioso e urgente, assim como desafiador. Fiquei pensando em uma coisa que bell hooks diz sobre um diálogo seu com Paulo Freire: "enfatizamos a importância de estabelecer e manter a confiança, o que significa compreender que o essencial para nós é criar um diálogo entre nossas diferenças que enriqueça a ambos. Focamos continuamente a questão da confiança, porque a reclamação mais comum que ouvimos de pessoas não brancas sobre se sentirem ou não capazes e dispostas a lutar por solidariedade para além das diferenças é o medo de confiar em pessoas brancas, sobretudo em homens brancos privilegiados" (hooks, 2020, p. 75). Podemos traçar um paralelo entre os receios das crianças e o dessas pessoas não-brancas de que fala a autora, dadas as disparidades de poder entre ambas e os "homens brancos privilegiados".

Porém, prossegue bell hooks, “a confiança não é estática, ela deve ser constantemente reforçada por ações que estamos dispostos a tomar, tanto para assumir a importância de nosso laço, quanto para protegê-lo” (hooks, 2020, p. 75-76). Acho que essa seria uma forma possível de falar da proposta cênico-pedagógica da *Fevered Sleep*: a promoção reiterada de ações visando a confiança mútua entre adultos e crianças, para proteger e valorizar o laço entre eles, sem o qual não seria possível a cocriação.

O cenário político brasileiro torna esse desafio especialmente crucial, e isso foi lembrado pela professora Melissa Ferreira, mediadora da sessão. Ela lembrou que “no Brasil temos uma violência endêmica contra as crianças”, mas que, em nome de protegê-las, movem-se ataques e censuras contra artistas, professores e currículos: “Não há aí nenhuma preocupação genuína com as crianças. A pedofilia se tornou um mecanismo para impedir discussões sobre gênero e sexualidade”. Ela tem razão, e David se solidarizou com essa indignação, contando sobre os desafios enfrentados pelo projeto *Men and Girls Dancing*, que questionava o fato de, nas aulas de dança, as meninas serem tradicionalmente guiadas a um tipo de feminilidade, por meio do balé, enquanto os meninos eram orientados a uma “masculinidade muscular”. Mas, ao colocar no palco homens dançando junto com meninas, o projeto acabou provocando fortes reações e interferências: o funcionário de uma prefeitura, por exemplo, tentou fechar o teatro onde eles se apresentariam, e um crítico profissional disse que o espetáculo poderia ser “uma cortina para acobertar o abuso de meninas”. Isso, conta David - além de enfurecê-lo, é claro - deixou ainda

mais evidente para ele que o projeto precisava mesmo ser levado adiante.

O depoimento de David Harradine evocou o poder e o valor de um exercício artístico voltado a romper camisas-de-força ideológicas que causam tanto sofrimento e impedem o desabrochar da multiplicidade de afetos que podem unir as pessoas, particularmente adultos e crianças. E trouxe força e inspiração para todos os artistas e educadores que, em nosso país, procuram em seus projetos seguir de mãos dadas com as crianças. Ao lado delas, nem à frente e nem atrás. Ou como na dança, onde todos poderão estar juntos - em relação de confiança e igualdade uns com os outros - aqui, ali e além.

Referências

ARENDT, Hannah: A crise na educação. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

hooks, bell: *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2020.

Gilka Giradelo é professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, atua no Programa de Pós-Graduação em Educação. Pesquisa principalmente os seguintes temas: comunicação, cultura, infância, imaginação, narração de histórias e formação de professores. É uma das coordenadoras do Núcleo Infância, Comunicação, Cultura e Arte (UFSC/CNPq) e atua regularmente em parcerias e consultorias junto às redes públicas de educação, à Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e ao SESC-SC, entre outras instituições educativas, culturais e comunitárias.

**Para não naufragar:
Salvar o selvagem e o sonho que habitam
em cada um de nós**

Clóvis Domingos dos Santos

Texto crítico a partir da Mesa-Conversa: *Performance e protagonismo de crianças imigrantes e refugiadas*, realizada dentro da programação do Simpósio Internacional 'ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS'

Como iniciativa do *Laboratório de Atuação e Saberes da Prática*, do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp e evento constituinte do projeto de pós-doutorado *Presenças da Infância na Cena Contemporânea* da pesquisadora e professora Dra. Melissa da Silva Ferreira com supervisão do professor Dr. Matteo Bonfitto, o Simpósio Internacional 'ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS' buscou através de encontros, fóruns e apresentações de trabalhos em vídeo fomentar os debates e pesquisas sobre as práticas performativas que têm na participação e protagonismo das crianças a vasta produção de poéticas que revitalizam, tensionam e fecundam o campo das artes cênicas contemporâneas.

Como crítico teatral, pesquisador e espectador, muito me interessam os modos de criação artística atravessados pelas questões que as diferentes noções e vivências de infância se atualizam e quais zonas de turbulência provocam. Quais travessuras e travessias se abrem no contato com as infâncias?

Que tipo de fazeres e saberes se constroem? Que outras lógicas, vocabulários e invenções acontecem? Quais relações de poder se estabelecem? Quais dialogicidades se inauguram? Quais subversões e desestabilizações podem ocorrer entre o mundo dos adultos e das crianças?

Quais implicações éticas, sociais e políticas estão presentes nessas proposições? Um terceiro espaço, como entrelugar, consegue emergir? Como espontaneidade e técnica conversam? Quais lugares de enunciação e de escuta se efetuem? fatos Colaborações se efetivam de fato? O que mais conta é o produto ou o processo vivido? Ou seriam os dois? Como a dramaturgia, a encenação e a atuação se contaminariam nessas trocas? Quais fabulações (im)possíveis refazem as narrativas de mundo e realidade?

Na conversa intitulada *Performance e protagonismo de crianças imigrantes e refugiadas*, pudemos ouvir os relatos da experiência vivida na criação do espetáculo “*Quel mare non esiste*” (Itália, 2018), dos artistas Silvano Voltolina, Riccardo Manfredi, Sergio Scarlatella com jovens do projeto SPRAR - Servizio di Protezione per Richiedenti Asilo e Rifugiati per Minori Stranieri Non Accompagnati (Serviço de Proteção para Requerentes de Asilo e Refugiados para Menores Estrangeiros Desacompanhados) e da Comunità Alloggio Casa Figli di Dio (Comunidade de acolhimento Casa Figlio di Dio) da Lacedonia (Itália). A mediação ficou a cargo de Fabiana Jorge da Silva (Operação Acolhida - ONG AVSI, Brasil) e Melissa Ferreira (Unicamp, Brasil). A tradução foi feita pelo professor Matteo Bonfitto.

Esse meu texto crítico se dá a partir de um recorte

específico: os relatos compartilhados pelos criadores, o acesso a alguns trechos de vídeos e imagens do espetáculo e as provocações feitas pelas mediadoras. Então aqui retomo um pouco das tramas tecidas durante a conversa e as re(imagino) pelo exercício da escuta, trazendo algumas questões com e partir delas. Numa espécie de “desmontagem” e gesto reflexivo, a conversa permeou temas como arte e comunidade, imigração, a importância do cuidado em projetos estético-sociais, a atualidade da dramaturgia clássica shakespereana, os limites e possibilidades do fazer artístico enquanto ponte para o encontro e transformação de distintas realidades sociais.

É preciso enfatizar que a ausência dos jovens participantes do projeto nessa conversa, de algum modo privilegiou apenas a narrativa dos artistas – coordenadores e, assim, outros depoimentos e pontos de vista não puderam ser visibilizados, de forma que se pudessem produzir leituras dissonantes que muito fomentariam o debate. Ter a *voz dos jovens* seria essencial para romper exatamente aquilo que o projeto afirmava buscar: a subjetividade, a integração, o reconhecimento na diferença, a redistribuição de poder, a aprendizagem coletiva, a pluralidade de ideias e olhares numa construção artística democrática.

Nem que fosse por algum depoimento gravado ou fragmento de texto enviado, de alguma forma, essa particularidade materializada no percurso da conversa enquanto um “lugar de fala” se apresentaria mais abrangente e inclusiva - isso porque cada um tem uma visão muito particular mesmo dentro de uma experiência vivida em grupo. *Poder falar é o oposto de ser falado pelos outros*. Até porque já temos aqui uma condição previamente assimétrica: de um lado, estão

aqueles que ofertam um trabalho e, do outro, aqueles que são convidados. Uma mesa de conversa é também uma encenação carnal, uma reunião pública e uma organização política. Se para Cicely Berry (2000, p.27) “ouvir a própria voz é assustador”, o que pode acontecer quando somos ouvidos por mais pessoas?

Ainda assim, a composição da mesa permitiu uma troca muito interessante de experiências similares e, ao mesmo tempo diferentes, a partir de contextos díspares (Europa e América Latina), tendo o fazer artístico aliado a questões sociais como mote principal. A afirmação de Fabiana de que a crise dos refugiados venezuelanos no Brasil é invisibilizada traz a marca da exclusão geopolítica e de como operam as forças reguladoras da *comoção enquanto categoria política*, como nos lembra Judith Butler (2015). Há certas vidas que importam mais do que outras. Isso sem contar que a desigualdade social é muito mais abrangente em países como o Brasil.

Num contexto trágico de miséria, xenofobia e falta de políticas públicas eficientes, a maciça presença de refugiados venezuelanos, principalmente em Roraima, aponta para a fratura social que estamos inseridos, num país também devastado por graves problemas econômicos. Daí a importância das ações do chamado *Terceiro Setor* como forma de amenizar os impactos e traumas decorrentes do êxodo forçado daqueles que se veem obrigados a migrar.

O espetáculo “*Quel mare non existe*” é inspirado em “*A tempestade*” de William Shakespeare que aborda temas como as navegações marítimas, o encontro com o Outro e a diferença, a violência da colonização, os embates entre um mundo mágico e outro racional e a fricção entre distintas culturas. É na travessia

pelo mar que os jovens asiáticos e africanos que participam desse projeto chegam até a Europa, após abandonarem seus lugares de história, memória e pertencimento. Buscam melhores condições de vida e cidadania e tentam escapar da morte quando não são arrastados e tragados pela força das águas frente a seus frágeis barcos repletos de gente. Dessa experiência insuportável e desumana, o fazer teatral pelo lúdico, pela imaginação e exercício coletivo pode se apresentar como uma boia poética capaz de reconfigurar os horrores vividos.

Numa espécie de "retorno do colonizado", não serão esses jovens Calibãs (nome do personagem selvagem da peça de Shakespeare que se opõe a Próspero) uma oportunidade para os cidadãos europeus (no caso, italianos) de reconhecerem as cicatrizes impostas aos menos favorecidos? A conta a ser paga voltaria então para as mãos de quem usurpou e dilacerou territórios, onde a riqueza ficou concentrada. O ato artístico como elemento aglutinador pode reconfigurar como esses ditos "estrangeiros e invasores" sejam vistos e reconhecidos, isto é, sujeitos e vidas humanas capazes de realinhar as fronteiras e distâncias, podendo se tornar verdadeiros agentes culturais, muito mais do que bocas famintas para alimentar e fazer filantropia.

Não por acaso, o espetáculo tem na apresentação de cantigas, danças e utilização de diferentes línguas dos jovens atuantes sua força motriz, criando uma encenação na qual a diferença seja protagonista. O trabalho também atuaria como micropolítica e resposta insurgente diante dos discursos de ódio veiculados por líderes políticos aos imigrantes. Parodiar e reperformar ações de preconceito, retirando-as da realidade

para realocá-las no campo do jogo e da fábula, mostram-se como táticas minúsculas, mas eficientes para se denunciar as estratégias perversas do autoritarismo e expor como elas se infiltram em nosso comportamento cotidiano.

O fato de ser um espetáculo itinerante e que percorre os espaços da cidade também é muito simbólico. Primeiro, porque ressignifica tais espaços, transformando-os em lugares, ativando inusitadas associações, reescrevendo fatos e cenas. E há também aqui um deslocamento perceptivo, um convite que muitas vezes só "alguém de fora" pode fazer para quem é "de dentro", rompendo assim certos hábitos e costumes cristalizados. Trazendo o estranho para o familiar haveria um movimento de subversão pelo gesto estético. A participação de idosas e pessoas do povoado de Lacedonia no projeto aponta para sua característica comunitária. Então me pergunto: quem seriam as *existências refugiadas* que já existem ali mesmo e não são nomeadas? O refugiado é sempre o outro, o longe, o pobre, o "de fora"?

Dáí considerar a relação cena e cidade nesse projeto como uma *ação sociocultural* que beneficiaria a todos, pois segundo Viganó:

A ação cultural, tanto em sua prática artística quanto pedagógica, sustenta um aspecto político. No caso do teatro, pela potência de sua constituição comunitária e participação coletiva, estabelece contato com a esfera pública, com as comunidades e com os artistas iniciantes, ampliando, por um lado, o próprio sistema de

produção cultural. Por outro lado, medeia os conflitos presentes entre as idealizações dos projetos artísticos e a realidade sociocultural, e também entre a institucionalização dos programas estatais, seus equipamentos e a sociedade, em suas desigualdades e pluralidades. A formação estética empreendida pela ação cultural possibilita assim processos que viabilizam discursos múltiplos, novas formas de expressão artística não estabelecidas por parâmetros profissionais ou acadêmicos, além da consolidação de práticas culturais (VIGANÓ, 2020).

Pela citação acima, é possível se pensar na importância da ação cultural como mediação na esfera pública, e mais, na sua pulsão intempestiva como condição inerente a todo tipo de interação humana e social. O exercício da sensibilidade, a intervenção artística possibilitando transformações no mundo e a gestação de novos atores sociais, tudo isso para que a vida irmanada não esgarce seus fios e os sonhos e utopias não se percam. Numa via de mão dupla, os jovens imigrantes não são somente acolhidos, mas também acolhem e doam alguma coisa.

Dessa conversa realizada no encerramento do Simpósio, o que ficou de mais relevante e fundamental foi a constatação de que as artes cênicas, enquanto práticas cidadãs, podem muito contribuir na luta pelos Direitos Humanos, preservando assim os princípios universais da confiança, da fraternidade e

da partilha. Todos somos aprendizes e estamos emaranhados. Perceber os atravessamentos sofridos pelos artistas italianos no contato com os jovens refugiados foi o aspecto mais bonito que reverberou em mim. “A boniteza do processo é exatamente esta possibilidade de reaprender” como nos ensina Paulo Freire (2009).

Essa disponibilidade para se experimentar o vulnerável, para correr riscos, exercitar diálogos, para naufragar certezas, para reescrever selvagememente as artes ditas “civilizadas”, para ser “*calibãizado*” por outras culturas, não a fim de ser dominado, mas para renascer, enfim: para compreender que no *outro está a nossa salvação*.

Não perder o selvagem e o sonho que habitam em cada um de nós. E também o refugiado. Fazer da arte: refúgio, não como algo marginal ou refugado, mas na centralidade, na solidariedade, na revolta, na equidade e na aventura.

Acolher a tempestade como motor para a afirmação do encontro, do desconhecido, da vida e do Outro.

E mais uma vez se lançar ao mar...

Referências

BERRY, Cicely. O texto em ação. In: *Mudança de Cena*. The British Council, Rio de Janeiro, 2000.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão, Arnaldo Marques da Cunha. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2015.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Solidariedade*. Indaiatuba, Villa das Letras, 2009.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. *A Ação Cultural e a Defesa da Vida Pública*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/rQcw4pzrDdY3vgDNz7LvFrM/?lang=pt>. Acesso em: 16/11/2021.

Clóvis Domingos dos Santos é pesquisador, professor e crítico teatral. Em 2022, concluiu o estágio Pós-Doutoral em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com Bolsa CAPES. Doutor e Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Bacharel em Direção Teatral pela UFOP. Foi professor de Teoria e História do Teatro no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Atuou como monitor das disciplinas de História do Teatro I e II, e Literatura Dramática I e II no Curso Técnico de Formação de Ator do Teatro Universitário da UFMG. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Crítica teatral brasileira contemporânea no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Participa do Grupo de Pesquisa “As práticas historiográficas na cena teatral brasileira” (UFOP). Pesquisador do agrupamento Obscena (Belo Horizonte / MG). Pesquisador do Híbrida - Poéticas Híbridas da Cena Contemporânea do DEART- UFOP. Atua como crítico no site Horizonte da Cena (BH/MG). Membro da Seção Brasileira da AICT (Associação Internacional de Críticos Teatrais).

PARTE III: Desdobramentos

**PROJETO ATUAR NO MUNDO:
Laboratórios Performativos Decoloniais.
Memória – Experiência – Modos de existência**

Matteo Bonfitto

O Projeto ATUAR no MUNDO. Laboratórios Performativos Decoloniais. Experiência – Memória – Modos de Existência foi desenvolvido entre os meses de janeiro e julho de 2023 em várias cidades de Portugal.

Institucionalmente ligado ao Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, as ações desse projeto contaram com a parceria da Universidade de Évora e da Universidade do Minho, assim como da Escola Superior de Teatro e Cinema de Amadora.

A equipe de trabalho foi formada por sete pessoas vinculadas a três instituições: Vitor Lemos (UEvora/CET-ULisboa), Gustavo Vicente (CET ULisboa), Tiago Porteiro (UMinho), Ana Tamen (UEvora), Isabel Bezelga (UEvora), Eduardo Silva (UMinho), e Rui Pina Coelho (CET-ULisboa), que atuou também como advisor desse projeto.

A colaboração ocorrida com Luisa Pinto, da Escola Superior Artística do Porto (ESAP) se deu posteriormente, durante o desenvolvimento deste projeto.

Como observado na reflexão inserida a seguir, esse projeto está diretamente ligado às motivações que geraram a criação do LabACT.

**Do “Nascimento” desse Projeto:
Estranhamentos, Interrupções, Suspensões**

Esse projeto é fruto de estranhamentos. Seria possível, ao mesmo tempo, dizer que ele representa um desdobramento de

estudos e pesquisas que produziram uma trajetória onde pode-se reconhecer uma ampliação e uma problematização da noção de atuação. Seria ainda possível acrescentar que dentre os fatores que levaram à sua execução, além de minhas pesquisas anteriores, as interlocuções ocorridas no âmbito do LabACT com as Artistas-Pesquisadoras Lucienne Guedes Fahrer e Melissa Ferreira contribuíram de maneira importante. Mas ao me deparar com a reflexão que aqui se faz, percebo a impossibilidade de ficar indiferente ao 'efeito' que me acompanha há não sei desde quando, que nomeio aqui como 'estranhamento'.

De fato, a manifestação desse estranhamento não é algo surpreendente em minha trajetória profissional e de vida. Ao contrário, ela parece ter estado sempre presente, antes e depois de ter experienciado o *Verfremdungseffekte*¹, vibrando ainda mais no silêncio, com oscilações ora intensas e ora mais amenas, camuflada por erupções de normalidade. Mas tal processo parece ter se intensificado após a experiência vivida com Oida que, no rastro de Beckett, interrompeu a partida, fazendo o tempo parar um pouco². E desde então, jogar os jogos – sociais, éticos, políticos, clínicos e artísticos – passou a ser, a cada vez, um momento de *stop*, que me faz de novo perguntar: como isso – esse projeto, essa escolha, esse convite, essa situação, esse acontecimento, este texto... – faz com que eu me aproxime do que pode, de fato, me fazer 'mover'?

Seguindo sem respostas a priori, e ciente de que o sentido de cada jogo se faz na dinâmica do seu acontecer, é através

1 *Verfremdungseffekte* – Efeito de Estranhamento proposto por B. Brecht através de procedimentos de atuação e de composição da encenação

2 Me refiro aqui à montagem de *Fim de Partida*, dirigida por Yoshi Oida e apresentada no SESC Ipiranga, no Festival Internacional de Teatro de Havana e na Cúpula do Theatro Municipal.

desse caminho tortuoso e incompleto, desse atravessamento pantanoso, cheio de coisas não ditas, que o “Projeto Atuar no Mundo” parece ter encontrado meios para nascer. Nascimento nascido da necessidade de sair de certos jogos para experimentar outros - para além de Huizinga e Caillois³, do *dark play* e do *deep play*⁴... - necessidade de dar um W.O., ou de acreditar na ilusão de que é possível ‘não jogar’.

O que parece mais concreto aqui, é que essa fala vibra enquanto escrevo.

Atuar em Campo Expandido

Assim, dando continuidade a essa reflexão/fala, poderia dizer que nesse projeto, a atuação, percebida nesse caso como um campo expandido, criou condições para que procedimentos, práticas e processos, originalmente associados a técnicas e abordagens sobre a atuação, pudessem ser desconstruídos, reconstruídos e deslocados de finalidade, potencializando seu horizonte de ação, percebido como instaurador de experiências de diferentes naturezas. E poderia acrescentar ainda que, desse modo, o atuar passou a permear um *continuum* que cobre desde territórios já consolidados, relacionados com a criação de seres ficcionais, mas também com experimentos que adentram lugares menos familiares. Uma observação que poderia trazer ainda outra camada a esse horizonte seria que esse projeto não implicou um mero deslocamento geográfico de práticas consolidadas de atuação, mas uma busca que parte

3 Huizinga, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento de Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2019 e Caillois, Roger. *Os Jogos e os Homens*. São Paulo: Vozes, 2017.

4 *Dark Play* e *Deep Play* são noções presentes em várias referências, como Jeremy Bentham e Clifford Geertz, dentre outras.

do reconhecimento do potencial da atuação como catalisadora de saberes e conhecimentos, tácitos e não-tácitos, que podem produzir experiências criativas ligadas à produção artística, mas, ao mesmo tempo, também acontecer em situações e contextos extra-artísticos.

Tudo isso faz sentido, e reconheço essas elaborações como tentativas de traduzir, em discurso, as ações que aconteceram durante os seis meses de duração do projeto em questão. Mas buscando novamente resgatar o estranhamento que me levou a realizá-lo, percebo que ele funcionou como uma bússola, que me fez perceber de maneira mais concreta a direção de minha insatisfação, que nesse caso envolveu seja a percepção das engrenagens ligadas à produção teatral e artística e à circulação de obras e experiências ligadas à atuação. A própria noção de atuação restrita à criação de seres ficcionais que emergem de textos dramáticos e não dramáticos me pareceu representar um reducionismo injustificável. Inevitável o questionamento sobre as muitas 'bolhas' que essas engrenagens e modos de criação podem gerar.

Foi assim, nesse estado e com essas percepções estranhadas, que projetei ações cheias de buracos, que deveriam servir de espaços de mobilidade externa e interna na relação com a equipe e com as pessoas participantes de tais ações.

Das Ações Realizadas

As ações realizadas nesse projeto não teriam acontecido sem o tecer delicado de relações feito com uma equipe generosa, já mencionada. Elas se deram em três *clusters*,

coabrindo um arco que envolveu: 'Encontros / Palestras', 'Laboratórios Artísticos' e 'Criações'.

Encontros / Palestras

Sobre os 'Encontros / Palestras', essas ações, cinco ao todo, geraram deslocamentos, instaurando um horizonte mais ampliado do que o previsto inicialmente.

E. 1 - a e b - Nos dias 6 e 13 de março, duas palestras / exposições aconteceram no auditório principal da Universidade de Lisboa (ULisboa), sobre o Projeto Atuar no Mundo. Participaram pesquisadoras e pesquisadores ligados ao Centro de Estudos de Teatro da ULisboa e também pesquisadoras, pesquisadores e profissionais de outras áreas. Essas duas palestras seguiram um percurso específico. Na primeira, o objetivo foi compartilhar o horizonte e as tensões que haviam me movido. Ao final do primeiro encontro, após ter delineado e dado um primeiro contorno às noções de 'ação' e 'atuação' nos termos elaborados no projeto, propus para o segundo encontro a possibilidade das pessoas participantes produzirem, a partir de instruções específicas, um primeiro esboço de ações, seja no auditório onde estávamos ou em suas imediações. Desses encontros, para além da transformação sensível ocorrida no auditório, permanecem sobretudo as perguntas surgidas após o compartilhamento das ações: como perceber e intensificar a dimensão relacional dessas ações? Como cultivar as percepções que emergem da processualidade de nossos modos de subjetivação? A busca aqui foi a de criar condições que pudessem dissolver, de uma maneira diferente de como muitas

vezes acontece nas 'palestras-performances', a separação entre reflexão e criação.

E. 2 - Após ser convidado para conduzir um laboratório prático na Escola Superior de Teatro e Cinema de Amadora, busquei abordar o Projeto Atuar no Mundo a partir de uma perspectiva específica, nesse caso abordando as dimensões do indizível e do invisível na atuação e além. Assim, uma palestra foi dada e teve um caráter de suporte para o laboratório desenvolvido em seguida, nos dias 4 e 5 de março.

E. 3 - Outra palestra, ocorrida no dia 12 de abril na Biblioteca da Universidade de Évora (inicialmente ela havia sido prevista para acontecer em um espaço chamado 'Sala Preta', mas devido ao número de participantes foi deslocada para a Biblioteca) abordou o Projeto Atuar no Mundo a partir da perspectiva das materialidades e suas implicações perceptivas e cognitivas, que ultrapassam o horizonte de criação de seres ficcionais percebidos como representações de individualidades ou de tipos.

E. 4 - No evento nomeado como "Investigar em Teatro e Performance 2022 – 2023", organizado por meu *advisor*, Prof. Rui Pina Coelho, um encontro ocorreu entre os dias 11 e 12 de maio. Nele, aproveitei para expor outra camada constitutiva desse projeto: a questão da descolonialidade.

E. 5 - A convite da Prof.a Luísa Pinto, uma fala aconteceu no dia 16 de maio de 2023 na Escola Superior de Artística do Porto,

em Portugal. Busquei, nesse caso, articular a rede de aspectos abordados nas falas/palestras ocorridas anteriormente.

'Laboratórios Artísticos'

Três laboratórios artísticos aconteceram durante esse projeto: O Invisível e o Indizível na Atuação (ESTC); Des-lo-car-mo-nos / Displace Us – Centro Histórico de Guimarães e “Da Matéria ao Material” (Escola de Artes da Universidade de Évora)

Lab I: O Invisível e o Indizível na Atuação (ESTC)

Esse laboratório foi desenvolvido na Escola Superior de Teatro e Cinema de Amadora (ESTC). Ao final, um compartilhamento público aconteceu nas instalações da ESTC.

Partindo do pressuposto de que os processos de atuação devem buscar, primeiramente, ser instauradores de experiências de diferentes naturezas, nesse laboratório buscamos investigar uma dimensão que ultrapassa os limites da linguagem e que envolve uma articulação dinâmica entre o invisível e o indizível.

Além de práticas e procedimentos vocais, corporais e de escritura, esse processo utilizou como suporte materiais dramatúrgicos e audiovisuais. O objetivo, nesse caso, foi explorar ativações psicofísicas de diferentes naturezas a fim de produzir materiais cênicos que capturam, em diferentes níveis, o que não vemos e não dizemos, mas cuja presença podemos perceber e reconhecer.

Lab II - Des-lo-car-mo-nos / Displace Us – Centro Histórico de Guimarães.

Des-lo-car-mo-nos / Displace Us foi o nome dado ao

segundo laboratório desenvolvido durante o estágio no exterior, gerador de uma experiência singular que envolveu a participação de estudantes da UMinho, artistas locais e pessoas provenientes de diferentes áreas. Nesse caso, utilizamos a caminhada como dispositivo performativo. Tal dispositivo buscou colocar as pessoas participantes não na posição de expectadoras ou observadoras simplesmente, mas sim no acontecer da processualidade das experiências propostas e, nesse sentido, a própria noção de modos de subjetivação, assim como aquela de alteridade, assumiram um papel central. Em Des-lo-car-mo-nos, nós – eu, Tiago Porteiro e Manuela Ferreira - quisemos propor, através desse dispositivo, a possibilidade de ir além de um mero atravessamento sensorial dos corpos pelos espaços e contextos urbanos e não-urbanos do centro histórico da cidade de Guimarães. Assim, durante o trajeto, criamos condições através de instruções escritas e estímulos sensoriais, para que outras dimensões de envolvimento e participação surgissem ao longo da caminhada.

Dentre as perguntas que contribuíram para a criação desse laboratório, algumas destacam-se: como, através de um laboratório que se utiliza da caminhada como dispositivo, instaurar experiências mobilizadoras a partir da verticalização de práticas concretas de alteridade? Como viabilizar expansões subjetivas através do jogo entre construções de narrativas e desconstruções sensoriais, perceptivas e cognitivas?

Lab. III – “Da Matéria ao Material” – Escola de Artes da Universidade de Évora

Esse laboratório colocou em prática uma camada



específica, que percebe as ações não simplesmente como execuções de intenções estabelecidas a priori, mas como resultantes igualmente de ativações psicofísicas, assim como de elaborações que atravessam materialidades de diferentes naturezas e que envolvem dimensões inconscientes. As materialidades trabalhadas emergiram, nesse laboratório, do mergulho nas potencialidades das diferentes matérias utilizadas, processo esse que envolveu objetos, espacialidades, sonoridades e corporeidades. Um dos objetivos que permearam esse laboratório foi buscar criar condições para que as ações produzidas pelas pessoas participantes não se limitassem a uma mera execução de tarefas, mas que fossem também expressão de pulsões, desejos e processos ainda não elaborados de maneira discursiva.

Os materiais produzidos, ao ativarem conexões entre memória pessoal e coletiva a partir desse processo, apontaram perspectivas específicas sobre a ação e sobre a atuação, como aquelas que envolvem a relação entre as noções de 'liminar' e 'liminóide' em Antropologia⁵.

Uma conversa final ocorreu na Sala Preta da Escola de Artes da UÉvora, onde elaborações significativas aconteceram, envolvendo diretamente a relação entre formação e criação nas Artes da Cena e Performativas.

Criações

Criação I – Des-lo-car-mo-nos / Displace Us

Essa criação foi um desdobramento do Laboratório

⁵ Essas noções estão presentes em várias autoras e autores, dentre eles, o antropólogo Victor Turner.





descrito, de mesmo nome. Nesse caso, um percurso imersivo atravessou realidades diferenciadas (espaços internos privados vs espaços públicos) que promoveu práticas concretas de alteridade. Nomeadamente, tais práticas se deram através dos encontros diretos que aconteceram ao longo do percurso entre participantes e anfitriões, esses últimos vinculados aos espaços e às realidades atravessadas.

Nove espaços/realidades funcionaram como pontos de parada ao longo de um percurso que envolveu também caminhos que os conectavam:

1. sala de confecção do Curso de Moda da Universidade do Minho (Guimarães - Campus de Azurém);
2. escultura localizada perto do restaurante universitário do mesmo campus (obra do artista José de Guimarães);
3. uma das laterais do Castelo de Guimarães;
4. Centro de Solidariedade Humana Prof. Emídio Guerreiro e Museu do Convento de Santo António dos Capuchos (Claustros - Santa Casa da Misericórdia);
5. restaurante Cor Tangerina; Igreja da Nossa Senhora do Carmo;
6. Biblioteca Municipal Raúl Brandão;
7. Salão nobre da Câmara Municipal;
8. casa de Manuela Ferreira e Tiago Porteiro;
9. e, por fim, a entrada do Teatro Jordão, espaço onde, atualmente, encontram-se instalados os cursos de Artes Visuais e o de Teatro da Universidade do Minho.

Esse percurso não foi definido de maneira aleatória: as pessoas vinculadas aos espaços contribuíram de maneira



fundamental para a reflexão e definição das dinâmicas que aconteceram em cada uma dessas realidades. Desse modo, a relação entre modos de subjetivação e alteridade permeou o percurso como um todo, desde o seu início, na sala da moda. Já nesse momento, a performatividade, percebida como processualidade da experiência, materializou-se através das escolhas dos quimonos e batas que cada pessoa participante deveria vestir a fim de participar da caminhada. A alteridade aqui se deu de maneira perceptível, uma vez que o próprio 'eu' foi, nesse caso, colocado como 'outro'. Ao vestir essas 'segundas peles', o objetivo não foi criar personagens, mas perceber como o corpo de cada participante seria dessa maneira ativado para abertura de novos modos de subjetivação, provocados também pela reação das pessoas que se depararam com o grupo de quase trinta pessoas que atravessou o centro histórico da cidade de Guimarães. A relação entre modos de subjetivação e alteridade foi ampliada de maneira crescente nas oito paradas que se seguiram, como a que envolveu o encontro na Câmara Municipal com o verdadeiro Secretário de Cultura de Guimarães.

Não somente as pessoas envolvidas nessa ação - participantes, anfitriãs e transeuntes - foram deslocadas nesse caso. Nós, Manuela, Matteo e Tiago, também nos deslocamos profundamente com esse processo. Nós nos deslocamos de muitas maneiras: por exemplo, de ideias humanistas românticas e idealizadas; de pressupostos que percebem a espécie humana como superior em sua racionalidade e em sua atitude ingenuamente déspota com relação à natureza; da ideia de humano dividido hierarquicamente em raças, classes, castas e gêneros - do acreditar que experiências precisam ser

entendidas antes e vividas depois; ao adentrarmos e ampliarmos dinâmicas relacionais com as pessoas anfitriãs que abriram os diferentes mundos acessados nesse processo; e, ao perceber os laboratórios artísticos, como esse que realizamos, como um agir no mundo. Em sua geografia afetiva, Guimarães hoje é outra, assim como nós.

Desse modo, muitas foram as pontes invisíveis construídas em *Des-lo-car-mo-nos / Displace Us*, pontes feitas de desconstruções e ampliações perceptivas associadas a práticas de alteridade.

Portanto, des-lo-que-mo-nos!

Criação II - Convocatória

Essa criação teve como nome “*Convocatória*” e foi apresentada no Largo do Paço, na cidade de Braga, em Portugal.

Tendo em mente a questão da memória, essa criação teve lugar no Largo do Paço, em Braga. Em sintonia com questões presentes em Michel Foucault e Diana Taylor, convocamos o público situado no Largo do Paço a ‘suspenderem o próprio juízo’ temporariamente. Nessa *epoché* cênica, tudo foi colocado em causa, sobretudo um repensar a relação entre falar, pensar, sentir e agir.

Articulando as ações das performers com a música e o dispositivo cenográfico, ativa-se em *Convocatória*, antes de tudo, a necessidade de interromper a própria inércia perceptiva e cognitiva. A música, gerando atmosferas deslizantes, a cenografia com seus lençóis gigantescos balançando ao vento, juntamente com as ações vibrantes das performers, convergiram para a uma convocatória inusual, feita de metáforas

que dissolvem a fronteira que separa a dimensão íntima e a dimensão pública.

(In)Conclusão: Do Estranhamento como Espiral Criativa

Sobre os Encontros / Palestras, já na primeira ação que aconteceu no Auditório da Universidade de Lisboa, partimos de um horizonte de reflexão, apoiado em instruções práticas: como distinguir as ações que acontecem 'na vida', 'na cena' e 'no mundo'? Qual é o ponto em que cada uma delas se misturam e se circunscrevem? A partir dessa experiência, na ação seguinte, ocorrida em Évora, o foco foi abordar o indizível e o invisível enquanto camadas dos processos de instauração de experiências, que ultrapassam as modalidades discursivas e abrem espaço para expansões perceptivas. Como transpor o falar 'sobre' tais camadas para o falar 'através' delas? Esse foi o maior desafio do laboratório que ocorreu mais tarde. A escolha desse ponto de vista se deu em função do laboratório prático conduzido nos dias seguintes a essa palestra na Escola de Artes da UÉvora. Uma camada importante do projeto, influenciada diretamente por estudos relacionados com a linguística, com as artes visuais, a música e a psicanálise, pode ser material de reflexão e discussão e me possibilitou olhar para os processos geradores de ações resultantes de ativações psicofísicas que atravessam materialidades de diferentes naturezas, e que envolvem dimensões conscientes e inconscientes. Para além das funções da linguagem de Roman Jakobson e das múltiplas funções do significante em J. Lacan, as materialidades aqui foram associadas ao mergulho nas potencialidades das diferentes matérias - nesse caso, objetos, espacialidades,

sonoridades e corporeidades – ativadoras de pulsões, desejos e processos ainda não elaborados de maneira discursiva. Uma vez atravessada essa experiência, acreditei eu que uma nova camada do projeto teria condições de ser abordada: a descolonialidade. Se por um lado, a opção por desenvolver esse projeto em Portugal teve uma relação com fatos históricos que envolveram a colonização portuguesa no Brasil e suas implicações éticas e políticas, por outro, o objetivo, nesse caso, foi expor um ponto de vista a partir do qual a descolonialidade foi percebida e abordada nesse projeto também em outros níveis, que envolvem, além das artes, a sociologia, a antropologia e a psicanálise. Assim, atravessando noções como 'habitus', de Pierre Bordieu, 'perspectivismo' de Viveiros de Castro e os múltiplos processos de identificação elaborados por Freud, a minha fala nesse evento buscou ampliar e problematizar a noção de descolonialidade, percebida aqui não somente através de sua dimensão factual, mas também através de práticas de desconstrução e reconstrução perceptiva e cognitiva. Ao mesmo tempo, descolonizar, nesse caso, em oposição à noção de sujeito empreendedor de si, envolve uma busca não idealizada de re-tecimento de laços entre sujeito, sociedade e cultura. Da sequência de estranhamentos que permearam esse bloco de ações, outra pergunta surgiu: como descolonizar a consciência?

No que diz respeito aos Laboratórios desenvolvidos, tendo como foco do primeiro as tensões existentes entre visível e invisível, o objetivo foi buscar ampliar a percepção dessas dimensões, conectando-as com aspectos que ultrapassam o aparato visual em si para assim acessar outros modos de reconhecimento. Dentre as perguntas que nortearam esse









Laboratório, uma ganhou uma importância especial: vemos e percebemos somente o que já sabemos e elaboramos antecipadamente? Nesse caso, mais do que respondê-la intelectualmente, essa pergunta foi considerada através da exploração de práticas psicofísicas e de suas mais e menos impalpáveis materialidades. Já no segundo Lab, teve uma função intermediária, uma vez que se valeu de experimentações feitas no Lab anterior e preparou para o terceiro, que teve como foco a experimentação sobre as materialidades. O estranhamento aqui se deu sobretudo através da busca de um atravessamento “não-turístico” de realidades extremamente contrastantes, a fim de relativizar o supostamente conhecido em relação a contextos familiares. No terceiro Lab, esse estranhamento foi direcionado para a produção de materialidades que envolveram a relação do corpo com espacialidades, tecidos, cores...

Por fim, as duas criações puderam colocar em prática e desdobrar os conceitos e experimentos feitos seja nos Encontros / Palestras seja nos Labs referidos. Assim, se em *Deslo-car-mo-nos* os deslocamentos geográficos conectaram-se com diferentes modos de subjetivação, em *Convocatória* os deslocamentos aconteceram em relação às amarras do racionalismo causal, que reduz o fazer a uma lógica aplicada comprometendo, desse modo, a abertura para a lida com a diferença e com as práticas de alteridade.

Considerando a trajetória descrita, a noção de estranhamento parece ter funcionado como seu principal fio condutor, abrindo espaço para um atuar menos assertivo e modelizante, e valorizando a vulnerabilidade como sua maior potência.

Legendas

Foto 1 | p. 142 - Laboratório sobre materialidades conduzido por Matteo Bonfitto e Tiago Porteiro. Largo do Paço, Braga, Portugal, 2023. Foto de Tiago Porteiro.

Foto 2 | p. 144 e 145 - Imagem do laboratório "Da matéria ao material" conduzido na Escola de Artes da Universidade de Évora, Portugal.

Foto 3 | p. 147 - Performance "Des-lo-car-mo-nos / Displace Us", apresentada no Festival The Walking Body. Criação de Manuela Ferreira, Matteo Bonfitto e Tiago Porteiro. Guimarães, Portugal, 2023. Foto de Tiago Porteiro.

Foto 4 | p. 152 e 153 - Performance "Convocatória / Call" criada por Matteo Bonfitto e Tiago Porteiro. Largo do Paço, Braga, Portugal, 2023. Foto de Tiago Porteiro.

Foto 5 | p. 154 e 155 - Performance "Convocatória / Call" criada por Matteo Bonfitto e Tiago Porteiro. Largo do Paço, Braga, Portugal, 2023. Foto de Tiago Porteiro.

PARTE IV: Materiais de divulgação dos
eventos promovidos pelo Laboratório de
Atuação e Saberes da Prática

QUAL A IMPORTÂNCIA DE UM LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO HOJE?

primeiro encontro
de compartilhamento

25.set.2020 17h

matteo bonfitto
lucienne guedes
melissa ferreira
cassiano quilici

e vozes convidadas

labACT

labact.iar.unicamp@gmail.com



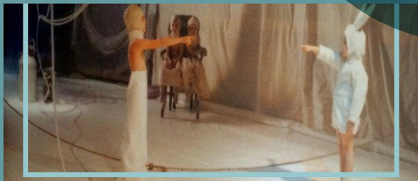
LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS

CRIANÇAS, INFÂNCIAS E
ARTES DA CENA



26.11.2020 - 17H

LABACT CONVIDA

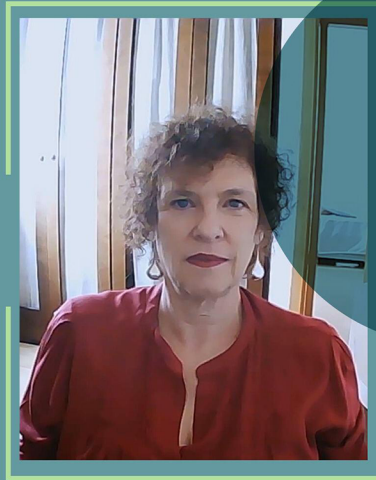
PARA UMA CONVERSA SOBRE
INFÂNCIAS, CRIANÇAS E ARTES DA
CENA, O LABACT E MELISSA FERREIRA
CONVIDAM

ANETE ABRAMOWICZ

SOCIÓLOGA. PROFESSORA TITULAR DA FACULDADE
DE EDUCAÇÃO DA USP, PROFESSORA TITULAR
SÊNIOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UFSCAR. PESQUISADORA DOS TEMAS
RELATIVOS À SOCIOLOGIA DA INFÂNCIA, NO ÂMBITO
DOS TEÓRICOS DA DIFERENÇA.

26.11.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



26.11.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS

NOSTALGIA DO PARAÍSO:
O TEATRO COLETIVO EM MUTAÇÃO



03.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA

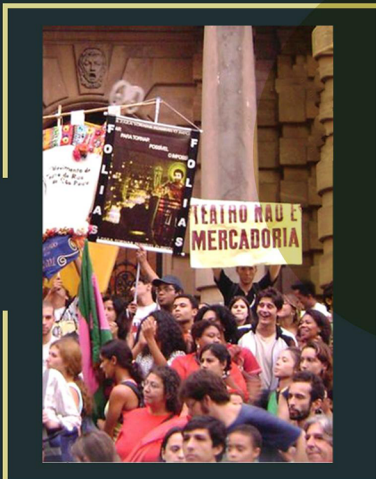
O LABACT E LUCIENNE GUEDES
CONVIDAM:

CASSIANO QUILICI
MARIANA SENNE
JOSÉ FERNANDO DE AZEVEDO
CLAUDIA SCHAPIRA
CRIS ROCHA
FERNANDA HAUCKE
LUBI MARQUES
LILI MONTEIRO
DANILO GRANGHEIA

PARA UMA CONVERSA SOBRE O
TRABALHO COLETIVO DE CRIAÇÃO,
ANTES E AGORA

03.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



03.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS

NÓS-EM-OBRA



10.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA

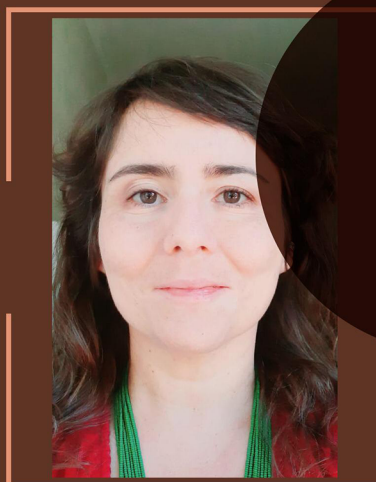
O LABACT E MATTEO BONFITTO
CONVIDAM PARA A CONVERSA SOBRE A
TRAJETÓRIA DE PESQUISA DE

KENIA DIAS

FUNDADORA E COORDENADORA ARTÍSTICA, DESDE
2014, DO ESTÚDIOFITACREPESP-ATELIÊ DE SOM E
MOVIMENTO. DIRETORA, PERFORMER E ARTISTA
PEDAGOGA. DOUTORA EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA NA PUC/SP, MESTRE EM ARTE/UNB E
BACHAREL EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL/UNB.
MINISTRA AULAS NO CURSO DE ATUAÇÃO NA SP
ESCOLA DE TEATRO.

10.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



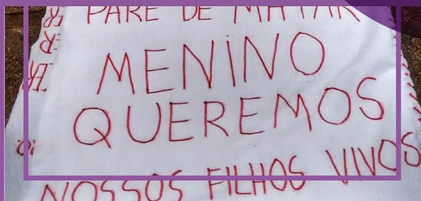
10.12.2020 - 17H

LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS PRÁTICAS FEMINISTAS DE (RE)EXISTÊNCIA



27.05.2021 - 19H

LABACT CONVIDA

O LABACT CONVIDA
PARA A CONVERSA SOBRE
A TRAJETÓRIA DE PESQUISA DE

NINA CAETANO

PERFORMER, ATIVISTA FEMINISTA,
PESQUISADORA DA CENA
CONTEMPORÂNEA, PROFESSORA DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES CÊNICAS E DO DEPARTAMENTO
DE ARTES DA UFOP.

27.05.2021 - 19H

LABACT CONVIDA



27.05.2021 - 19H

LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS

"FALO SOBRE QUALQUER ASSUNTO"



12.08.2021 - 19H

LABACT CONVIDA

O LABACT CONVIDA

GIORDANO CASTRO

ATOR E DRAMATURGO, LICENCIADO EM
ARTES CÊNICAS PELA UFPE. É MEMBRO E UM
DOS FUNDADORES DO GRUPO MAGILUTH.
NO AUDIOVISUAL, FOI ATOR EM "TATUAGEM"
DE HILTON LACERDA, "TUNGSTÊNIO" DE
HEITOR DAHLIA E NAS SÉRIES "TREZE DIAS
LONGE DO SOL" E "ONDE NASCEM OS
FORTES". EM 2020, ESCREVEU E DIRIGIU OS
PROJETOS "TUDO O QUE COUBE NUMA VHS"
E "TODAS AS HISTÓRIAS POSSÍVEIS", COM O
MAGILUTH.

12.08.2021 - 19H

LABACT CONVIDA



12.08.2021 - 19H

LABACT CONVIDA



SÉRIE DE ENCONTROS

ATUAÇÕES TRANSVERSAIS

ARTE PELA JUSTIÇA SOCIAL:
DO TEATRO PARA AS RUAS



13.10.2022 - 20H

LABACT CONVIDA

O LABACT CONVIDA:

ALON SEGARRA

PERFORMER, ATRIZ, ATIVISTA, PRODUTORA
E PROFESSORA DE TEATRO DAS FILIPINAS.
MEMBRA DA RESBAK (RESPOND AND BREAK
THE SILENCE AGAINST THE KILLINGS), UMA
ALIANÇA INTERDISCIPLINAR DE ARTISTAS,
PROFISSIONAIS DE MÍDIA E
TRABALHADORES CULTURAIS, CUJO
OBJETIVO PRINCIPAL É PROMOVER A
CONSCIENTIZAÇÃO SOCIAL SOBRE OS
ASSASSINATOS PROVOCADOS PELA
'GUERRA AS DROGAS' DO GOVERNO
FILIPINO.

13.10.2022 - 20H

LABACT CONVIDA



13.10.2022 - 20H

we here, between sky and earth



talk with **Eleonora Fabião** | June 3rd 2022, 9pm
Asia/Manila time - GTM+8



Ilustração: Cassio Markovski



ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium

05, 07, 13, 20 e 27 / Out.
04 / Nov. 2021
EVENTO ONLINE

INSCRIÇÕES E INFORMAÇÕES:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias

REALIZAÇÃO



PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

APÓIO



APÓIO



ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium



Ilustração: Cassio Markovski

07.Out. (qui) 18h15
**CRIANÇAS E INFÂNCIAS:
UM OUTRO MUNDO POSSÍVEL**
CHILDREN AND CHILDHOOD:
ANOTHER POSSIBLE WORLD

Com | With: **ANETE ABRAMOWICZ**
(USP, São Paulo, Brasil)

TRANSMISSÃO GRATUITA:
[youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural](https://www.youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural)

PROGRAMAÇÃO COMPLETA:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias

REALIZAÇÃO



PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

APÓIO



APÓIO



ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium



Ilustração: Cassio Markovski

07.Out. (qui) 18h15
**AS CRIANÇAS DO MOVIMENTO
BIXIGÃO EM OS SERTÕES**
CHILDREN FROM THE BIXIGÃO
MOVEMENT IN OS SERTÕES

Com | With: **CAMILA MOTA**
(Teatro Oficina, São Paulo, Brasil)
Mediação | Moderation:
Flávio Desgranges (UDESC, Brasil)

TRANSMISSÃO GRATUITA:
[youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural](https://www.youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural)

PROGRAMAÇÃO COMPLETA:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias

REALIZAÇÃO



PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

APÓIO



APÓIO





ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium



Ilustração: Casiano Marikowski

13.Out. (QUA) 18h THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL: O UNIVERSO CRIATIVO DE CHRISTOPHER KNOWLES THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL: ON THE PERFORMANCE NETWORKS OF CHRISTOPHER KNOWLES

Com | With: **LAUREN DIGIULIO** (EUA)
Mediação | Moderation:
Melissa Ferreira (Unicamp, Brasil)

TRANSMISSÃO GRATUITA:
youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural

PROGRAMAÇÃO COMPLETA:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias



ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium



Ilustração: Casiano Marikowski

20.Out. (QUA) 14h CO-CRIAÇÃO COM CRIANÇAS NAS ARTES CÊNICAS PERFORMANCE-BASED CO-CREATION WITH CHILDREN"

Com | With: **SAM BUTLER** e **DAVID HARRADINE**
(FEVERED SLEEP - Inglaterra)
Introdução e mediação | Introduction:
Kiera Vaclavik e **Maggie Inchley**
(Queen Mary University of London, Inglaterra)

TRANSMISSÃO GRATUITA:
youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural

PROGRAMAÇÃO COMPLETA:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias



ARTES DA CENA E INFÂNCIAS: CRIANÇAS COMO PERFORMERS

Simpósio Internacional
PERFORMING ARTS AND CHILDHOOD:
CHILDREN AS PERFORMERS
International Symposium



Ilustração: Casiano Marikowski

04.Nov. (QUI) 14h PERFORMANCE E PROTAGONISMO DE CRIANÇAS IMIGRANTES E REFUGIADAS PERFORMANCE AND PROTAGONISM OF IMMIGRANT AND REFUGEE CHILDREN

Com | With: **SILVANO VOLTOLINA**
SERGIO SCARLATELLA e **RICCARDO MANFREDI**
(Itália)
Mediação | Moderation: **Fabiana Jorge da Silva**
(Operação Acolhida - ONG AVSI Brasil)
e **Melissa Ferreira** (Unicamp, Brasil)

TRANSMISSÃO GRATUITA:
youtube.com/LaboratóriodeProduçãoeAçãoCultural

PROGRAMAÇÃO COMPLETA:
www.labactiarunicamp.wixsite.com/cenas-infancias



Legendas

Imagem 1 | p. 159 [Primeiro encontro de compartilhamento] Qual a importância de um laboratório de atuação hoje? Arte gráfica de Max Fahrer. Fotografia: Mayra Azzi.

Imagens 2, 3 e 4 | p. 160 [Série de encontros: Atuações transversais] Crianças, infâncias e artes da cena: censuras, embates e potências. Arte gráfica de Max Fahrer. Imagem da capa: "Genesi, from the Museum of Sleep", espetáculo da Societas Raffaello Sanzio, foto de Luca Del Pia.

Imagens 5, 6 e 7 | p. 160 [Série de encontros: Atuações transversais] Nostalgia do paraíso: o teatro coletivo em mutação. Arte gráfica de Max Fahrer. Créditos: Divulgação.

Imagens 8, 9 e 10 | p. 160 [Série de encontros: Atuações transversais] Nós em obra. A trajetória de pesquisa e criação de Kênia Dias: esculpindo materialidades. Arte gráfica de Max Fahrer. KENIA DIAS IMAGEM 1: Crédito Sol Faganelo; Imagem 2 (rosto dela) Kenia Dias

Imagens 11, 12, 13 | p. 161 [Série de encontros: Atuações transversais] Práticas feministas de (re)existência. Arte gráfica de Max Fahrer. Imagem da capa: "Chorar os Filhos", performance de Nina Caetano, foto de Marúzia Moraes.

Imagens 14, 15, 16 | p. 161 [Série de encontros: Atuações transversais] Falo sobre qualquer assunto. Arte gráfica de Max Fahrer. Imagem da capa: Divulgação Giodarno Castro.

Imagens 17, 18, 19 | p. 161 [Série de encontros: Atuações transversais] Arte pela justiça social: do teatro para as ruas. Arte gráfica de Max Fahrer. Imagem da capa: "Stop the killings", ação organizada pelo coletivo RESBAK (Respond and Break the Silence Against the Killings) das Filipinas, foto de foto de: Respond and Break the Silence Against the Killings (RESBAK) / Alon Segarra, "United People's SONA 2019", 22 de julho de 2019, Quezon City, Filipinas.

Imagem 20 | p. 162 [PSi#27: Hunger 2022 Conference] "nós aqui, entre o céu e a terra", conversa com Eleonora Fabião. Foto de Jaime Acioli. Arte gráfica de Max Fahrer.

Imagens 21, 22, 23, 24, 25, 26 | p. 163 e 164 [Simpósio Internacional] Artes da Cena e Infâncias: Crianças como Performers. Ilustração de Cássio Markowski. Arte gráfica de Daniel Olivetto.

QUEM ORGANIZOU ESTE LIVRO?

Lucienne Guedes Faher é dramaturga, atriz, diretora, professora e pesquisadora. É graduada, mestre e doutora pela USP, atriz fundadora do *Teatro da Vertigem*, grupo com o qual realizou os espetáculos *O Paraíso Perdido* (1992), *Apocalipse 1,11* (2000), *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* (2014), *Enquanto Ela Dormia* (2017), *Agropeça* (2023), entre outras colaborações. Lucienne também trabalhou como artista convidada em vários grupos na Cidade de São Paulo e outros Estados, como por exemplo o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP), o Teatro de Narradores (SP), a Cia. Balagan (SP), a Cia. Senhas (PR) e a Súbita Companhia (PR). Como diretora, recebeu indicação ao Prêmio Shell de Melhor Direção por *Pequeno Sonho em Vermelho* (2004) e por *Cidade fim – cidade coro - cidade reverso*, espetáculo que representou o Brasil na Feira de Frankfurt em 2013. É autora várias peças, entre elas *Autoexame de corpo de delito* (Prêmio Zé Renato 2023) e *As mulheres perderam a guerra* (Prêmio ProAc de Dramaturgia, 2012). Três de seus textos teatrais foram traduzidos ao inglês e montados na Universidade de Indiana (EUA), pelo diretor Eric “C” Heaps. Foi professora da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP/MG e do Departamento de ArtesCênicas do Instituto de Artes da UNICAMP. Desde 2022 passou a integrar o corpo docente do Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP.

Matteo Bonfitto é Ator-Performer, Diretor Teatral, Dramaturgo e Prof. Titular do Depto de Artes Cênicas da Unicamp, onde coordena o LabACT - Laboratório de Atuação e Saberes

da Prática (IA - Unicamp). Coursou a EAD - ECA - USP e a graduação no DAMS em Bologna, na Itália. É Mestre em Artes pela ECA e Doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London, Inglaterra. Além de artigos, publicou os livros "O Ator Compositor", "A Cinética do Invisível" (publicado em inglês pela Peter Lang) e "Entre o Ator e o Performer". É pesquisador PQ2 do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa "Laboratórios Multimodais: Artes – Filosofia - Psicanálise". Atuou como Visiting Scholar na CUNY, NYC; na Freie Universität, em Berlin, na Paris 3, na Universidade de em Berlin, na Paris 3, na Universidade de Lisboa e desenvolveu pesquisas junto ao INSR, em Florença, na Itália. É Diretor Artístico do Núcleo Performa (www.performateatro.org), com o qual apresentou criações no Brasil, Chile, França, Inglaterra, Escócia, Alemanha, Itália, China, Portugal, Estados Unidos, Equador, Colômbia e Cuba. Além do "Prêmio Zeferino Vaz" de Reconhecimento Acadêmico conferido pela Unicamp, em âmbito artístico destacam-se a premiação de Melhor Espetáculo para "Em Lugar Algum" no Physical Theatre Festival do BRITISH COUNCIL; a indicação ao Prêmio SHELL de Melhor Ator para "Fim de Partida", de Samuel Beckett, direção de Yoshi Oida; duas indicações e um Prêmio APCA para "SCinestesia", além do Prêmio FUNARTE de circulação e divulgação da Dança também para "SCinestesia", criação feita em parceria com a Cia de Danças de Diadema.

Melissa Ferreira é pesquisadora, artista e professora das artes da cena. Autora do livro "Isto não é um ator - O teatro da Societàs Raffaello Sanzio", publicado pela Editora Perspectiva em 2016. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2010-2014), com

residência de pesquisa na sede da companhia Societàs Raffaello Sanzio, em Cesena, Itália. Mestre em Teatro e graduada em Artes Cênicas pela UDESC. Fez pós-doutorado em Artes da Cena na Unicamp (2018- 2022), e estágio pós-doutoral no Martin E. Segal Theatre Center, na City University of New York (2019-2020), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Foi bolsista CAPES de pós-doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (2015-2018). Atuou como professora da área de Pedagogia do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UDESC de 2009 a 2017. Cofundadora do “Building Bridges”, coletivo transnacional formado por artistas e arte-educadoras do Brasil, Argentina e Filipinas que realizou projetos artísticos e educativos com mulheres e crianças durante a pandemia. Integrou a Andras Cia. de Dança-Teatro de 2005 a 2012, com a qual participou de festivais de teatro no Brasil e no exterior. Atualmente faz pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, com ênfase na Sociologia da Infância (Bolsa PDS-CNPq).

