

3º ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO

ISBN: 978-65-88507-04-9

TB



9 786588 507049

POÉTICAS DO INANIMADO E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA

E-BOOK DO EVENTO

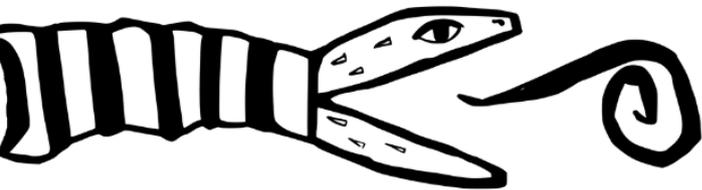
ISBN: 978-65-88507-04-9

ORGANIZAÇÃO



REALIZAÇÃO





Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

E56 Encontro Poéticas do Inanimado (3. : 2021 :
 Brasília).

 Poéticas do inanimado e suas formas de
 resistência [recurso eletrônico] : e-book do
 evento / editores Dalmir Rogério Pereira,
 Fabiana Lazzari de Oliveira. - Brasília :
 Universidade de Brasília, Programa de Pós-
 Graduação em Artes Cênicas, 2023.
 85 p. : il.

 Inclui bibliografia.
 Modo de acesso: World Wide Web.
 ISBN 978-65-88507-04-9.

 1. Teatro. 2. Artes cênicas. I. Pereira,
 Dalmir Rogério (ed.). II. Oliveira, Fabiana
 Lazzari (ed.). II. Título.

CDU 792

© 2023 Grupo Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas.



A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é dos autores .

1ª edição

Elaboração e informações

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas -PPGCEN
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Complexo das Artes | CEP: 70.910-900 | Brasília-DF, Brasil
Contato: (61) 3107-6134 | Site: www.cen.unb.br
E-mail: secretariapgcen@unb.br

Equipe técnica

Editores: Dalmir Rogério Pereira | Fabiana Lazzari de Oliveira **Organização:** Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA-UnB e Laboratório Experimental de Direção de Arte - LEDA-UFG **Comissão Editorial:** Dalmir Rogério Pereira | Fabiana Lazzari de Oliveira | Fábio Henrique Nunes Medeiros | Ismael Scheffler | Ivanildo L. Piccoli dos Santos | Lucas de Carvalho Larcher Pinto | Maria Oliveira Villar de Queiroz | Mario Ferreira Piragibe | Rossana P. Della Costa Vellozo **Ilustrações:** Maria Oliveira Villar de Queiroz **Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas:** Profº Drº Wagner Cintra **Comissão Científica do 3º Encontro Poéticas do Inanimado:** Profª Drª Amabilis De Jesus Da Silva | Profº Drº Dalmir Rogério Pereira | Profª Drª Fabiana Lazzari De Oliveira | Profº Drº Fábio Henrique Nunes Medeiros | Profª Drª Flávia Ruchdeschel D`Ávila Profº Drº Ismael Scheffler | Profº Drº Ivanildo Lubarino Piccoli Dos Santos | Profª Drª Izabela Costa Brochado | Profº Drº José Sávio De Araújo | Profª Drª Kely Elias De Castro | Profº Me. Lucas De Carvalho Larcher Pinto | Profº Drº Mário Ferreira Piragibe | Profº Drº Newton Armani De Souza | Profº Drº Paulo Cesar Balardim Borges | Profª Drª Rossana Perdomini Della Costa Vellozo | Profº Drº Wagner Francisco Araújo Cintra **Diagramação e Edição de Arte:** Fabiana Lazzari de Oliveira



E-BOOK



3º ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO

Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas



Líder Grupo de Pesquisa

Wagner Cintra

Editores

Dalmir Rogério Pereira - UFG
Fabiana Lazzari de Oliveira - UnB

Organização

Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA-UnB
Laboratório experimental de direção de arte - LEDA-UFG

Comissão Editorial

Dalmir Rogério Pereira
Fabiana Lazzari de Oliveira
Fábio Henrique Nunes Medeiros
Ismael Scheffler
Ivanildo L. Piccoli dos Santos
Lucas de Carvalho Larcher Pinto
Mario Ferreira Piragibe
Maria Oliveira Villar de Queiroz
Rossana P. Della Costa Vellozo

Ilustrações

Maria Oliveira Villar de Queiroz

Diagramação e Edição de Arte

Fabiana Lazzari de Oliveira



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
OBJETOS CAPTURADOS: Reminiscências da ditadura na Escola de Teatro da UNIRIO	9
BONECAS EM MODO ZOOM: a atuação das mulheres no teatro de animação. 20	
TÓPICOS PARA A ADAPTAÇÃO DE HISTÓRIAS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA PARA O TEATRO DE PAPEL E A LINGUAGEM DO VÍDEO.....	28
IRREALIDADE MASCARADAS - Fragmentos poéticos de uma escrita visual... 38	
JAVIER VILLAFANE: matriz poética decolonial	46
AÇÕES DE EXTENSÃO EM TEATRO E DESIGN CÊNICO NA UTFPR	55
LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE DIREÇÃO DE ARTE: o formato laboratorial como estratégia de mapeamento etnográfico na prática extensiva	67
LABORATÓRIO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS – LATA – UnB: 20 anos de memória	75





APRESENTAÇÃO

A 3ª edição do **Encontro Poéticas do Inanimado** teve com o tema **Poéticas do Inanimado e suas formas de resistência**, aconteceu de 13 a 19 de outubro de 2021, idealizado pelo **Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas**, do Programa de Pós-Graduação – PPG, do Instituto de Artes - IA, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, coordenado pelo Professor Dr. Wagner Cintra. A organização e realização desta edição foi conjunta entre as instituições Universidade de Brasília - UnB e Universidade Federal de Goiás - UFG através da parceria entre o Grupo de Pesquisa CNPq Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA/UnB, do Departamento de Artes Cênicas - CEN, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes – PPG-CEN/IdA/UnB; do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação – CEPAE/UFG; do Laboratório experimental de direção de arte – LEDA/UFG; da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC/UFG e do Programa de Pós Graduação Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás – PPGAC/EMAC/UFG.

A Edição aconteceu inteiramente de forma remota, via canal do Youtube do Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas¹, e contou com uma participação ampla de professores, pesquisadores, artistas, mestres e mestras do Teatro do Inanimado. Na programação contamos com Palestras, Mesas temáticas, Encontros com Mestres do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Encontro com Grupos Teatrais da América Latina, Seminário de Vídeo-Pesquisas e espetáculos online. A programação está no site do evento².

Aqui, neste E-book, encontramos cinco (5) artigos de pesquisas e três (3) artigos sobre projetos de extensão apresentados no 3º Encontro Poéticas do Inanimado – 2021, pelos quais falam da temática que perpassa esses anos de confinamento.

¹ <https://www.youtube.com/@poeticascenicass>

² <https://poeticasdoanimad.wixsite.com/poeticasdoanimado3>





Vanessa dos Santos Dias aborda o processo de criação e pesquisa do projeto *Objetos Capturados*, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, ao investigar os objetos de ex-alunos e professores, que remetem ao período de 1980 na UNIRIO, quando militares adentraram a antiga Escola de Teatro e Música e expulsaram a todos de forma arbitrária, não permitindo nem mesmo que as pessoas pudessem entrar no prédio para pegarem seus pertences: **OBJETOS CAPTURADOS: Reminiscências da ditadura na Escola de Teatro da UNIRIO.**

Joana Vieira Viana no artigo **BONECAS EM MODO ZOOM: a atuação das mulheres no teatro de animação reflete** sobre o seu processo de pesquisa de Doutorado durante o período de 2019 a 2022, investigando a atuação das mulheres no teatro de animação brasileiro atual e fala sobre temas como gênero, identidade e sexualidade analisando o estado da arte num pequeno vídeo apresentado no Encontro.

Rossana Della Costa e as estudantes Ana Emilia da Rosa Kessler e Taisa Lamparelli apresentam no artigo **Tópicos para a adaptação de histórias da Literatura Infante juvenil Contemporânea para o Teatro de Papel e a Linguagem do Vídeo** tópicos sobre o processo de adaptação de histórias literárias infante-juvenis para as linguagens do teatro de papel e de vídeo, simultaneamente. Experiências estas realizadas no ano de 2021 no Projeto Formas animadas e educação: o corpo como espaço na formação docente.

Elisa Rossin em seu artigo **IRREALIDADE MASCARADAS: Fragmentos poéticos de uma escrita visual**, compartilha a pesquisa de “Irrealidades Mascaradas”, uma obra híbrida que integra diferentes linguagens, como teatro de animação, artes visuais, audiovisual e performance. É uma discussão sobre uma poética autoral que parte da escolha e da construção artesanal das materialidades cênicas e da noção de mascaramento expandido.

Liliana Pérez Recio em **JAVIER VILLAFANE: matriz poética decolonial** escreve uma carta para seu professor, relatando parte do trabalho para explicar a apropriação e expansão da obra de Javier Villafañe no repertório ativo de grupos de titereiros cubanos, observando o conjunto da obra do titereiro como matriz poética decolonial.

Ismael Schaffler em **Ações de Extensão em Teatro e Design Cênico na UTFPR** apresenta diferentes ações de extensão em teatro e em design cênico realizadas na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba no TUT – grupo de Teatro da Universidade Tecnológica, fundado em 1972, e no Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia, iniciado em 2013. São realizadas pontuações sobre o teatro de bonecos em espetáculos do TUT e feitas considerações sobre projetos de desenhos de espetáculos teatrais.

Dalmir Rogério Pereira apresenta no artigo **LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE DIREÇÃO DE ARTE: o formato laboratorial como estratégia de mapeamento etnográfico na prática extensiva** uma reflexão acerca do Laboratório Experimental de Direção de Arte (LEDA-EMAC) problematizando o formato laboratorial como estratégia etnográfica no campo da representação ensaística audiovisual e performativa e ressalta especificidades e demandas respectivas ao imaginário social goiano e sudeste brasileiro em relação ao território nacional e latino-americano.

Fabiana Lazzari de Oliveira e Kaise Helena Ribeiro apresentam no **LABORATÓRIO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS – LATA – UNB: 20 anos de memória** um pouquinho dos vinte anos de memória da Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA-UnB, que hoje além de ser Projeto de Extensão de Ações Contínuas e ainda Grupo de Pesquisa pelo Diretório Acadêmico CNPq.

Boa leitura a todes!

Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB) e Dalmir Rogério Pereira (UFG)



OBJETOS CAPTURADOS: Reminiscências da ditadura na Escola de Teatro da UNIRIO

CAPTURED OBJECTS: Reminiscences of the dictatorship at the Theatre School of UNIRIO

Vanessa dos Santos Dias³
vanessadias91@hotmail.com

Resumo

Este artigo aborda o processo de criação e pesquisa do projeto *Objetos Capturados*, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), ao investigar os objetos de ex-alunos e professores. Tais objetos escolhidos remetem ao período de 1980 na UNIRIO, quando militares adentraram a antiga Escola de Teatro e Música e expulsaram a todos de forma arbitrária, não permitindo nem mesmo que as pessoas pudessem entrar no prédio para pegarem seus pertences.

Palavras-chave: Cultura Material, Memória, Teatro de Objetos Documentais

Abstract

This article discusses the creation and research process of the *Objects Captured* project, carried out at Federal University of Rio de Janeiro (UNIRIO), by investigating the objects of former students and professors. These chosen objects refer to the 1980's period at UNIRIO, when the military entered the old School of Theater and Music and arbitrarily expelled everyone, not even allowing people to enter the building to pick up their objects.

Keywords: Material Culture, Memory, Theater of Documentary Objects

Objetivos

O referido artigo discorre sobre a pesquisa de construção de memória a partir da linguagem do Teatro de Objetos Documentais, vertente do Teatro de Objetos que pertence a linguagem do Teatro de Formas Animadas, criada em meados de 2000 pela doutora e diretora teatral mexicana Shaday Larios. Esta pesquisa teatral investiga como que as diversas categorias de objetos que nos cercam, sempre situados dentro de seus contextos temporais e geográficos, podem suscitar debates que dialogam com o conceito de Cultura

³ Vanessa Dias é niteroiense (RJ), atua nas áreas do Teatro como atriz, pesquisadora, educadora e bonequeira. Formada como atriz pela Escola de Teatro Martins Penna, formada como educadora em Artes Cênicas na UNIRIO. É integrante há 10 anos da premiada cia Amok Teatro, grupo de 24 anos de intensa pesquisa no Rio de Janeiro e da Companhia Les Trois Clès (Brasil-França). Foi contemplada pelo edital Retomada Cultural - RJ (2020) ao idealizar o espetáculo Circo Teatro Estrela Prateada. E-mail: vanessadias91@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7165-3330>



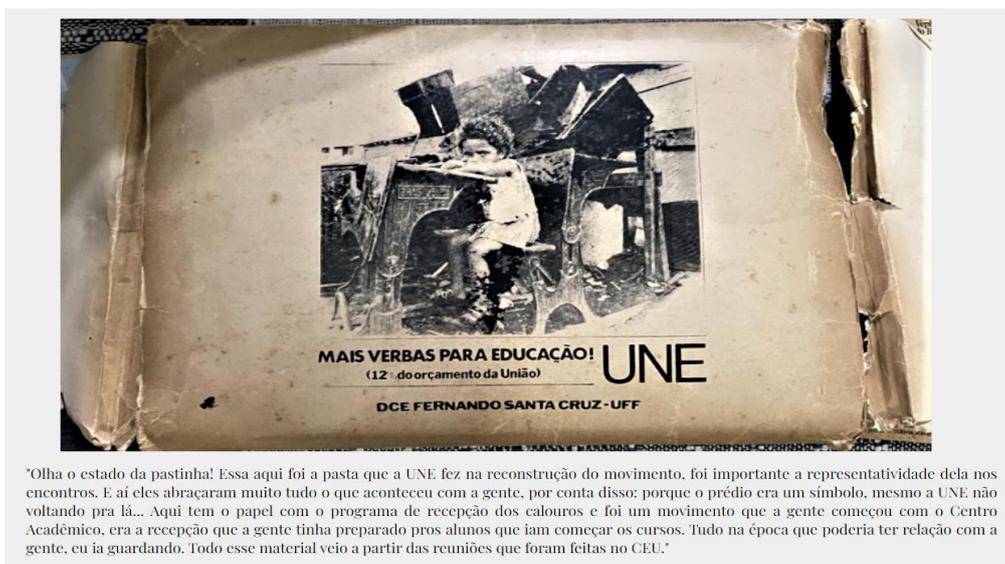
Material e, neste caso, de Memória Social, ao se relacionar com outras áreas de pesquisa como a Antropologia, Sociologia e História, uma vez que “o conceito de memória social é, além de polissêmico, transversal e transdisciplinar” (GONDAR, 2005, p.13).

Foi baseado nesses pressupostos teóricos de interdisciplinaridade, que o projeto *Objetos Capturados* se revelou como uma extensa investigação sobre a memória da Escola de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) quando esta tinha sede na Praia do Flamengo, 132 em 1980. Este projeto foi contemplado pelo Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBICUL) na UNIRIO ao propor uma exposição virtual⁴, orientada pelo professor doutor do departamento de Ensino de Teatro da UNIRIO, Miguel Velhinho que também idealizou o projeto de forma colaborativa com a discente. Ao longo de 6 meses foi possível levantar cerca de vinte narrativas de ex-estudantes e professores do departamento de Teatro que vivenciaram suas trajetórias acadêmicas na antiga sede da UNIRIO em 1980. Logo, foi possível construir um espaço virtual de memória da Escola de Teatro da UNIRIO que reúne fotografias de objetos de acervos pessoais de ex-estudantes, professores e suas respectivas narrativas que remetem à antiga sede da Escola, que possui uma relevância histórica em muitos sentidos.

Para criar a exposição virtual foram utilizados pressupostos metodológicos próprios do Teatro de Objetos Documentais, sendo possível traçar uma abordagem em que tanto o antigo edifício da UNIRIO (ao considerá-lo como um objeto), quanto os objetos afetivos dos entrevistados (ex-estudantes e professores) fossem o ponto de partida das conversas, ao evocar histórias que remetem ao período em que estas pessoas estiveram na antiga sede da universidade. Com isso, o objetivo foi dilatar a visão sobre a relação entre memória, comunidade e cultura material, uma vez que os objetos serviram como indutores de narrativas particulares não oficializadas que dizem respeito a comunidade acadêmica da UNIRIO em um determinado tempo histórico. Logo, estes *mnemobjetos*⁵ se tornaram cápsulas escriturais e suas fotografias foram compartilhadas na exposição com os respectivos relatos de seus donos.

⁴ <https://teatroobjetos.wixsite.com/objetoscapturados>

⁵ Termo criado por Shaday Larios em seu artigo colaborativo *Observatorio de Mnemobjetos. Teatro de objetos documentales en Argentina*, para designar os objetos como disparadores de memórias. Mnemônico é um termo de origem grega que partilha a mesma etimologia de Mnemósine, a deusa da Memória na mitologia grega. Mnemônico se tornou um conjunto de técnicas utilizadas para auxiliar o processo de memorização. Consiste na elaboração de suportes como os esquemas, gráficos, símbolos, palavras ou frases relacionadas com o assunto que se pretende memorizar. Dessa forma, o termo *objetos mnemônicos* ou *mnemobjetos* explica que os objetos funcionam como dispositivos para acionar



Olha o estado da pastinha! Essa aqui foi a pasta que a UNE fez na reconstrução do movimento, foi importante a representatividade dela nos encontros. E aí eles abraçaram muito tudo o que aconteceu com a gente, por conta disso: porque o prédio era um símbolo, mesmo a UNE não voltando pra lá... Aqui tem o papel com o programa de recepção dos calouros e foi um movimento que a gente começou com o Centro Acadêmico, era a recepção que a gente tinha preparado pros alunos que iam começar os cursos. Tudo na época que poderia ter relação com a gente, eu ia guardando. Todo esse material veio a partir das reuniões que foram feitas no CEU.

Print screen do site [Objetos Capturados](#)

Através de narrativas *objetuais*⁶ coletadas, foi possível ter contato com inúmeras versões não oficializadas do que foi o desmonte da UNIRIO em 1980 ao compreender como aquele espaço marcou a vida de muitos estudantes e professores, não apenas do Teatro e da Música - já que nesta época o prédio também comportava o curso de Música - mas também de estudantes de outras áreas que eram integrantes da UNE⁷. Nesta pesquisa, foi possível reunir narrativas com dezoito ex-estudantes e professores da Escola de Teatro que contaram sobre o contexto social dos anos de 1970 e 1980, sendo que somente 8 destes depoimentos foram selecionados para esta primeira mostra, devido ao curto período de pesquisa. Tais relatos revelam como a reverberação política da época impactou na cena teatral universitária na UNIRIO. O projeto pretende compreender como a arquitetura e a memória histórica do prédio⁸ interferiram na produção do imaginário social acadêmico, como se deu o processo de desmonte do prédio, quais são suas

memórias ocultas que podem ser disparadas a partir do momento em que sua materialidade é notada e revisitada.

⁶ Relativo ao objeto. Termo utilizado por Shaday Larios em seus livros e artigos.

⁷ União Nacional dos Estudantes.

⁸ O prédio abrigou a Sociedade Germânia até 1942 quando o edifício foi ocupado por estudantes da UNE que se posicionavam contra o nazismo, posteriormente se tornou sede da UNE e após este período começou a abrigar a Escola de Teatro e Música.

reverberações até os dias de hoje e como, por fim, as histórias destes objetos pessoais se dilatam a uma dimensão coletiva.

"Esse objeto", a gente comprou branco, bem baratinho e aí ele (o cenógrafo Ricardo Ferreira), ele fazia tudo: cenário, figurino e ajudava na luz. Era um excelente parceiro pintou. Fez essa pintura que eu acho uma graça e tem as duas xícaras e o açucareiro. Isso era usado em cena. Ele fazia o pai, era ótimo trabalhar com ele como ator, porque ele tem essa coisa assim doente né, dele ser detalhista, dele ser obsessivo, então nós temos essa estrutura neurótica muito parecida, então a gente conversa muito bem."

'Objetos do acervo pessoal de Tânia Brandão. Ano do bule: 1977. Objeto utilizado na montagem de cena de *Terror e miséria do terceiro Reich*, de Bertold Brecht.

Depoimento coletado em outubro de 2021 por Vanessa Dias. Foto de Tânia Brandão.



Print screen do site [Objetos Capturados](#)

Em 1980, de forma arbitrária, militares adentraram armados no antigo prédio expulsando estudantes, professores e todos os funcionários sem nenhuma justificativa concreta. Apesar de muita resistência dos estudantes de Teatro e de estudantes do movimento da UNE - que ainda enxergavam o prédio como um símbolo para os movimentos sociais e estudantis - o edifício foi demolido. Esse desmonte desencadeou uma série de consequências em diversas escalas. Segundo relatos de ex-estudantes, depois da expulsão os cursos de Teatro foram transferidos provisoriamente para o espaço anexo do Instituto Philippe Pinel⁹. Sendo assim, não havia a menor estrutura para realizar as atividades teatrais da Escola e a prática teatral foi, portanto, tomando forma de modo particular ao considerar os espaços não convencionais como potenciais palcos para criação cênica. Este período ainda ecoa na memória daqueles que lá puderam estudar ou lecionar, já que este foi um momento repleto de lacunas que se perpetuam na história da

⁹ O Instituto Philippe Pinel se encontra no mesmo quarteirão da atual sede dos cursos de Teatro e Música da UNIRIO hoje. Atualmente, o mencionado espaço anexo é uma parte da UNIRIO, onde se encontra a reitoria.

universidade, sendo ainda um momento histórico invisibilizado. As novas gerações de estudantes, de modo geral, ainda desconhecem tal evento histórico da universidade que hoje - não por acaso - se encontra em área militar no Rio de Janeiro.

A pesquisa sugere diversas reflexões e perguntas, dentre elas a central é: Como criar um diálogo profundo entre História Oral¹⁰ e a pesquisa/prática do Teatro de Objetos Documentais?

Outras questões e reflexões surgem como indutores do pré-projeto: Como e porque o objeto estimula a memória? Como o objeto ajuda a construir um relato teatral com potentes nuances e desdobramentos diferenciados do relato simples, sem a mediação objetual? Como a derrubada do prédio afetou objetivamente e subjetivamente as gerações de estudantes, artistas que vivenciaram este episódio? O que acontece com as memórias políticas quando as gerações passam e não há mais acervos pessoais objetuais¹¹ para evocar suas histórias?

Ao coletar novas narrativas orais, a partir da perspectiva objetual, o projeto investiga como o material coletado pode gerar um produto cênico, ou seja, é uma pesquisa que reúne teoria, prática cênica e segue em desenvolvimento para mais uma etapa.

Assim, um dos objetivos centrais é analisar a relação das diversas categorias de objetos com suas diferentes formas de memória, isto é, compreender como se estabelece a memória coletiva¹² diante de perspectivas individuais e materiais, como ainda se

¹⁰ Segundo José Carlos Sebe Bom Meihy (1996) "História Oral é um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com a definição de um grupo de pessoas a serem entrevistadas." (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 15). Assim, a história Oral quer responder a um clamor intenso que leva a transformação social, para inclusive romper certos bloqueios do universo acadêmico que não tem respondido às questões da sociedade. Logo, a História Oral tem como objetivo responder tais questões sociais.

¹¹ Relativo a objeto.

¹² Halbwachs escreveu em 1950 seu livro *A Memória Coletiva*. O autor discorre que as "lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós" (HALBWACHS, 2013, p.30).

desenvolve memória discursiva¹³ e a memória evocativa¹⁴ a partir de uma perspectiva crítica da memória¹⁵.

Fundamentação teórica

Como diz Halbwachs¹⁶ (1950) e Ecléa Bosi¹⁷ (1979), a memória é um trabalho de construção, não é um resgate, mas uma construção de memória a partir do presente. Os objetos, em geral, têm um tempo de vida muito maior que o de um ser humano, eles podem sobreviver por centenas de anos e possuem diferentes ciclos de vida, resistem e guardam consigo memórias muitas vezes silenciadas. Pierre Nora, historiador francês da terceira geração da Escola dos Annales, menciona que “criamos lugares para ancorar a memória, para compensar a perda dos meios de memória, como um modo de reparar o dano.” (GONDAR; DODEBEI, 2005, p. 9). Em outras palavras, é possível pensar os objetos como esses lugares de memória. Logo, o projeto *Objetos Capturados* surgiu da urgência em responder o fenômeno das transformações tanto das materialidades, como das identidades que configuram a comunidade da Escola de Teatro da UNIRIO diante do marco temporal da derrubada do edifício da Praia do Flamengo, 132, considerado um símbolo para os movimentos estudantis e sociais no Rio de Janeiro e no Brasil.

Foi no endereço da Praia do Flamengo, 132 que nos anos de 1960, Vianinha (Oduvaldo Viana Filho), Ferreira Gullar, Cacá Diegues, junto de outros artistas e intelectuais, fundaram o Centro Popular de Cultura¹⁸, referência para o movimento cultural estudantil. Após sua demolição nos anos de 1980, o terreno foi invadido por um estacionamento clandestino. Até o golpe de 1964, o endereço foi palco de importantes

¹³ Jean-Jacques Courtine (1981) define memória discursiva como “a existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas por aparelhos ideológicos”. (OLIVEIRA; ORRICO, 2005, p.86).

¹⁴ Henri Bergson (1999) define a memória evocativa como aquela distinta da memória hábito, ou seja, é uma memória independente de qualquer hábito e que surge ao invocar um acontecimento único do passado, logo, se torna uma memória que evoca e não apenas uma memória mecânica, cotidiana.

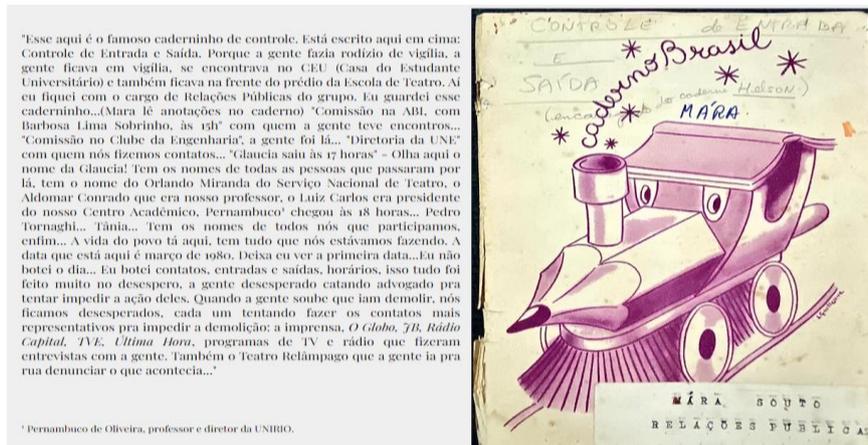
¹⁵ Crítica da memória é um termo utilizado pela autora franco-chilena Nelly Richard em seu livro *Crítica de la memoria* (1990).

¹⁶ Maurice Halbwachs foi um sociólogo francês da escola durkheimiana. Em sua trajetória, escreveu sua obra mais célebre intitulada *A memória coletiva*.

¹⁷ Psicóloga, professora e escritora brasileira, dentre suas obras mais importantes estão *Memória e Sociedade*.

¹⁸ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi criado em 1962 no Rio de Janeiro por artistas e intelectuais de esquerda que tinham como objetivo criar e divulgar uma arte popular revolucionária. Foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE) e foi extinta pelo golpe militar em 1964.

lutas nacionais como a campanha “O Petróleo é Nosso”, que precedeu a criação da Petrobrás. Dessa forma, o endereço tem um significado enorme para os estudantes brasileiros, já que ali era o principal centro de resistência do movimento estudantil ao regime militar.



Print screen do site [Objetos Capturados](#)

Em vista disso, o projeto propõe uma investigação a partir de memórias pessoais, despertadas pelos objetos que testemunharam o contexto social do edifício da Praia do Flamengo, 132. Para tanto, é necessário apurar a escuta para a materialidade concreta que se apresenta como vestígios deste momento histórico, com o intuito de iluminar as narrativas daqueles indivíduos que construíram a UNIRIO: professores, estudantes, técnicos e demais pessoas. Pierre Nora (1993) discorre que os lugares de memória são lugares de ‘restos’ e é a partir deste pensamento que é possível pensar a mediação material como uma potente ferramenta para refletir sobre como a memória particular pode se dilatar a uma dimensão coletiva, isto é, através das histórias dos objetos antigos e banais guardados nas casas das pessoas. Diante deste prisma, se estabelece uma relação com a observação das materialidades em um outro ritmo, ou seja, ao desmontar imagens pré-concebidas e investigar como se estrutura a cristalização da memória diante da memória sustentada no marco da ausência.

Os objetos ausentes - considerando ainda o prédio como um objeto ausente - podem ser um elemento importante para pensar a memória e o enigma de fazer presente uma ausência através do ato de narrar o passado. Todas as memórias estão limitadas a um marco de ausência e essa ausência torna as memórias frágeis de serem materializadas, podendo ser manipuladas, criadas, por isso, vulneráveis.

Shaday Larios comenta no *Germinal: Semilleros de investigación para las Artes Vivas*¹⁹ sobre a visão de Donna Haraway, filósofa, pesquisadora estadunidense conhecida por suas contribuições em diversas áreas humanas, especialmente em estudos pós-coloniais, ao discorrer sobre como a matéria não necessita um “senhor decodificador”, pois ela já está pulsando em seu corpo, ou seja, é uma matéria vibrante, é política e o fato de que não esteja em um determinado campo de visão não significa que não existe. Assim, podemos pensar numa disposição crítica do corpo que se predispõe a fazer o trabalho de memória, já que todo objeto é um arquivo em potência.

Os etnógrafos, especialistas no método utilizado pela antropologia na coleta de dados, em que se baseia no contato intersubjetivo entre o antropólogo e o seu objeto, criam seus objetos etnográficos. Assim, é valioso pensar que no Teatro de Objetos Documentais podemos dialogar estreitamente com outras disciplinas, como a Antropologia e a Sociologia, para desenvolver uma abordagem cênica relacionada a uma intensa pesquisa sobre os objetos documentais, descontextualizar a matéria prima para voltar a observá-la, desde a sua inteligibilidade poética, com o objetivo de apresentar sua história real a partir das diferentes camadas de regeneração histórica. O professor e investigador Byll Brown da Universidade de Chicago, que coordena o projeto *Culturas do objeto*, menciona o sociólogo francês Bruno Latour ao dizer que “os sociólogos deveriam aprender com os artistas como repensar os objetos sólidos, desde os estados moveidões pelo que os humanos dão sentido a partir de suas conexões” (LARIOS, 2018, p. 4765 apud BROWN, 2015, p. 321).

Procedimentos metodológicos

A pesquisa foi desenvolvida em algumas etapas, dentre elas, o primeiro passo foi estabelecer contato com ex-alunos e professores que vivenciaram o período de 1980 na antiga sede da UNIRIO, na Praia do Flamengo, 132. Devido a paralisação das atividades presenciais, decorrente da COVID 19, este contato foi estabelecido, majoritariamente, de forma virtual através de troca de mensagens de whatsapp, e-mails, telefonemas e videoconferências, mas também houve encontros presenciais em que foi possível fotografar objetos e ter um contato mais pessoal com nossos colaboradores. A partir deste primeiro contato com dezenas de ex-alunos e professores da época, foi possível marcar

¹⁹ Um laboratório de investigação que rendeu encontros no formato de seminários publicados na página do youtube da Cooperación Española Cultura\ La Paz em 2021.

conversas que foram realizadas, em maioria, pela plataforma Google Meet, em que pudemos conversar sobre o referido contexto social de 1980. Algumas perguntas foram criadas para disparar o assunto:

1. Em que período você estava quando aconteceu a invasão da UNIRIO?
2. Que disciplinas e professores você guarda com carinho?
3. Que experiências você pode destacar do prédio que foi invadido?
4. Como era a interação entre os alunos dos períodos mais adiantados?
5. Em que bairro você morava na época da invasão?
6. Com quem morava?
7. Como você se deslocava até o antigo prédio da UNIRIO?
8. Qual objeto que você guarda do período que estudou na antiga sede da UNIRIO na Praia do Flamengo, 132?
9. Guarda algum objeto que não seja estudantil deste mesmo período?
10. Você se recorda de algum objeto que tenha ficado preso dentro do espaço quando houve a expulsão?
11. Algum objeto traz a lembrança daqueles dias?
12. Qual objeto que você gostaria de resgatar daquele momento?
13. Houve alguma possibilidade de retorno ao local?
14. Você tinha alguma relação com os integrantes do movimento da UNE?

Dessa forma, foram realizados 18 encontros, o que reuniu 21 horas de gravação dessas conversas, gravações que foram revisadas e apuradas pela pesquisadora, que destacou as falas que revelam o contexto social da época, o ambiente escolar da faculdade de Teatro e os detalhes sobre a derrubada do prédio pela ditadura militar. Logo, foram transcritas cerca de 30 narrativas de objetos. O material que foi publicado no site é apenas uma parte do que foi coletado e transcrito neste momento da pesquisa, já que o projeto tem como objetivo lançar futuramente outras ações e, assim, ampliar o acervo. A criação do site foi inspirada em museus virtuais de objetos, dentre eles, o Museu das Coisas Banais²⁰. Com o intuito de oficializar a coleta de depoimentos, cada colaborador assinou um termo de liberação de direitos de publicação da fotografia do objeto e seu respectivo relato, em que nos cede os direitos para compartilhar com o público um fragmento de sua história.

²⁰ museudascoisasbanais.com.br

Resultados e discussão

O Teatro de Objetos Documentais conversa estreitamente com a noção de arquivo, que é bastante utilizada para nos perguntarmos: se os objetos não se animam com as mãos, com que se animam? É aí que os arquivos se revelam como uma grande ferramenta para a construção cênica, já que são repositórios de evidências de muitos tipos, muitas vezes criados a partir da realidade, mas que vão se transformando e se deparam com o problema da ficção, da verdade e da mentira quando são dispostos em cena. Tal relação objeto-arquivo se concretiza a partir do momento em que a pesquisa se estende para além da feitura de uma obra e se torna um registro de algo mais, como um documento que se desdobra a cada dia. Todo objeto é um arquivo em potência, ou seja, contém um vasto conteúdo ainda oculto no seu histórico de vida e gera assim, extensos arquivos, uma vez que é problematizado, questionado. Podemos começar a perguntar aos objetos: que imagens, áudios, esse objeto tem por trás de si? A que comunidade ele se vincula? Qualquer objeto pode gerar arquivos, que são por sua vez, os principais animadores, fomentam toda essa pesquisa ao redor do objeto que anima o ator-dramaturgo, eles são inesgotáveis e se atualizam em diferentes suportes e formatos. Arquivos que tomam forma a partir de exposições, obras teatrais, livros, filmes, laboratórios e etc. Há uma espécie de pragmática social que está envolvida nesta prática, uma política de origem sutil, uma dramaturgia da materialidade.

No decorrer desta pesquisa pretende-se investigar outras formas propícias de formulação de acervo, com o intuito de inventariar a diversa gama de materialidades surgidas e as que ainda estão por surgir. Neste momento, investiga-se uma metodologia em que é possível esquadrihar categorias objetuais, com o intuito de desbravar os discursos e as histórias desses elementos inanimados. Neste panorama objetual também serão investigados a categoria dos objetos ausentes, mas presentes na memória das pessoas colaboradoras. Sem desprezar as referências documentais oficializadas, o projeto pretende defrontar tais registros diante dos relatos subjetivos de estudantes e professores daquela época, com o objetivo de expandir os conteúdos do website criado.

Considerações finais

Após a divulgação do site, o projeto vem, a cada dia, recebendo mais materiais de outros acervos pessoais, através do item do site “Colabore conosco”, onde o público pode enviar fotos e relatos sobre os seus objetos e sobre a época em que frequentou o antigo

prédio (já foram recebidas mais de quinze fotografias de acervos pessoais de professores e ex-alunos).

A pesquisa ganhou mais densidade ao traçar inicialmente um diálogo mais incisivo com autores que discorrem sobre Teatro de Objetos, Memória, Comunidade e Cultura Material - dentre estes autores os principais são Shaday Larios, Maurice Halbwachs e o sociólogo francês Jean Baudrillard (1968). Assim, essa investigação procura aprofundar a pesquisa sobre o tão recente Teatro de Objetos Documentais como eixo norteador da construção da memória através do exercício prático e teórico das Artes Cênicas.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993. ... São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 22 ed. São Paulo. Brasil: Siglo XXI. 2016.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Martins Fontes, 1990:59-107.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DOBEI, Vera; GONDAR, Jô. **O que é memória social?** Contra Capa livraria Ltda. /Programa de Pós Graduação em Memória Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013. Resenha de: SILVA, Giuslane Francisca da. Aedos. Porto Alegre, v.8, n.18, p.247-253, ago., 2016.

LARIOS, Shaday. **Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil**. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato, 2018.

LARIOS, Shaday. **Objetario Cuba S. A. Memoria Insular. Un Teatro de objetos documentales para la isla**. Revista de Teatro Latinoamericano y caribeño 194-195. Casa de las Americas. 2020

LARIOS, Shaday. **Teatro de objetos documentales Laboratorio de creación teórico-práctico (Circuito de la memoria Material)**. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES .Buenos Aires. Argentina. 2019.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In: Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

**BONECAS EM MODO ZOOM:
a atuação das mulheres no teatro de animação**

**DOLLS IN ZOOM MODE
the role of women in animated theater**

Joana Vieira Viana²¹
joanavieiraviana@hotmail.com

Resumo

No presente artigo a pesquisadora reflete sobre o processo de pesquisa de Doutorado durante o período de 2019 a 2022, ao investigar a atuação das mulheres no teatro de animação brasileiro atual, tendo como referência sua participação nos eventos *Poéticas do Inanimado*. Reflete sobre temas como gênero, identidade e sexualidade. Por fim analisa brevemente uma cena apresentada em vídeo no evento e reflete sobre o estado atual da pesquisa.

Palavras-chave: mulher, Poéticas do Inanimado, teatro de animação,

Abstract

In the present article, the researcher reflects on the Doctoral research process during the period from 2019 to 2022, when investigating the role of women in current Brazilian animated theater, having as a reference their participation in the events *Poéticas do Inanimado*. It reflects on topics such as gender, identity and sexuality and finally briefly analyzes a scene presented on video at the event and reflects on the current state of the research.

Keywords: woman, animated theater, Poéticas do Inanimado

Com a pandemia de Covid-19, as aulas passaram a ser virtuais e os eventos de pesquisa também. Como alternativa prática, as disciplinas e os eventos solicitavam que fossem criados vídeos-pesquisa, de modo que, hoje, posso contar sobre o processo de pesquisa exibindo os vídeos que foram produzidos nas disciplinas e eventos. É possível perceber o processo vivenciado pesquisa de Doutorado também, ao longo dos últimos três anos, ao acompanhar o evento *Poéticas do Inanimado*. Nas três edições do evento, pude apresentar a pesquisa em andamento, proporcionando debates sobre os temas apresentados e entrando em diálogo com os professores convidados, além de estar em

²¹ Joana Vieira é atriz, pesquisadora e professora. Bacharel em Artes Cênicas pela UnB, Mestra em Artes Cênicas pela UFRN e Doutoranda em Teatro pela UDESC.



contato com outras pesquisas e pesquisadores. Os eventos em questão são parte fundamental no processo da pesquisa, uma vez que o exercício de sistematizá-la, apresentar e ouvir/receber o que outros pesquisadores percebem ou sugerem transforma-se em um potente instrumento metodológico, impulsionando a pesquisa.

Eu participei presencialmente do primeiro *Poéticas do Inanimado*²², que aconteceu de 07 a 10 de agosto de 2019, em São Paulo. Assisti as palestras e mesas, participei de oficinas e apresentei a pesquisa, que era uma síntese do pré-projeto do Doutorado. Na ocasião eu falava do desejo de pesquisar a relação entre atriz animadora e forma animada, tendo como foco a experiência performática que eu vinha realizando com a boneca híbrida *Iemanjá*.

Durante o 2º *Poéticas do Inanimado*²³, em 2020, a pesquisa já havia encontrado o seu tema de fato: a atuação das mulheres no teatro de animação brasileiro. O banner apresentado sintetizava os objetivos e metodologia da pesquisa. No encontro de discussão de banners, que aconteceu em uma sala *online* fechada, falei sobre o surgimento da *Rede de Bonequeiras Brasileiras (RBB)*, movimento sem liderança fixa que une mulheres de todo o Brasil que se dedicam ao teatro de animação. A existência da *RBB* é de fundamental importância na pesquisa, pois faz com que eu possa estar em contato com várias artistas e pesquisadoras brasileiras.

O vídeo *Micropoética das Mulheres no Teatro de Animação*²⁴ foi apresentado no 3º *Encontro Poéticas do Inanimado*²⁵; nele, apresento a pesquisa, esclareço que a metodologia utilizada é a de realizar revisão bibliográfica, coleta e análise de dados quantitativos e qualitativos sobre as mulheres que atuam no teatro de animação no Brasil, por meio do Mapeamento das Bonequeiras Brasileiras e por fim, seleção de espetáculos, passagens e/ou cenas de teatro de animação. Ao analisá-los, refletirei sobre como as realidades vivenciadas pelas mulheres são retratadas no teatro de animação, feito por nós, mulheres, hoje no Brasil.

22 O *Encontro Poéticas do Inanimado* é uma realização do Núcleo de Pesquisa Poéticas Cênicas - Visuais e Performativas, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp. O evento foi realizado na UNESP – Instituto de Artes, São Paulo, SP.

23 O 2º *Poéticas do Inanimado* aconteceu de forma on-line, no período de 20 a 31 de outubro de 2020. Maiores informações disponíveis em <https://poeticascenicawixsite.com/meusite>

24 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=djzphhyf9DQ>

25 O 3º *Encontro Poéticas do Inanimado* é uma realização do Núcleo de Pesquisa Poéticas Cênicas - Visuais e Performativas, teve a organização do Laboratório de Teatro de Animação - LATA/UnB e da UFG, contando com várias universidades parceiras (UNESP, UnB, UFG, UFPB, UNESPAR, UDESC, UFES, Universidade Federal de Santa Maria, UTFPR, UFRN e UFMA). O evento foi realizado de forma virtual, no período de 13 a 19 de outubro de 2021. Maiores informações no site <https://poeticasdoanimad.wixsite.com/poeticasdoanimado3/>

No vídeo, enfatizo uma das principais dificuldades que encontrei até o momento, a de definir conceitualmente o que é ser mulher. A dificuldade está principalmente na impossibilidade de entender-nos como um grupo homogêneo.

Ao questionar *O que é ser mulher?* deparei-me com assuntos como: identidade, gênero, sexualidade, amor e maternidade. Percebi que esses temas estão social e culturalmente gendrados, quer dizer que as questões relacionadas ao “ser mulher” não são iguais em qualquer tempo e lugar. É importante também reconhecer a interseccionalidade como fator fundamental ao se falar da subjetividade das mulheres, pois as questões de gênero estão entrelaçadas com as de classe e raça.

No Brasil, a mulher ocupa um lugar social, hierarquizado a partir da diferença; a mulher é o *outro* do homem, assim como a/o racializada/o é o *outro* do branco²⁶, herança de uma sociedade ocidental, colonizada e escravocrata. Quando penso nas mulheres como uma *classe* única, identitária, tenho uma dificuldade enorme em encontrar pontos que unifiquem esta parcela da humanidade, já que uma visão *bio-lógica* centrada no que se vê fisicamente não abarca a complexidade da questão e só demonstra como estamos colocando a visão em um lugar hierarquicamente privilegiado. Teoricamente, posso pensar em outras maneiras de identificar, distinguir e classificar as mulheres em grupos, embora socialmente, em nossa cultura, o que acontece na prática é que os corpos são julgados o tempo todo, pela cor da pele, cabelo, forma física, roupas, adereços, entre outras características fenotípicas. Buscando dar um passo atrás, deparei-me com o estudo de Oyèrónké Oyêwùmí, no livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, ela esclarece:

Na medida em que meu trabalho e meu pensamento progrediram, percebi que a categoria “mulher” – que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais – simplesmente não existia na Iorubalândia antes do contato mantido com o Ocidente. Não havia um tal grupo caracterizado por interesses partilhados, desejos ou posição social. A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é, na realidade, uma “*bio-lógica*”. (OYÊWÙMÍ, 2021, p.15-16)

26 Existem incontáveis diferenças entre as questões relacionadas ao gênero e à raça; a exemplificação aqui não pretende colocar estes dois assuntos em um só contexto, mas sim dar a entender de forma mais clara o que é considerado como *outro*, em relação com uma norma vigente. Para saber mais sobre as relações raça/gênero, ver o capítulo 4. *Racismo genderizado*, do livro *Memórias da Plantação*, da Grada Kilomba (2019).

Ao propor um estudo onde a categoria *mulher* esteja no centro das reflexões, posso pensar em vários temas que precisam ser problematizados, e o primeiro deles é o próprio entendimento de *mulher* como um gênero, como um termo dado que abarque a complexidade implícita na diversidade de mulheres que existem.

É importante, antes de qualquer aprofundamento, entender melhor o conceito de gênero, como algo que não é estável nem imutável. Por muito tempo houve o entendimento de que a humanidade era dividida em duas categorias, *homem* e *mulher*, em um sistema binário em que os limites entre um e outro se dava na presença ou não do órgão sexual, ou seja, se a pessoa possuía um pênis era menino, se possuía vagina, era considerada menina - e ainda hoje, da ultrassonografia aos cartórios de registro, esta lógica persiste; porém, hoje, o entendimento acerca do gênero ultrapassa o limite dos corpos. Até mesmo na medicina, o estudo do corpo feminino demorou consideravelmente a apresentar avanços. Até o século XVIII, entendia-se que só existia um gênero, o masculino, sendo as mulheres entendidas como “homens menores” e os órgãos sexuais da mulher teriam a mesma constituição dos órgãos masculinos, mas de forma invertida (para dentro). Mesmo que esta ideia do corpo feminino tenha se transformado ao longo dos séculos, acompanhando os avanços tecnológicos e da medicina, até hoje ainda há uma lacuna sobre o que se sabe sobre a sexualidade feminina. Ainda é considerado um tabu falar sobre o orgasmo feminino, por exemplo.

É muito complicado se pensar em uma forma de definir, de antemão, quem pode ou não ser considerada deste ou de outro gênero. Como coloca Ângela Davis, em *A liberdade é uma luta constante*:

Não se apegue demais aos conceitos de gênero, porque, na verdade, quanto mais de perto o examinamos, mais descobrimos que ele está enraizado em um leque de construções sociais, políticas, culturais e ideológicas, não é uma coisa só, não há uma definição única e certamente o gênero não pode ser descrito de uma forma adequada como estrutura binária em que o masculino é um polo e o feminino outro. (DAVIS, 2018)

Há uma dialética nas questões de gênero, pois para combater o binarismo, precisamos reconhecê-lo, e de certa forma validá-lo como tal. Ao nos organizarmos como “mulheres”, assumimos que esta categoria existe, e mesmo que entendamos o conceito assumindo a diversidade como principal característica contida no termo, ainda nos traímos.

O gênero se afirma pelo que se reconhece por meio da performance praticada, pelo que a pessoa SE reconhece e como é reconhecida. O gênero é uma construção social, é performativo, como define Judith Butler:

em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução de gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações. (BUTLER, 2018, Pág.27)

Entendendo o gênero como uma construção social, cada sociedade vai estabelecer seus mecanismos de reconhecimento e hierarquização. Zanello, refletindo acerca das elaborações feitas por Judith Butler, sintetiza:

Gênero deve ser entendido como uma performance, a qual, via repetição estilizada dos atos, vai aos poucos se cristalizando, dando uma ideia (equivocada) de substancialização. Essa repetição não se dá livremente: há *scripts* culturais (como agir, pensar, sentir, se locomover, etc. para ser considerado como “verdadeiramente” uma mulher ou um homem) que já existem antes de nascermos e são mantidos por práticas sociais. Como nos aponta a pensadora, há uma “estratégia de sobrevivência”, a qual sugere existir uma situação de coação social, claramente punitiva, na qual esta performance se dá. Assim, tornar-se mulher, ou tornar-se homem, em nossa sociedade binária, seria “obrigar o corpo a conformar-se com uma ideia histórica de ‘mulher’ ou de ‘homem’” (Butler, 1990, p.300, apud ZANELLO, 2018, p.46).

A estrutura de coação social praticada no Brasil diz respeito a padrões de conduta, de “beleza”, de sexualidade. Parte da sociedade nutre a ideia de que a mulher deve se “bela, recatada e do lar”, o que quer dizer que deve seguir um padrão normativo de beleza onde corpos jovens, brancos, magros e “bem cuidados”²⁷ são valorizados em detrimento de outros corpos que fogem à norma, como as negras, as gordas e as velhas, por exemplo; A conduta da mulher “recatada” diz respeito à sexualidade, (heterossexual e monogâmica), e à docilidade e subserviência; a mulher “do lar” tem a vida dedicada ao bem-estar da família, doa-se ao trabalho doméstico, aos cuidados com a casa, os filhos, o marido, os pais e sogros.

27 A ideia de que a beleza não é apenas algo inato, mas que se conquista, (por meio de tratamentos de beleza, exercícios físicos, cirurgia plástica e outros procedimentos estéticos) surge atrelada aos avanços do capitalismo. A beleza passa a ser entendida como produto, de modo que se a pessoa não é “bela”, de acordo com o padrão normativo, isso se dá por “falta de esforço”.

Pretendo trabalhar com o conceito de tecnologias de gênero, que entendo como sendo todas as formas que a sociedade opera, por meio da cultura, hábitos e costumes, (como filmes, propagandas, novelas, brincadeiras, xingamentos, expressões linguísticas, etc) que reforçam os “modos de ser” de homens e mulheres. Teresa de Lauretis, em *A Tecnologia do Gênero* (1987) fala do sujeito “engendrado” nas relações de sexo, raça e classe. Ela explica:

Para poder começar a especificar este outro tipo de sujeito e articular suas ações com um campo social heterogêneo, necessitamos de um conceito de gênero que não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela, fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, o gênero possa ser incluído na diferença sexual como um efeito de linguagem ou como um puro imaginário - não relacionado ao real. Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexua(is) precisa ser desfeita e desconstruída. Para isso pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto- representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1984, p.208)

Desta forma, percebo que também o teatro pode ser entendido como uma tecnologia de gênero, que pode colaborar ou não com a desconstrução do modelo social vigente, que é patriarcal e preconceituoso – sexista, machista, racista, homofóbico, gordofóbico, etarista e capacitista.

Voltando para o vídeo-pesquisa apresentado no evento, por fim, apresento ainda uma cena em construção, que estou chamando *Bonecas em modo Zoom*, realizada em parceria com a pesquisadora Barbara Benatti (UnB). A cena parte do seguinte argumento: as bonecas, antes de serem industrializadas, recebem uma lista com uma série de exigências, que elas devem cumprir ao longo de suas “vidas”. Segue a lista:

- ✘ ser bonita;
- ✘ ser jovem;
- ✘ ser magra;
- ✘ de preferência, ser branca, loira dos olhos claros;
- ✘ ser bem sucedida profissionalmente;
- ✘ ser rica;
- ✘ casar;
- ✘ ter filhos;
- ✘ ser boa mãe;

- ✘ ser carinhosa;
- ✘ ser dócil;
- ✘ ser delicada;
- ✘ ser recatada;
- ✘ saber cozinhar, lavar e passar;
- ✘ cuidar da casa, do marido, dos filhos e sogros;
- ✘ ser sexy;
- ✘ ser boa de cama e estar sempre disponível para satisfazer os desejos do marido;
- ✘ ser saudável, fazer exercício, alimentar-se adequadamente e dormir bem;
- ✘ tudo isso, mantendo a sanidade mental, sua e de todos à sua volta.

A cena acontece no momento em que é realizada uma videoconferência, como uma sessão de terapia em grupo ou uma espécie de prestação de contas quanto aos itens da lista. Utilizamos a ironia e o humor para deixar claro que é praticamente impossível para uma mulher (ou uma boneca) cumprir com todos os requisitos.

Com a exibição desta cena no vídeo onde eu apresento a pesquisa, busquei deixar claro que a minha atividade artística segue entrelaçada à pesquisa, apesar de não ser o foco dela. Com a cena, busquei também exemplificar a metodologia, evidenciando como a linguagem do teatro de animação pode ser um agregador às cenas que tenham a mulher como tema.

A escolha pelo uso das bonecas como material simbólico que evoque questões relativas às mulheres, poderia render maiores reflexões, considerando que “as bonecas são instrumentos comunicativos, lúdicos, de gendramento, e prescritivos do estereótipo patriarcal sobre as mulheres” (CARVALHO E SILVA et al, 2017). A materialidade das bonecas utilizadas também dialoga com a cena. Quando industrializadas ou confeccionadas de forma artesanal, as personagens causam impressões diferentes, sem deixar de lado a ideia de objetificação das mulheres, como itens de consumo.

Um exemplo é quando uma boneca de plástico, fala sobre a necessidade de fazer procedimentos estéticos. Este tipo de boneca geralmente é utilizado para estudos de anatomia, já que tem parte do corpo expondo os músculos, ossos e órgãos internos. O material da boneca dialoga com o assunto abordado, o plástico remonta à industrialização, ao comércio, aos objetos feitos em série, aliando-se à ideia de busca por um padrão de beleza inatingível. Os órgãos expostos da boneca sugerem o ambiente hospitalar e a

naturalização do uso de procedimentos como plástica, harmonização facial, bichectomia, preenchimento com botox, entre outros.

Já as bonecas de tecido são personagens ligadas ao cuidado, à suavidade ou trabalho doméstico. Uma delas é mãe de três filhos e quase não consegue ouvir a reunião por conta do barulho das crianças, expondo uma situação de stress pela lida diária com a casa e os filhos; outra é enfermeira, tem no cuidado sua principal função por conta da profissão; a última está exausta e aproveita o momento do encontro virtual para descansar.

O exercício proposto na cena criada em parceria com Barbara, além de apontar caminhos de criação, estéticos e conceituais, evidenciou o entendimento de que o teatro de animação pode ser um instrumento muito importante e eficaz ao se tratar de temas ligados às realidades das mulheres. O estado atual da pesquisa é de análise de espetáculos, reflexão e escrita. Nesse processo, percebo ser importante também estar em contato com outras artistas e pesquisadoras, compartilhando experiências e tecendo redes de afeto e cuidado.

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 2018.

CARVALHO E SILVA, Jonas; BUCHER-MALUSCHKE, Júlia S. N. F.; ZANELLO, Valeska; e ERTZOGUE, Marina Haizenreder. **Bonecas como tecnologia do gênero na representação de identidades** in: Psicologia Clínica e cultura contemporânea, v. 3, I. AMPARO, Deise M. do (Org.). II. LAZZARINI, Eliana R. (Org.). III. SILVA, Isabela M. da (Org.). IV. POLEJACK, Larissa (Org.). Brasília, DF: Technopolitik, 2017.

DAVIS, Ângela. **A liberdade é uma luta constante**. Tradução Heci Regina Candjani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. *In* Hollanda, Heloísa Buarque. **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

OWÊYÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1ed. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2021.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

TÓPICOS PARA A ADAPTAÇÃO DE HISTÓRIAS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA PARA O TEATRO DE PAPEL E A LINGUAGEM DO VÍDEO

TOPICS FOR ADAPTATION OF STORIES FROM CONTEMPORARY CHILDREN'S LITERATURE TO PAPER THEATER AND VIDEO LANGUAGE

Ana Emilia da Rosa Kessler²⁸
anaerk@gmail.com
Rossana Della Costa²⁹
rossanadellacosta@gmail.com
Taisa Lamparelli³⁰
taisa.lamparelli@acad.ufsm.br

RESUMO:

Este texto apresenta tópicos sobre o processo de adaptação de histórias literárias infanto-juvenis para as linguagens do teatro de papel e de vídeo, simultaneamente. Tais tópicos são oriundos das experiências realizadas no ano de 2021 no Projeto Formas animadas e educação: o corpo como espaço na formação docente. Aborda ainda a delicadeza do tema da morte nesse processo de adaptação entre linguagens na criação de produções para o público infantil. Conclui que as experimentações resultaram profícuas e que se configuram em um campo a ser mais explorado.

Palavras chave: Morte. Teatro de papel. Vídeo. Formação docente. Literatura infantojuvenil.

ABSTRACT

This text presents topics on the process of adapting children's literary stories to the languages of paper and video theater, simultaneously. These topics come from the experiences carried out in 2021 in the Animated shapes and education project: the body as a space in teacher training. It also addresses the delicacy of the theme of death in this process of adaptation between languages in the creation of productions for children. It concludes that the experiments were fruitful and that they constitute a field to be further explored.

Keywords: Death. Toy theater. Video.

“Morte: É quando alguém fica como um chiclete enrugadinho e enterram ele”
(Kateryne Villanueva, 5 anos)
(NARANJO, 2019, p.91).

²⁸ Pedagoga e estudante do curso de Licenciatura em Teatro da UFSM

²⁹ Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM

³⁰ Estudante do Curso de Artes Cênicas- Bacharelado da UFSM



O ponto de partida para as ações desenvolvidas no ano de 2021 no *Projeto Formas animadas e educação: o corpo como espaço na formação docente*³¹ foi compreendido pela interligação de quatro elementos: adaptação de histórias para o teatro de formas animadas, a especificidade da literatura infantojuvenil contemporânea, a especificidade da técnica do teatro de papel e a linguagem do vídeo. Os aspectos e resultados parciais do projeto referentes a essas ações foram apresentados no dia 18 de outubro de 2021 no Seminário Vídeo Pesquisas do 3º Encontro de Poéticas do Inanimado³². O que o leitor encontrará aqui, portanto, será o registro desse compartilhamento, a partir dos tópicos apresentados, acompanhado de reflexões pertinentes ao processo elencadas pelas participantes do projeto.

Como o projeto funcionou de modo remoto durante todo o ano, as pesquisas e produções foram realizadas individualmente pelas integrantes e compartilhadas semanalmente por videoconferência pela plataforma Zoom. Como referências foram pesquisadas as produções de Galia Levy-grad, Hermes Perdigão, Maira Coelho, Marcelo Tcheli, Grupo Sobrevento, Mario de Ballentti, Duda Paiva, Ilka Schonbein, Genifer Gerhardt, Na trilha do elefante, dentre outros. Nesse processo pesquisamos modelos, materiais e técnicas diversas, atentando para os limites e possibilidades inerentes a cada um deles. A partir disso, foram realizadas pesquisas sobre as referências, estabelecendo conexões com Edward Gordon Craig e suas maquetes, Peter Brook e a noção de espaço, fomos direcionando os estudos para o *Paper Toy*, ou teatro de papel.

Tal qual outros grupos, tivemos que buscar nossa própria maneira de fazer, a partir do contexto e referências que tínhamos.

Como o ciberespaço deflagrou o plano bidimensional, tivemos que recorrer a inúmeras alternativas para trabalhar artisticamente nesse ambiente. Entretanto, sempre com a preocupação de ser uma terceira coisa que não necessariamente fosse a linguagem do vídeo, pois não estávamos dispostos a mudar de área, e sim de entender quais seriam nossas proposições para aquilo que era desconhecido, o que não era teatro como conhecíamos e tampouco cinema (MEDEIROS, 2021, p.174).

Com essa ideia em mente e com a noção da bidimensionalidade como possibilidade, escolhemos as referências do Teatro de papel e as obras de Galia Levy-grad pois pareciam oferecer a condição ideal de desenvolver processos de criação.

³¹ Projeto realizado com recursos a partir do Edital 005/2021 – Edital do Fundo de Incentivo à Pesquisa – FIPE JÚNIOR da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e que foi coordenado pela professora Rossana Della Costa.

³² Canal do You Tube: UFG Oficial disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=tHula9x_OCs> .

Primeiro pela acessibilidade do material. Segundo pelas possibilidades de criar volumes e, assim como Craig criar pequenos universos. Terceiro pela condição de que haveria somente um ator para lidar com a manipulação de todos os elementos da história. E por fim, pelo fato de que, ao trabalharmos em modo remoto, a manipulação de peças em dimensões menores facilitou as trocas e o posicionamento das câmeras para tal fim. Dessa maneira, a cada semana compartilhávamos efeitos e soluções encontradas para cada parte das histórias.

As histórias foram escolhidas a partir de um tema em comum: a morte. A escolha do tema para as criações em teatro de papel surgiu em uma das reuniões da equipe do projeto. Já estávamos pensando em criar histórias para o público infantil, mas em meio à pandemia, o evento da morte tornava-se um assunto que cada vez mais atravessava nosso cotidiano. O ano de 2021, em especial, foi marcante com relação ao crescente número de mortes e tal assunto, como não poderia deixar de ser, estava presente nas escolas e nas vidas das crianças. A interligação do projeto entre a área da Pedagogia e das Artes Cênicas possibilitou-nos problematizar sobre como abordar o tema da morte com crianças.

Isso posto, o texto se organiza a seguir a partir dos seguintes tópicos. O primeiro trata das especificidades da literatura infantojuvenil como subsídio para o desenvolvimento dos processos criativos ao abordar um tema tão delicado como o tema da morte. O segundo trata das delicadezas nos desafios do processo nas adaptações e entrecruzamento de linguagens como o do texto literário, as ilustrações dos livros escolhidos, o teatro de papel e as possibilidades da linguagem do vídeo.

A escolha do tema e a literatura infantojuvenil contemporânea

Tínhamos as ferramentas e referências do teatro de formas animadas e já havíamos discutido sobre as relações de vida e morte no teatro de animação a partir da produção de Paulo Balardim (2004). Também retomamos as leituras dispostas nas produções de Diana e Mario Corso (2006, 2011) e de Bruno Bettelheim (1980), que trata sobre os contos de fada e suas implicações psicanalíticas. Passamos a pesquisar quais as histórias e abordagens relativas ao tema da morte estavam retratadas nessas produções e, portanto, fomos nos embrenhando na leitura de obras literárias que pudessem fornecer o material que buscávamos.

Foi necessário, portanto, a realização de uma pesquisa sobre as produções literárias específicas para o público infantil. Não cabe aqui retomar as questões históricas

que balizaram tais produções ao longo dos tempos e que resultaram em obras conhecidas e divulgadas ainda nos dias atuais. Cabe demarcar somente que, com relação ao tema da morte, é possível verificar que, na literatura clássica infantil, já são encontrados os temas da perda dos progenitores e do abandono, como por exemplo nas histórias do Patinho Feio, João e Maria, Rapunzel, Branca de Neve entre outros. No entanto, o desafio proposto aqui é buscar um viés contemporâneo para o tema, diversa da exitosa discussão sobre relação da psicanálise com os contos de fadas.

Além disso, os termos qualificativos infantil e juvenil aplicados às produções literárias passaram a ganhar maior evidência ao longo do século XX. A vasta produção começou a apresentar algumas modificações que acabaram por transformar o gênero. Primeiro, há um afastamento do caráter didático e moralista dos séculos anteriores. Segundo, há um rompimento da linearidade narrativa, ou seja, não interessa tanto a estrutura de início, meio e fim de uma história, mas sentidos articulados ou momentos em destaque em uma estrutura digressiva e não-linear podendo ser composto de diferentes gêneros textuais, mesclando prosa, poesia e diálogos, por exemplo. Terceiro verifica-se cada vez mais a imagem e a concepção gráfica dos livros sendo ressaltadas, transformando a narrativa em prosa ou a poesia em um jogo de símbolos que interrelacionam texto e imagem. Alguns livros passam a apresentar elementos sinestésicos, como por exemplo páginas com texturas táteis diversas.

Dentre essas modificações, observa-se a inserção do feio, de mutações ou do monstruoso nas narrativas (KIRCHOF, BONIN, 2013). Mas tais elementos são apresentados como um elemento integrado ao contexto e pelo qual é possível a identificação e afeto pelas personagens. Tal questão pode ser verificada nas narrativas cinematográficas da Família Adams, Shrek, ou mesmo Frankenstein (CORSO, CORSO, 2011). Também é possível perceber a redenção da imagem da bruxa que deixa de ser assustadora e passa a ser uma personagem pela qual é possível desenvolver empatia e identificação. Além disso, as políticas de inclusão têm trazido à produção literária questões sobre multiculturalismo, nas quais as personagens principais apresentam algum tipo de diferença como síndrome de *down*, ser cadeirante, de etnias diversas ou que são extremamente diferentes do grupo que convivem.

Com essas modificações nas produções literárias, observa-se que os sentimentos são trazidos pelas personagens de forma mais explícita e sem julgamentos morais: raiva, tristeza e medo passam a serem retratados como expressões possíveis e integrantes do

comportamento. É aqui que é possível verificar a importância da produção da literatura contemporânea como material possível de ser utilizado para tratar de assuntos considerados difíceis de serem abordados com crianças, como no caso da morte, que pode ser ainda visto em diversas culturas como um tema tabu.

A partir dessa incursão na área da literatura encontramos o site chamado Portal Lunetas (2021). Esse portal é uma ação do Instituto Alana, uma organização que pesquisa e promove materiais sobre a infância contemporânea, o brincar e a garantia de direitos das crianças. Trata-se de uma organização formada por profissionais de diversas áreas e que buscam criar a partir de informações, artigos e produções cinematográficas condições para a vivência plena da infância e multiplicar o conhecimento a respeito. Foi nesse site, então, que encontramos as indicações de literaturas para abordar o assunto da morte com as crianças através da literatura infantojuvenil contemporânea.

Tivemos contato com diversas obras e nos surpreendemos como o tema vinha sendo tratado nessas narrativas. A morte não era mais algo temido ou maléfico, mas um elemento componente da vida. As personagens apresentavam uma relação com a figura ou presença da morte, não sem tristezas, mas com uma amplitude maior de entendimento e naturalidade sobre o assunto. Dentre as obras lidas, as escolhidas para as criações foram *O urso e o gato selvagem*, de Kazumi Yumoto (2011) e *A coisa brutamontes*, de Renata Penzani (2018).

A história de *O urso e o gato selvagem* trata do processo de luto que ocorre quando se perde um amigo. No caso, o Urso estava muito triste por que seu amigo passarinho havia morrido. A história inicia e desenvolve esse momento no qual o Urso precisa lidar com a tristeza e a ausência de alguém querido a partir de memórias e da expressão mesma do sentimento. Assim o Urso permanece até que encontra um gato selvagem que lhe auxilia a seguir o caminho da vida. Na adaptação que realizamos da história, optamos por deixar somente o Urso e o Passarinho e a relação entre as memórias até o momento da aceitação da morte.

A narrativa de *A coisa brutamontes* trata do menino Cícero que também passa pelo processo de luto pela perda da vizinha Maria com a qual tinha uma relação especial. Maria era uma senhora já idosa, mas que o via ir e regressar da escola todos os dias. A partir da morte de Maria ele começa a perceber que há uma espécie de vazio, um sentimento que ele não consegue definir e que começa a aumentar transformando-se na coisa brutamontes. Nas ilustrações do livro, essa coisa ganha o formato de um

rinoceronte. Na adaptação que realizamos desta história, ao invés de menino, escolhemos criar uma menina, Cecília e as sutilezas da sua percepção com relação à sua vizinha. Ao invés de um rinoceronte, os termos coisa e brutamontes nos sugeriram algo amorfo, que transformamos em um bicho indefinido que ia aparecendo e crescendo ao longo da história.

As duas narrativas iniciam de pronto com a palavra morte ou com o tal fato consumado, e então a história se desenrola com as delicadezas do processo de luto. A partir de então, o desafio que se apresentou foi o de criar as imagens para o teatro de papel. Buscávamos sair da referência das ilustrações dos livros e abrir espaço para criações que mobilizasse sentidos próprios nos processos de montagem em cada história, como a coisa brutamontes. Para tanto, escolhemos alguns procedimentos que trataremos a seguir.

Procedimentos adotados para adaptação entre literatura, teatro de papel e linguagem audiovisual

O processo de adaptação dos livros infantis para os roteiros em teatro de papel foi permeado por discussões acerca das concepções do que seria criança e do universo relacional estabelecido, observando aspectos éticos e estéticos que embasaram o desenvolvimento da montagem. Para tanto, fomos lidando com os desafios na medida em que se apresentavam. Alguns desses desafios serão abordados aqui.

O primeiro foi a sistematização do roteiro, saindo da estrutura literária para a cênica. Estudamos as atmosferas e ritmos de cada cena. Como já buscávamos a aproximação com a linguagem de vídeo, escolhemos a técnica cinematográfica de confecção de *storyboards*, que são desenhos em sequência dos quadros imaginados, já com os devidos enquadramentos a partir do estudo das atmosferas das cenas. Dessa forma, foi possível ter uma visão geral do que deveria ser confeccionado, escolha de cores, estilos dos desenhos e, principalmente, a solução da duração de cada cena, incluindo a transição de uma cena para outra.

O segundo desafio foi com relação à concretização das ideias. Com o *storyboard* como guia, tínhamos diversas ideias sobre como a troca de cenário deveria acontecer, ou como uma personagem deveria entrar ou sair de cena. Mas a materialidade nos oferecia dificuldades de equilíbrio das figuras de papel e do cenário. Nesse contexto cabe lembrar que era somente uma pessoa para posicionar a câmera, animar as figuras e narrar a

história. Uma opção resolutiva foi fazer o áudio separado. Mas então, a cena deveria estar em consonância com o tempo do áudio, mantendo-se interessante para o público. Foi necessário realizar a gravação mais de duas vezes, até acertar o ritmo dos movimentos de cada cena com o áudio.

O terceiro desafio era a questão técnica: o que vai aparecer para o público na tela? A mão do manipulador? As varetas das figuras? Era possível enquadrar sem que isso aparecesse? Optamos por deixar visíveis as mãos e as varetas. Mas mãos com luvas e varetas pintadas de preto? Não. A escolha foi manter a pele e o cru da madeira de varetas de churrasco. Escolhemos assim por que pensamos que, ainda que estivéssemos sendo impelidas a lidar com a linguagem do vídeo, preferíamos manter o aspecto que pode ser adjetivado como caseiro, mas que também remete à linguagem teatral (imagem 1 e 2).



Imagem 1. Cena de A coisa brutamontes. Fonte: Ana Emília da Rosa Kessler, 2021



Imagem 2. Cena de O Urso e o passarinho. Fonte: Taisa Lamparelli, 2021.

Dessa forma, tanto os palitos quanto as mãos passam a ser elementos integrantes da narrativa. Quando aparecem em cena são indicativos de momentos de transição nos sentimentos, pensamentos e ação das personagens.

O quarto desafio era a imagem que traria a informação da morte. Ficamos muito tempo pensando se cabia ou não colocar a imagem de um caixão por exemplo. Ou se apenas utilizaríamos a sugestão dessa ideia de caixão e momentos de velório. Optamos por trazer a imagem do caixão da mesma forma como o texto literário aborda a questão da morte: como aquilo que é, sem maquiagens ou artifícios outros. Na história do Urso e do Passarinho, as mudanças na personagem são os olhos que ficam fechados e a posição deitado de lado na caixinha (imagem 3 e 4).



Imagens 3 e 4. Cenas de O Urso e o passarinho. Fonte: Taisa Lamparelli, 2021.

Na história A Coisa Brutamontes, aproveitamos a falta de profundidade das figuras de papel e o caixão foi criado de modo similar a um porta-retrato que foi posicionado na horizontal (imagens 5 e 6).



Imagens 5 e 6. Cenas de A coisa Brutamontes. Fonte: Ana Emília da Rosa Kessler, 2021.

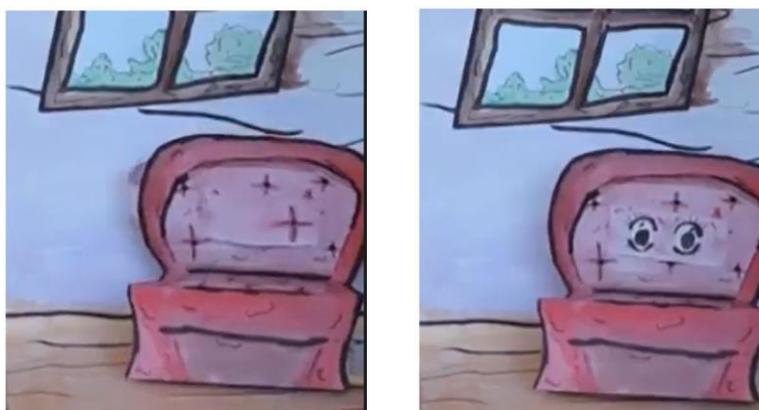
Entendemos que os olhos fechados e o texto eram impactantes o suficiente. Enquanto as imagens aparecem, a voz em off da personagem principal fala dos seus sentimentos e entendimentos do fato, sem caricaturizar, mas assumindo a tristeza como sentimento possível de existir como qualquer outro.

O quinto desafio, parte da sugestão desse retrato bidimensional que nos fez pensar que as “[...] dimensões espaciais podem ser alusivas, em perspectivas diferentes, à moldura, e por consequência ao enquadramento” (MEDEIROS, 2021, p182). A partir dos *storyboards* chegamos a compor alguns enquadramentos. Foi um processo efetivamente intuitivo porque não chegamos a nos debruçar nas técnicas de linguagem de vídeo ou de cinema. No entanto, o que havia sido anteriormente pensado nas imagens do desenho, no momento da gravação tomavam outra forma e precisavam de outras resoluções que alteravam a composição inicial.

Por fim e ainda referente a esse quinto desafio, estava a caracterização da coisa brutamontes. Conforme dito anteriormente, nas ilustrações do livro tal coisa estava

representada como um rinoceronte: algo pesado e descabido que acompanhava a criança. Na adaptação que realizamos, tomou-nos tempo decidir que forma teria essa coisa. Entendíamos que tal coisa não deveria aparecer de pronto e já em tamanho grande como o rinoceronte. Mas sim, ir aparecendo e crescendo aos poucos, do momento em que Cecília tem a notícia da morte de Maria, os seus sentimentos confusos sobre esse fato, misturado a percepção de ausência, a tristeza que se agiganta – e então a forma se agiganta também. Essas mudanças seguem ocorrendo até que o tempo vai passando e seus sentimentos, representados pela coisa vão se transformando e diminuindo e, o que antes era uma tristeza enorme, transforma-se em uma flor, que é a presença de Maria na vida de Cecília.

A primeira aparição da coisa, são pequenos olhos assustados em uma poltrona. Para tanto utilizamos o mecanismo que rola a imagem quando puxamos manualmente a ponta atrás (imagens 7 e 8).



Imagens 7 e 8. Cenas de A coisa Brutamontes. Fonte: Ana Emília da Rosa Kessler, 2021.

Aqui podemos ilustrar o nosso desafio maior nessas produções: a busca por essa terceira via que não é nem vídeo nem o teatro de papel em si. Podemos falar em entrecruzamento de linguagens, ou em experimentos que alternam as técnicas do teatro de papel e do vídeo. Mas como primeira experiência ficamos satisfeitas com os resultados. A sensibilidade com relação ao tema foi coerente com nossos objetivos primeiros quando foi realizada a escolha do tema.

Considerações finais

Apresentamos aqui alguns resultados do projeto *Formas animadas e educação: o corpo como espaço na formação docente* que tratou dos desafios das adaptações de uma

Poéticas do Inanimado e suas formas de resistência - E-book 3º Encontro Poéticas do Inanimado

ISBN: 978-65-88507-04-9

história literária para o teatro de papel e o espaço do vídeo simultaneamente. Concluímos que a experiência foi profícua no sentido de explorarmos o campo da relação entre o teatro e o cinema de animação. Nesse sentido, observamos que o principal desafio é a criação das imagens e soluções técnicas que forneçam o suporte coerente com a história que se deseja desenvolver. No caso aqui, entendemos que foi possível alcançar, com nossos recursos, o tratamento sensível que buscávamos ao tratar do tema da morte.

Referências Bibliográficas

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BETTELHEIM, BRUNO. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16a Edição - PAZ E TERRA - 2002.

CORSO, Diana L. CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORSO, Diana L. CORSO, Mário. **A psicanálise na terra do nunca**. Porto Alegre: Penso, 2011.

KIRCHOF, Edgar Roberto; BONIN, Iara Tatiana. **Representações do Feio na Literatura Infantil Contemporânea**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1069-1088, out./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/j7rTgsrd86nYjfKBFvrVKdw/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em junho 2022.

PORTAL LUNETAS (a). **7 livros infantis para falar sobre a morte com as crianças**.

Portal Lunetas, 2021. Disponível em <https://lunetas.com.br/livros-infantis-para-falar-sobre-morte-com-as-criancas/>. Acesso em junho de 2021.

MEDEIROS, Fabio. Processos artísticos e pedagógicos para o Teatro de Animação no ciberespaço. **Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 168-189, ago. 2021.

NARANJO, Javier. **Casa de estrelas**. São Paulo: Planeta, 2019.

Produções audiovisuais realizadas:

O urso e o passarinho. Taisa Lamparelli. Santa Maria: UFSM (2021). Meio digital. Circulação fechada. (5min.44seg.).

A coisa brutamontes. Ana Emília da Rosa Kessler. Santa Maria: UFSM (2021). Meio digital. Circulação fechada. (5min.33seg.).

IRREALIDADE MASCARADAS
Fragmentos poéticos de uma escrita visual.

MASKED IRREALITY
Poetic fragments of a visual writing.

Elisa Rossin³³
lirossin@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo dedica-se ao compartilhamento da pesquisa de “Irrealidades Mascaradas”, uma obra híbrida que integra diferentes linguagens, como teatro de animação, artes visuais, audiovisual e performance. Trata-se da discussão sobre uma poética autoral que parte da escolha e da construção artesanal das materialidades cênicas e da noção de mascaramento expandido.

Palavras-chave: criação autoral, mascaramento, processo de criação, visualidades cênicas

Abstract

This article is dedicated to share the research process of "Masked Irreality", a hybrid work that integrates different languages, such as object theater, mask, visual art, audiovisual and performance. It is a study about a poetics that starts from the choice and handmade construction of scenic materialities and the notion of expanded masking.

Keywords: authorial creation, masking, scenic visualities, process.

“Mamãe, a sua cabeça é o seu ateliê!” Foram essas palavras, ditas pelo meu filho Levi (5 anos), que inspiraram a elaboração do vídeo pesquisa apresentado remotamente no 3º Encontro Poéticas do Inanimado, em outubro 2021. A partir da conclusão dessa criança, que tem acompanhado intimamente meus processos de criação durante a pandemia, optei por “abrir as portas” e compartilhar o universo de investigação de “Irrealidades Mascaradas”. Tal projeto representa uma extensão do meu eterno e mutável “estado de pesquisa” que não separa a vida cotidiana das manifestações artísticas, mesclando as experiências práticas com reflexões de ordem teórica. Trata-se de uma obra híbrida e autoral que até o momento da apresentação no evento estava em processo de

³³ Diretora cênica, atriz, figurinista e diretora de arte. Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.



montagem. Tem como ponto de partida as aproximações entre diferentes linguagens, como cinema, instalação, performance, teatro de objetos, animação e artes visuais.

Considerando o abismo em que estamos imersos desde o início da Pandemia (março de 2020) e diante da necessidade de reinventar nossos meios de produção, passei a descobrir novos caminhos poéticos de expressão e diferentes modos para fruir a vida nessa prolongada sensação de espera. Essa é a terceira criação que realizo em minha própria residência, na qual assumo novamente a direção, atuação, a concepção da cenografia, figurinos e adereços, a direção de arte e a própria produção. Mais uma vez vejo fundir as barreiras entre arte e vida e sinto a junção do tempo da criação com as demandas da rotina. Ouso, portanto, a dizer que se trata de uma poética do caos e do afeto, construída nos limites do “possível”, em um território de novas descobertas e desafios, alimentada pela ideia de mascaramento expandido e hibridismo.

A escritura cênica de *Irrealidades Mascaradas* apresenta dois planos: o “real”, onde o personagem central utiliza uma máscara-colagem e executa ações cotidianas em diferentes ambientes de seu apartamento, e o plano “delirium” onde ele começa a se ver por dentro do seu próprio interior. Esse segundo plano se passa em uma caixa corpo, na qual aparecem os mesmos cenários do plano real em miniatura e algumas partes internas do corpo, como o pulmão e o intestino. Tenho como objetivo inicial criar uma fábula de um sujeito comum, evocando o imaginário surrealista e criando tensão com situações cotidianas, a partir de relações simbólicas e metafóricas costurada pelos objetos escolhidos e criados exclusivamente para as cenas. A narrativa se desenvolve a partir da construção de diferentes espaços cenográficos fictícios construído na sala de estar da minha casa.

Uma importante inspiração para esse trabalho é o pensamento de Gaston Bachelard “uma paisagem é um estado de alma”:

De fato, a expressão quase que não só visava a estados contemplativos, como se a paisagem só tivesse por função ser contemplada, como se fosse o mero dicionário de todas as palavras evasivas, vãs aspirações para a evasão. Pelo contrário, com os devaneios da vontade se desenvolvem temas necessariamente preciosos da construção demiúrgica: a paisagem torna-se um caráter. Só a compreendemos dinamicamente se a vontade participa de sua construção, com a alegria de assegurar-lhe as bases, de medir-lhe as resistências e as forças. (BACHELARD, 2001, p.57-8)

Ao contrário da ideia de que a paisagem deva ser contemplada passivamente, trata-se de uma atmosfera na qual a imagem instaura no observador o estado ativo e

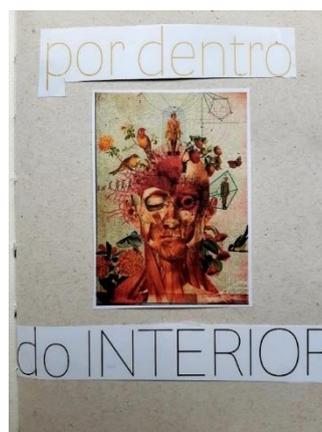
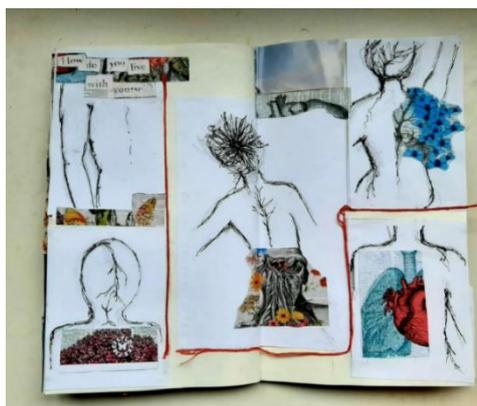
dinâmico da imaginação criadora, a mover as vias internas da percepção. A fruição acontece, então, a partir do olhar e dessa absorção imagética, ativando os instintos mais profundos derivados da “necessidade positiva de imaginar” (BACHELARD, 2001, p.62).

Cada espaço modelado configura-se, portanto, como uma paisagem que convida o espectador a adentrar-se em universos plásticos e sensoriais, nos quais todos os elementos foram elaborados artesanalmente. Construo praticamente tudo com as minhas próprias mãos com “coisas” encontrados ao acaso. O diálogo é visual e se constrói na poética das materialidades, a comunicação se faz na escuta das formas, cores e texturas. As imagens narram por si só, sem a necessidade de textos ou falas, através da busca por uma poética que abusa dos sentidos.

É sobre tais inquietações e sobre essa comunhão entre casa, produção artística e pesquisa, que dedico as próximas páginas do presente artigo. Apresento os diferentes fragmentos poéticos dessa escrita visual que também definem as etapas do processo de criação. Todas as imagens que acompanham a discussão (registros) são de minha própria autoria.

1. O Caderno

Trata-se de um importante “rascunho”, onde insiro minhas anotações, referências e inspirações estabelecendo diálogos mais concretos com tudo aquilo que transita na minha imaginação. As ideias se organizam visualmente, ganhando dimensões e contornos próprios.



2. A Máscara

O processo se inicia com a criação de uma máscara de termoplástico feita com colagens a partir do molde do meu próprio rosto. Ela pode ser compreendida como um possível reflexo do homem contemporâneo, bombardeado por tantas informações, imerso num tempo acelerado e de excessos de informações. A mesma máscara é utilizada nos três quadros que compõem a obra.



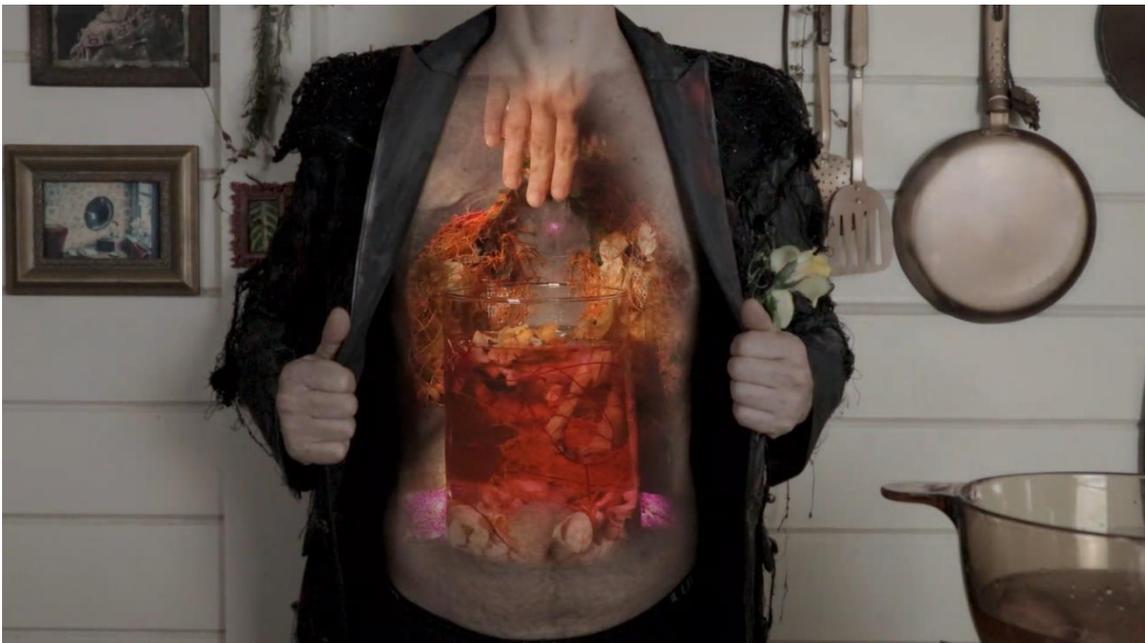
3. Caixa-Corpo

Esse fragmento pode ser visto como uma caixa de teatro lambe-lambe criada para o audiovisual, na qual a câmera (o espectador) adentra-se nesse compartimento para ver por dentro da personagem. Ela é feita de papelão e iluminada internamente com pequenas luzes de led. Dentro dela são colocadas as miniaturas do cenário e os recursos videográficos permitem que essa caixa se transforme em cada cena.



4. Pulmão

Feito com tecido, flores e folhas secas, representa uma tentativa de se pensar poeticamente as partes internas do nosso corpo.



5. Boneco

Representa um duplo do personagem em pequena escala. A proposta desse objeto é distorcer as proporções humanas para provocar o mergulho interior. Ele aparece em algumas cenas também com um olho no lugar da cabeça.



6. Aquário

O pequeno aquário aparece em dois momentos, inicialmente ele acompanha a cenografia da sala do personagem “escritor”, dentro dele habita um peixinho que lhe faz companhia. Na passagem para o plano mais abstrato da obra, dentro do aquário está o boneco (um ser pequenino, com um grande olho o sentado na frente de uma máquina de escrever também na busca por inspiração).

Esse fragmento pode ser visto como um autorretrato do artista brasileiro nesses últimos tempos: isolado no fundo da sua própria existência, reaprendendo a respirar. Trata-se de um reflexo da nossa imagem submersa, escondida, porém mais viva do que nunca. A cabeça já não dá conta de acompanhar tantos medos e incertezas, a alternativa é olhar para dentro do interior e buscar na nossa própria natureza rotas de fuga. Assim como os peixes, nunca fechamos os olhos e, com nossas almas semiconscientes, procuramos algum tipo uma cura. Inventamos espaços e refúgios onde construímos paisagens e abrigos particulares para os nossos devaneios. Enxergamos mais do que somos vistos. Tentamos sobreviver em nossos pequenos aquários, lutando como podemos contra o descaso com a cultura e a censura velada de uma política castradora. Nessa natureza morta e viva, real e artificial, protegidos por uma película de vidro transparente também procuramos alguma visibilidade.

Esse fragmento, denominado “Aquarium” foi escolhido para representar o Brasil na mostra Fragmentos na Quadrienal de Praga em 2023.



Para finalizar...

O trabalho autoral aqui compartilhado representa uma pesquisa pós pandêmica, propõe uma ruptura com o fazer artístico até então conhecido. Ainda sem muito tempo para reflexões da ordem teórica, trata-se de uma estética do caos e da sobrevivência, na qual busco fabricar imagens e sentimentos atemporais. Alimento-me de toda a bagagem do doutorado e sou movida pelas necessidades de me reinventar. Deixo-me atravessar por princípios da arte contemporânea e descubro novos meios para se pensar o mascaramento, para além do teatral e de regras metodológicas e nomenclaturas. Crio e pesquiso para resistir e sobreviver, e acredito que o compartilhamento de pesquisas dessa ordem possa incentivar e motivar artistas e pesquisadores que se encontram na mesma situação.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

**JAVIER VILLAFAÑE:
matriz poética decolonial**

**JAVIER VILLAFAÑE:
decolonial poetic matrix**

Liliana Pérez Recio³⁴
bastianybastiane@gmail.com

Resumo

Esta carta para meu professor, relata parte do trabalho para explicar a apropriação e expansão da obra de Javier Villafañe no repertório ativo de grupos de titereiros cubanos. Neste processo passamos a observar o conjunto da obra do titereiro como matriz poética decolonial. Várias instancias se derivam em torno: matriz de autor, autor-matriz, texto-matriz. Para tanto, buscamos o autor no conjunto de seu teatro, poesia e narrativas, a partir dos indicadores aos que aponta Rocha (2016) para formular o conceito de autor matriz.

Palavras-chave: latino-americano, teatro de bonecos, teatro guignol

Resumen

Esta carta a mi profesor relata parte del trabajo para explicar la apropiación y expansión de la obra de Javier Villafañe en el repertorio activo de grupos titiriteros cubanos. En este proceso pasamos a observar el conjunto de la obra del titiritero como matriz poética decolonial. Varias instancias se derivan en torno: matriz de autor, autor-matriz, texto-matriz. Para tanto, buscamos al autor en el conjunto de su teatro, poesía y narrativa a partir de los índices a los que apunta Rocha (2016) para formular el concepto de autor matriz.

Palabras clave: latinoamericano, teatro de títeres, teatro guiñol

Abstract

This letter to my professor recounts part of the work to explain the appropriation and expansion of Javier Villafañe's work in the active repertoire of Cuban puppeteer groups. In this process we go on to observe the whole of the puppeteer's work as a decolonial poetic matrix. Various instances derive around it: author-matrix, author-matrix, and text-matrix. For this, we look for the author in the set of his theater, poetry and narrative from the indices pointed to by Rocha (2016) to formulate the concept of matrix author.

Keywords: gignol theater, latin america, puppet theater

³⁴ Licenciada en Arte Teatral, en 2000, por el Instituto Superior de Arte, Cuba, cursa doctorado en el programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil.



Florianópolis, 11 de septiembre de 2021

Querido Freddy

Hace mucho que no te escribo desde que comencé nuestro epistolario por allá por 2018, antes de que se instalara este mundo pandémico³⁵. Entonces viene esto de que ahora todo se volvió video, hasta la comunicación de las investigaciones. Y como tengo cosas en el tintero para contarte, pensé, quién sabe una video-carta pueda funcionar. Y me gustó porque las imágenes contienen bastante información que puede complementar el asunto que nos ocupa.

El tema de esta carta es *Javier Villafañe: Matriz poética decolonial*. Y tú me dirás que eso es mucha cosa y que tengo que explicar cada pedacito bien despacito. Inspirada en tus excelentes recursos didácticos, lo intentaré. Resulta que aquí en Brasil está ocurriendo cada año un encuentro de investigadores, dedicados al teatro de formas animadas, titulado *Poéticas do inanimado*, y este año se han propuesto hablar de resistencia cultural. Pues a propósito de mi investigación, pensé que hay una cápsula de resistencia, como elemento constituyente de la obra del poeta titiritero, que comienzo a reconocer como *Matriz poética decolonial*. Con ella busco responder nuestra persistente pregunta: ¿Cuáles son los elementos que propician la asimilación de la obra de Javier Villafañe, 1909-1996, de manera extendida en los repertorios titiriteros latinoamericanos y específicamente cubanos dentro del período 1996-2016?

Así que para ello quisiera explicarte esta noción de matriz poética como *teatro que camina* y la resistencia como ejercicio decolonial. Notemos que Villafañe, ya adentrado en años, se inventa su teatro que camina como extensión de su trabajo andariego, en carretas, barcos y tantas expediciones por América y más allá.

Retomando el tema de nuestro debate, te recuerdo que todo comenzó al constatar la cantidad de grupos titiriteros del país que reportaron en 2014 sus repertorios activos para el catálogo de UNIMA CUBA. Entre ellos destaco la concentración de grupos en la zona oriental del país³⁶, específicamente con el texto *La calle de los Fantasmas*, de la autoría de Villafañe.

³⁵ Este trabajo fue presentado en forma de video disponible en: <https://studio.youtube.com/video/mklHs8jGDil/edit>

³⁶ Ver el mapa interactivo en: <https://titiricarto.github.io/>

A partir de ahí consulté otros registros como la tesis de grado de Yudd Favier que tú tutoraste y otros documentos como el *Informe nacional sobre el teatro para niños de 1988* de la autoría de Maira Navarro, así como documentos que explicitan los repertorios activos de varios grupos fundacionales para el teatro de títeres cubano en la década de 1950.

La primera salida de la Andariega³⁷ en 1936, marca 15 años de antecedentes al inicio del movimiento titiritero profesional cubano - según tus registros-; es importante señalarlo porque la gente se olvida de que todo el mundo comienza un día y que nadie nace viejo. Miro una foto de la primera María y el primer Juancito. Los comparo con la pareja construida por Nicolás Loureiro, 1924-1996, para el Teatro de Muñecos de la Habana en la década de 1960. Son igualmente muñecos de guante y traen la depurada técnica aprendida por el artista uruguayo en la escuela de Praga.



Figura 1 Juancito y María, forman parte de la colección internacional de El Arca, Teatro Museo de Títeres

Fuente: Lester Vieira, para la exposición itinerante: Trotamundos, 2019.

³⁷ La Andariega: Teatro de títeres ambulante sobre carreta creado por Javier Villafañe y Juan Pedro Ramos que circuló por las periferias del gran Buenos Aires.

La figura 1 forma parte de la exposición, *Trotamundos*, que creamos después de haber mapeado los repertorios activos por todo el país. En un primer momento estuve muy dedicada a estudiar la cuestión latinoamericana, lentamente percibí que no encontraba sentido en pretender demostrar una condición latinoamericana esencializada, ni para el autor, ni para el texto. Sin embargo las lecturas me ofrecieron otros campos de reflexión.

Con motivo del cincuentenario del paradigmático texto para los estudios culturales latinoamericanos, *Caliban*, João César de Castro Rocha nos entrega su ensayo: *Roberto Fernández Retamar Autor-Matriz de "Nuestra América"*. Veamos algunos elementos trabajados por él al formular la idea de *autor-matriz*, que bien pueden ser reconocidos para leer a Javier Villafañe: "(...) aquel cuya obra por su misma complejidad, autoriza la pluralidad de abordajes, puesto que diversos elementos de su texto pueden ser valorados a través de articulaciones teóricas igualmente diversas" (ROCHA, 2016, p. 93).

Insiste Rocha (2016) en la necesidad de que la obra fundacional llegue a dar pie a polémicas innovadoras capaces de ampliar los problemas, modificando las respuestas anteriores, a fin de que no sea tomado en un sistema consolidado, donde los debates no se limiten a confirmar posiciones institucionales. De esta forma, sigo la sugerencia de Rocha (2016) para pasar a buscar a Villafañe en el conjunto de la obra: dramática, poética y narrativa.

Dando continuidad a la tarea por el camino de los estudios literarios me apegué a la propuesta de BRITO y GUINSBURG (2007) *Método matricial*, en la que describen como método para realizar análisis matricial, la compilación de la Matriz creativa de autor.

Dicho análisis se basa en la dupla Elemento/procedimiento. En el caso de Villafañe, su procedimiento lo he podido relacionar con los mecanismos *Imitatio/emulatio* descritos por Castro Rocha (2016) para pensar los modos en que producimos los creadores latinoamericanos siempre signados por "la cultura" colonial; que en Villafañe será la base con la que emula, material de trabajo y no modelo de copia. Ya para pensar la estructura que resulta de los elementos que constituyen la matriz cultural del autor y los procedimientos que en ella se dan lugar, me propongo invocar la noción de obra abierta de Umberto Eco (1986).

Sobre el procedimiento de imitación como primer movimiento, veamos aquellos referentes teatrales mencionados por Villafañe. En sus memorias relata como primeros contacto con el teatro:

- El teatro sancarlino de la Boca, Pupis sicilianos a la usanza de las familias emigradas del sur de Italia.
- El circo de los Podestá, en el que se inicia el procedimiento de Emulación al crear parodias de los grandes espectáculos importados e incorporar elementos locales.
- Y la visita de Federico García Lorca, quien lee a Javier y augura según Pablo Medina (1999, p. 128), sobre *El Fantasma*: "se convertirá en un clásico, es hermosa, llegará a ser muy importante, tiene todos los elementos propios de una farsa titiritera".

Al mismo tiempo, la matriz del autor titiritero está constituida por otras lecturas, como Ramón del Valle Inclán; por la poesía local pampera; por su experiencia de vida como escolar desobediente; alfabetizador de soldados en el servicio militar; y sobre todo, por la amistad con Jorge Furt, quien será el primer benefactor de sus andanzas y reafirmará la vocación nómada parafraseando a Séneca: "Siempre levantar anclas. No quedarse a la espera: ir siempre más arriba". (FURT apud CARTAGENA, p. 15)

Partiendo de ese andar que implica la descentralización del acceso a la cultura desde los territorios periféricos bonaerenses hacia todo el continente, Villafañe crea varios procederes que vendrán a constituir su matriz poética, la que según Bettina Caron (1992, p.131) "Por la estrecha vinculación entre su vida y su obra, la vida de este autor puede ser también leída como texto".

Permíteme que describa algunos de los elementos que constituyen dicha poética y por los cuales entiendo su carácter decolonial. Ya desde los inicios Villafañe expresa que *La Andariega* va a los pueblos que sus caballos eligen y éstos, a decir del poeta titiritero, nunca se equivocaron: "Nuestros destinos estaban en sus manos, siempre eligieron la mejor ruta. Nunca teníamos duda de ello" (VILLAFANE apud. CARTAGENA, 1994, n. p.). Esta vocación habla de la importancia del azar, del dejarse llevar en el camino; de no buscar las cosas, sino que las cosas salgan al encuentro naturalmente. Así también, en el citado texto se puede leer las memorias de su colega de camino, el artista Liber Fridman. Este recuerda el encuentro con Villafañe evocando esta frase: "-¡Somos titiriteros! -le

dicen-. Recorremos las tierras de América ofreciendo el espectáculo de nuestros títeres a los niños. ¿Te gustaría hacer títeres? Tu puedes pintar nuestros escenarios" (VILLAFañE apud. CARTAGENA, 1994, n. p.).

Más allá de lo que habría sido leído como un espíritu aventurero de juventud, el trabajo que Villafañe realizó, metódicamente, en los siguientes diez años demuestra aquello que fijó como su arte poética al decir, en sus publicaciones sobre La Andariega en 1943, que ser titiritero implicaba “darse al pueblo; hacer reír y pensar al mismo tiempo al que le sobra el pan y al que le falta, al viejo y al niño, a la muchacha enamorada, al estudiante distraído, al campesino y al obrero” (VILLAFañE apud. MEDINA, 1990, p.56).

De lo que derivo dos características: una práctica nómada fronteriza y el pionerismo en la descentralización. Lo que se corresponde con la perspectiva de Paulo Freire (2016) al pensar el trabajo del intelectual como travesía para conocer las *situaciones límites* y poder construir *inéditos viables*.

Veamos los inéditos construidos por el poeta en travesía. En conferencia ofrecida en octubre de 1941, Villafañe reseñaba su experiencia como becario de la Comisión Nacional de Cultura³⁸ destacando los siguientes temas:

Desde el año 1935, en distintos medios de locomoción carreta, carro, camión, canoa llevamos por los caminos y los ríos el pequeño tablado de La Andariega.

La mayor parte de las funciones las realizábamos al aire libre, en las plazas, en las calles y en los desembarcaderos de los puertos.

Invariablemente nos deteníamos en las escuelas que hallábamos a nuestro paso, y después de la representación enseñábamos a los niños el viejo y sencillo arte de los títeres.

En muy pocos años se multiplicaron los titiriteros y se desparramaron rápidamente por los cuatro puntos cardinales del país.

Hoy podemos contar numerosos teatros de títeres construidos por niños, que representan sus propias obras, con muñecos modelados, pintados y vestidos por ellos mismos.

(por los títeres y los niños) Llega tan hondo a su sensibilidad, que participa de lleno en las representaciones, entregándose totalmente, jugando el doble papel de espectador y actor.

Es un arte tan puro, este antiguo arte de los títeres, que sólo puede vivir en las manos del niño o del poeta.

Sería lamentable que el maestro equivocara la verdadera misión del teatro de títeres en la escuela, queriendo utilizar a los muñecos para colaborar en la enseñanza. ¡Pobres de los títeres, entonces! Llenos de pedagogía, los veríamos

³⁸ Reproducido parcialmente en **Los niños y los títeres**. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

morir irremediamente, convertidos en la más dolorosa pesadilla del niño.
(VILLAFANE, 2009, n. p.)

En sus travesías, Villafañe estará en contacto con los presupuestos de la escuela nueva, visita, por ejemplo, a las Hermanas Cosettini y lucha en sus publicaciones por el derecho a escribir del modo en que se habla en la Argentina de su tiempo, en resistencia a una gramática normativa de la academia española.

Para el trabajo en las escuelas, que inicialmente realizó gracias a un permiso que falsificó, el titiritero establece el siguiente procedimiento: Después de presentar las obras de títeres, leía un cuento, una leyenda o un poema. Inmediatamente los niños pasaban a sus aulas y allí dibujaban y pintaban. Al respecto refiere, que en varias oportunidades tuvo que surtir a los alumnos de papel, pinceles y acuarelas, porque en la mayoría de las escuelas del interior carecían de estos elementos imprescindibles. Y corola su relato de esta manera: “Entraban al aula felices, alegres. Habían vivido instantes de goce puro en ese mundo de magia que les crea el títere. Rieron con todas las ganas. Solos, en absoluta libertad, dibujaban y pintaban las escenas del relato que más les había impresionado” (VILLAFANE, 2009, n. p.). Este procedimiento confirma lo enunciado por Caron (1992) en lo que se refiere a una comprensión del niño espectador como sujeto activo de la representación, lo que se propicia por medio de las características del propio texto titiritero.

Por no alargarme mucho, quisiera contarte que aún estoy mirando, en una aproximación más específica, al texto de *La calle de los Fantasmas*, como texto matriz, porque el texto es la materialidad, si se puede decir, mediante la cual el hacer del titiritero se ha transmitido. Sobre los procedimientos de escritura para títeres de Villafañe, quiero hacerme parte del análisis de dos autoras con las que coincido, específicamente cuando afirmar que el trabajo de Villafañe

(...) se apoyaba en una dimensión lúdica así como en la concepción de niñas y niños como sujetos productores y creativos. Esto se observaba ya en la escritura de Villafañe, quien dejó de lado las evocaciones nacionalistas, y el tono moralista y didáctico que tendía a prevalecer en las producciones de la primera mitad del siglo XX para centrarse en las dimensiones lúdicas, imaginativas y poéticas de la literatura. (PELLEGRINO SOARES apud GIROTTI, 2020, p. 88)

Trabajo itinerante, audiencia infantil y espacios no teatrales— constituyen, a su vez, elementos nodales del dispositivo que nos interesa explorar aquí ya que lo ubican en

Poéticas do Inanimado e suas formas de resistência - E-book 3º Encontro Poéticas do Inanimado

ISBN: 978-65-88507-04-9

los márgenes de las convenciones teatrales, con lo que favorecen su desborde: de un lado, un público que, generalmente, desconocía aquellas convenciones (niñas y niños que tomaban contacto por primera vez con un espectáculo), de otro, la ausencia de una arquitectura teatral que funcionara como marco contenedor, tal como también apunta Girotti (2020, p.74).

Desde esta perspectiva, te invito entonces para en próximas cartas pensar cómo estos procedimientos de escritura permiten en efecto la apropiación de los grupos cubanos, no apenas del texto, y sí de una poética titiritera que impacta el ser y estar titiritero.

Veremos por medio del testimonio de los grupos cubanos de los finales del siglo XX en el oriente del país, inmersos en la crisis económica de la década de 1990, como quiebran el modelo formal del teatro de guante, del teatro de cachiporra y se aventuran, no sin críticas y desde sus realidades periféricas, en la creación de formas para sus representaciones. Otros espacios, otras dimensiones, otras técnicas y materiales se hacen presentes, así como la incorporación de sonoridades y géneros musicales locales.

De esta forma se verifica aquel procedimiento sugerido por Rocha (2016, p. 104): “Una vez que se aprende a comprender lo propio canibalescamente, se puede interpretar lo ajeno de igual modo- y tal vez, incluso, transformarlo, pues la complejidad poética importa más que la búsqueda de una originalidad narcisista”. Diría que este proceder en el oriente cubano podría ser descrito desde la perspectiva de la teoría itinerante de Edward Said (2005), al pensar que se produce una deriva que no se reduce a la reproducción y sí a la asimilación desde la realidad local.

Y por estos rumbos es que ando caminando para enunciar *Matriz poética decolonial* con diversas revelaciones encontradas en los textos para adultos. Sigo resistiendo, que es seguir trabajando.

Con afecto

Liliana

Referencias

BRITO, R. y GUINSBURG, J. Método matricial. In: **Metodologías de pesquisa em Artes Cênicas / organização André Carreira [et al.]**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CARTAGENA, Pilar. **Yo, de allí: una biografía de Liber Fridman**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1994. Disponible en: http://www.liberfridman.org/lf_bio01.pdf (A) y http://www.liberfridman.org/lf_bio02.pdf (B) Consultado en: 15 sept. 2020.

CARON, Bettina. Los sueños de Javier (lecturas comentadas sobre Los sueños del Sapo de Javier Villafañe) In: **Literatura infantil: ensayos críticos**. Buenos Aires: Colihue, 1992.

ECO, Umberto. **La estructura ausente, Introducción a la semiótica**. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 62. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GIROTTI, Bettina. Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles. In: **TELAR 24**, 81-97. Buenos Aires: 2020 Disponible en: <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/471/463> Consultado en: 14 ago. 2020

MEDINA, Pablo. **Lorca, un Andalúz en Buenos Aires**. Buenos Aires: Manrique Zago y León Goldstein, 1999.

PADILLA, Luciano. Dossier Javier Villafañe- 100 años, etapa primera a tercera. In: **La hoja del Titiritero Año 6 - n° 17** - Agosto 2009. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/51398890/ano-6-n-17-la-hoja-del-titiritero> Consultada en: 28 sept. 2020.

ROCHA, João. Roberto Fernández Retamar: autor-matriz de Nuestra América. pp. 91-126 In: **Vidas de Caliban, herencia y porvenir del calibanismo**. La Habana: Editorial José Martí, 2016.

SAID, Edward. Reconsiderando a teoria itinerante. In: **Descolonizando a Europa**. Ed. RIVERO, Manuela. Lisboa: Cotovia, 2005.

SOARES, Gabriela. **A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Historia Social. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002. Disponible en: <10.11606/T.8.2002.tde-06062003-191230> Consultado en: 4 ago. 2020.

VILLAFAÑE, Javier. **Antología**. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. (Libro completo)

_____. Palabras preliminares a la segunda edición de El Gallo Pinto. Canciones ilustradas por niños. Buenos Aires: Huarpes, 1947. In: **La hoja del Titiritero**: 2009.

_____. **Obras completas Tomo III**. Buenos Aires: Colihue, 2013.

_____. **Teatro de títeres Obras que representó El tablado de La Andariega por pueblos y ciudades para diversión de los niños**. Buenos Aires: Titirimundo, 1943. Disponible en: <https://librosdetiteres.blogspot.com/2011/10/teatro-de-titeres-la-andariega-javier.html> Consultado en: 21 oct. 2020.

ACÇÕES DE EXTENSÃO EM TEATRO E DESIGN CÊNICO NA UTFPR

EXTENSION ACTIONS IN THEATER AND SCENIC DESIGN AT UTFPR

Ismael Scheffler³⁹
ismaelcuritiba2@gmail.com

Resumo:

Neste artigo, são apresentadas diferentes ações de extensão em teatro e em design cênico realizadas na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba. É dedicada atenção ao TUT – grupo de Teatro da Universidade Tecnológica, fundado em 1972, e ao Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia, iniciado em 2013. São realizadas pontuações sobre o teatro de bonecos em espetáculos do TUT e feitas considerações sobre projetos de desenhos de espetáculos teatrais.

Palavras-chave: teatro universitário; extensão universitária; pedagogia teatral; design cênico; UTFPR.

Abstract:

In this article, different extension actions in theater and scenic design carried out at the Universidade Tecnológica Federal do Paraná, in Curitiba, are presented. Attention is dedicated to TUT – Theater Group of the Technological University, founded in 1972, and to the Scenography Development Extension Project, started in 2013. Scores are made on puppet theater in TUT shows and considerations are made on projects of theatrical shows.

Keywords: university theater; theatrical pedagogy; scenic design; UTFPR.

Introdução

Neste artigo, são brevemente apresentados dois projetos de extensão universitária: o TUT - Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, do campus Curitiba, e o PEDC - Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia, ambos coordenados pelo professor Ismael Scheffler⁴⁰.

O TUT é um projeto de extensão institucional da UTFPR, campus Curitiba, que oferece diferentes atividades formativas em teatro, como oficinas, palestras, eventos

³⁹ Doutor em Teatro; Professor Titular na Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

⁴⁰ Este artigo está relacionado à apresentação realizada no 3º Encontro Poéticas do Inanimado, no Seminário de Pesquisas: Apresentação de Projetos de extensão e Grupos de Pesquisas das universidades, que teve por título *TUT e PEDC - extensão em teatro e cenografia na UTFPR*. O vídeo apresentado pode ser acessado: <https://www.youtube.com/watch?v=VxU0EUOgrI&t=49s>



científicos, exibição de filmes, publicações, promove apresentações de espetáculos na UTFPR, bem como realiza produções teatrais próprias.

O PEDC realiza diferentes projetos aliando ensino, pesquisa e extensão em temáticas ligadas ao design cênico, especialmente em cenografia, desenvolvendo projetos práticos criativos nas visualidades da cena oferecendo, esporadicamente, oficinas e palestras.

A seguir, são apresentadas algumas ações, apontando relações com o teatro de formas animadas e com o desenho de teatro.

TUT – Teatro da Universidade Tecnológica

Desde 1972, a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (à época, Escola Técnica Federal do Paraná) conta com um projeto de extensão em teatro (antigamente, um projeto de atividade extraclasse) que teve diferentes professores-coordenadores. Foram diversas e significativas as mudanças nestes 50 anos: no perfil institucional e em alterações da educação técnica à universitária; na faixa etária dos estudantes; no entendimento da arte aplicada à educação; na linguagem teatral brasileira; nas opções de formação teatral e do mercado de trabalho teatral regional; além de muitas mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais.

Por influência da lei 5.692/71, que previa a inclusão obrigatória da disciplina de Educação Artística nos currículos dos estabelecimentos escolares de 1º e 2º graus, a arte ganhou mais espaço dentro da Escola Técnica Federal do Paraná. Para atender a lei, eram propostos grandes “aulões” no auditório, reunindo-se várias turmas de estudantes. Em algumas destas aulas, eram apresentados espetáculos, como foi o caso de José Maria Santos, com o espetáculo *Lá*, em 1972. Após esta ocasião, o artista que estava proeminente no âmbito profissional teatral no Paraná, foi convidado para criar um grupo na instituição.

Em seu surgimento, atribuía-se ao grupo de teatro alguns objetivos: o desenvolvimento do aspecto humanístico nos alunos como um complemento à formação técnica, uma espécie de “válvula de escape” a um ensino assentado sobre o raciocínio lógico-matemático e técnico; ser um campo para a formação de plateia, educando os alunos para a apreciação da linguagem cênica; somava-se a isto, o desejo de ampliar a formação teatral profissional da Curitiba dos anos de 1970 e 1980 (SCHEFFLER, 2008).

Existia para José Maria Santos uma preocupação em preparar os alunos para uma atuação profissional voltada ao mercado artístico (SCHEFFLER, 2017). Este entendimento tem a ver também com o contexto da época, fase de afirmação de uma classe teatral profissional no Paraná (o Curso Permanente de Teatro do Teatro Guaíra, órgão estadual, havia iniciado um curso de formação em 1963. José Maria foi professor nesse curso por seis anos. Somente em 1980, o Paraná passou a oferecer um curso profissionalizante secundarista, pelo Colégio Estadual do Paraná) (SCHEFFLER; KRÜGER, 2022). A pretensão de formar artistas profissionais também tinha a ver com um desejo constante de José Maria em contribuir para uma renovação do perfil do profissional de teatro. Seu interesse estava voltado não apenas para o ator e a atriz, mas também para a formação de figurinistas, cenógrafos, iluminadores etc. O desenvolvimento da formação nestas outras profissões se dava a partir da vivência na realização dos espetáculos, dando-se oportunidade para que os alunos participassem dos processos de criação.

Por 17 anos, Zé Maria esteve à frente do grupo conciliando com sua carreira como ator, diretor e produtor. A partir de 1990, com seu falecimento, o grupo passou a ser dirigido pela professora Joana Rolim, que trouxe uma abordagem diferente ao projeto influenciada pelos pensamentos de arte-educação. Cursos e oficinas passaram a ser oferecidos para outros estudantes que não só do grupo, propondo oportunidades de desenvolvimento pessoal sem necessariamente conduzir à realização de espetáculos, muito embora esta característica, de produção e apresentação de espetáculos com um grupo, seja característica durante os 50 anos do projeto.

A partir de 1998, com a sucessão de Cleonice de Queiróz como professora substituta após aposentadoria de Rolim, o grupo passou a ter um papel ainda maior na animação da vida escolar, em campanhas de temas de qualidade de vida e empreendedorismo e em eventos sociais comemorativos, como Natal, dia da secretária, entre outros, mantendo ainda o perfil de oficinas e montagens. Mantinha-se uma relação ainda bastante interna, sendo suas ações voltadas, em especial, à estudantes e servidores docentes e técnico-administrativos, tanto na composição do grupo e participação em cursos, quanto na fruição.

A partir de 2005, o projeto foi assumido por Ismael Scheffler, mesmo ano em que o CEFET-PR se tornava em UTFPR. Os primeiros anos foram marcados pelo modelo de trabalho anterior, sendo tratado pelos gestores com um papel funcionalista e sem

regulamentação clara, em transição de perfil do escolar ao universitário. A efetividade docente (nos anos anteriores a função havia sido desempenhada por professoras em períodos de oito, seis e dois anos) permitiria assim, além da continuidade, o desenvolvimento de um projeto mais extensivo.

O TUT atualmente tem sido entendido como um projeto de extensão e de pesquisa universitárias, buscando criar vinculações com o ensino da graduação, interrelações com a sociedade (não restringindo a participação em nenhuma instância apenas à comunidade interna), sendo um mediador interno de ações artísticas (principalmente teatrais, mas também relacionadas a cinema, a intervenções, a artes corporais), recebendo e oferecendo espetáculos, exposições, oficinas, palestras e eventos científicos. Tem sido entendido também como um ambiente para o desenvolvimento de pesquisa em arte e sobre arte.

PEDC - Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia

A UTFPR não possui graduações em áreas artísticas, mantendo cursos de graduação em Design, Arquitetura, Letras, Educação Física, Comunicação, dentre outras áreas, tendo vários cursos de engenharias.

Visando contribuir de maneira mais ampla com a formação teatral em Curitiba a partir da UTFPR, Scheffler propôs a abertura do Curso de Especialização em Cenografia junto ao Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, tendo a primeira turma início em 2009 (SCHEFFLER, 2014). Outras três turmas se sucederam, em 2013, 2015 e 2017. Assim, se buscava preencher uma lacuna de formação na região bem como estabelecer um aproveitamento do perfil institucional. Tendo reconhecimento do SATED-PR, esta pós-graduação pode ser considerada como o primeiro curso profissionalizante em arte da instituição.

Em 2013, foi realizado o Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia (PEDC), aprovado pelo Edital do Programa de Extensão, da Secretaria de Ensino Superior, do Ministério da Educação (ProExt 2013 - SESu/ MEC), cujo financiamento proporcionou a formação de um grupo com 12 alunos bolsistas e mais 2 voluntários, de sete cursos de graduação diferentes da UTFPR (Design, Design Gráfico, Licenciatura em Letras, Comunicação Institucional, Arquitetura, Educação Física e Engenharia Elétrica). Este grupo trabalhou junto ao elenco do TUT na produção do espetáculo *Babel* (texto e

direção de Scheffler) na produção do cenário, figurinos, maquiagem, iluminação, sonoplastia e materiais gráficos⁴¹ (SCHEFFLER, 2013).



Figura 1 – Espetáculo *Babel* (2013). Foto: Studio Marios Bros.

No segundo semestre de 2014, como extensão universitária, foi realizado o II Projeto de Extensão de Desenvolvimento da Cenografia, desta vez visando a participação na Quadrienal de Praga de 2015. Sob as diretrizes fornecidas pela coordenadoria nacional do projeto *Brasil: LABirintos compartilhados*, foi organizado um projeto pedagógico com encontros presenciais semanais, sendo produzidos livros-objeto bilíngues em grupos. *Sinal fechado*⁴² foi selecionado e participou da Mostra das Escolas Brasileiras do Desenho da Cena, na República Tcheca⁴³.



Figura 2 - Detalhe do livro-objeto *Sinal fechado* (2014). Foto: arquivo pessoal.

⁴¹ Este grupo também produziu a exposição *Babel: o processo de criação do espetáculo* e um catálogo (SCHEFFLER, 2013), tendo ainda organizado o *I Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena*, reunindo pesquisadores brasileiros de nove estados. Filmagem de *Babel*: <https://www.youtube.com/watch?v=qv7xfPuRBRs&list=PL8ocsUaOmNJ0IKYDqhOV85Qe0JtiB6pPE&index=3>

⁴² Para ver imagens sobre o trabalho: <https://www.behance.net/gallery/23343809/Livro-Sinal-Fechado>

⁴³ A UTFPR também participou da 14a. Quadrienal de Praga, com um documentário (SCHEFFLER, 2020).

Em 2015, foi realizado o III Projeto de Extensão de Desenvolvimento da Cenografia, em colaboração com o projeto de extensão *O uso do teatro no ensino de Física Moderna*, liderado pelo professor Dr. Walmor Cardoso Godoi, do Departamento Acadêmico de Física (DAFIS), da UTFPR. Contando também com recursos financeiros do Edital ProExt, do Ministério da Educação (ProExt 2015 - SESu/ MEC), visava-se produzir um espetáculo teatral itinerante voltado ao público discente e docente de ensino médio de escolas públicas de Curitiba e região. O espetáculo foi desenvolvido em parceria com o GRUTA – Grupo de Teatro Amador do Colégio Estadual do Paraná e seus professores, tendo direção cênica do professor Lau Bark. O III PEDC, sob a coordenação de Scheffler, trabalhou na produção da cenografia da peça *Alice Quântica*. Contando com alunos bolsistas e voluntários, o III PEDC envolveu estudantes dos cursos de Engenharia Mecânica, Arquitetura e Urbanismo, Engenharia de Computação e Design. A cenografia contou com três projetos: cenário estrutural desmontável, projeções de imagens e maquinarias cenográficas (SCHEFFLER, COELHO, VASCONCELOS, 2016).



Figura 3: Cena do espetáculo *Alice Quântica* (2015). Foto: Maciel Paludo.

Ainda em 2015, outra ação de extensão no campo das visualidades da cena foi realizada colaborando com o Projeto Social Dorcas, do município de Almirante Tamandaré, região metropolitana de Curitiba, que atende crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social oferecendo atividades educacionais, culturais e esportivas. O trabalho musical era dirigido por estudantes e docentes do Curso de Licenciatura em Música da Escola de Música e Belas Artes do Paraná

(EMBAP/UNESPAR). Atendendo a um convite, a UTFPR passou a colaborar na realização do espetáculo anual que envolvia música instrumental e canto coral com 50 crianças, preparado ao longo de vários meses.

A colaboração se deu por cinco anos consecutivos, de 2015 a 2019. A colaboração foi variada a cada ano, em tempo de envolvimento, no perfil e quantidade de alunos voluntários da UTFPR e nas funções exercidas (dentre: direção cênica, roteiro, cenografia, iluminação, figurinos, maquiagem, produção, elaboração de materiais gráficos, fotografia, filmagem, recepção e acolhimento). Estes espetáculos deram oportunidades para que alunos da UTFPR tivessem práticas artísticas bem como uma aproximação com a realidade social fora da universidade. Foram realizados os espetáculos: *Um jardim da vida* (2015), *A jornada do vencedor* (2016), *Uma história verdadeiramente real* (2017), *Simples assim* (2018), *Mosaico* (2019)⁴⁴.



Figura 4 - Espetáculo *Um jardim da vida* (2015). Foto: arquivo pessoal.

Formas animadas e o TUT

Formas animadas também fizeram parte de alguns espetáculos realizados pelo TUT, sob a direção de Scheffler. No espetáculo *Ubu rei*, produzido em 2008, diferentes tipos de máscaras e alguns bonecos fizeram parte do espetáculo (SCHEFFLER, 2009).

O texto, de autoria de Alfred Jarry, foi, em sua forma inicial, escrito para teatro de bonecos e, posteriormente, reelaborado para atores, mantendo vários aspectos daquela linguagem. Considerar, portanto as personagens como “bonecos”, abre possibilidades interessantes em *Ubu rei*. Daí a opção da montagem em utilizar enchimentos, próteses e

⁴⁴ Na palestra *Cenografia e cidadania: o direito à arte*, são tecidas reflexões sobre estes projetos: <https://www.youtube.com/watch?v=i7x15nFw-Z4&list=PLOYZbFeFLmKhorYGiht000sTwG1LPn-C4&index=5>

postigos compondo a caracterização das personagens. A utilização de formas animadas também reforçava as concepções de ludicidade, de grotesco e de infantilismo, adotadas para o espetáculo, como, por exemplo, na máscara gigante que deixava à mostra apenas parte dos braços e pernas da atriz que representava o escrevente, entre outras personagens.



Figuras 5 e 6 – Personagens do espetáculo *Ubu rei* (2008): soldados com nariz postiço e escrevente com máscara. Fotos: Ronaldo C. Mansano.

Em 2009, no espetáculo *XV*, no quadro *Bebedores de café*, o uso de meia-máscara compôs a caracterização das personagens que se valiam apenas da expressão corporal em um jogo cênico bastante dinâmico.



Figura 7 - Espetáculo *XV* (2009). Foto: Guilherme Melnik.

De forma mais contundente, bonecos e personagens mascaradas foram centrais no espetáculo de 2019: *OCO*. Os bonecos (de tipos e tamanhos variados) desempenharam papel essencial como antagonistas, desestabilizando o mundo no qual viviam as personagens humanas (mas que pela caracterização com máscara, também se aparentavam com bonecos). Duas categorias de personagens se instituíram, flertando-se mesmo com a ambiguidade de manipuladores e manipulados. Os bonecos, na realidade,

também tinham sentidos diversos: alguns eram bestiais outros evocavam doçura e despertavam a afetividade. Um trabalho significativo de construção dos bonecos foi empreendido buscando variedade e unidade estética (SCHEFFLER, 2021)⁴⁵.



Figura 8 e 9 - Espetáculo *OCO* (2019). Fotos: Daniel Faria Patire.

Desenhos de teatro

Em 2017, da iniciativa do professor de Design José Marconi Bezerra de Souza (UTFPR), foi realizado o projeto de extensão *Desenhadores de Rua - Palcos Urbanos*, contando com a colaboração de Scheffler, em parceria com o SESC Paço da Liberdade e Festival de Teatro de Curitiba. O objetivo era desenhar ao vivo espetáculos de teatro durante o Festival. Foi estabelecida uma metodologia de trabalho, com encontros preparatórios de planejamento e de estudos de técnicas de desenho, sendo realizados exercícios com simulações de atividades cênicas em níveis variados de dificuldade. Também foram feitos encontros de acompanhamento dos trabalhos individuais durante o Festival. Foi realizada uma exposição de desenhos que evidenciou a diversidade de temas de interesse: do corpo em movimento à caracterização dos atores, do cenário à arquitetura e variações da luz. Novas edições do projeto foram realizadas nos Festivais de 2018 e 2019.

Outro projeto envolvendo desenho de teatro está registrado no livro *OCO: memórias e olhares* (SCHEFFLER, 2021). Durante os ensaios e apresentações do espetáculo *OCO*, um pequeno grupo produziu desenhos, ampliando a experiência dos desenhadores (não só registrando o espetáculo finalizado, mas também a preparação até

⁴⁵ Para a fabricação de alguns bonecos, Scheffler contou com a consultoria de Naiara Bastos e a assistência de confecção de Simone Landal. Filmagem de *OCO*:

https://www.youtube.com/watch?v=jPg89DAkNnc&list=PL8ocsUaOmNJ3G-WXKIIIEIP4SI_DS6uMFd&index=23&t=42s

chegar à obra final)⁴⁶.

Já o livro *Caricaturas e tipos cômicos no teatro* (SCHEFFLER; SOUZA, 2021), apresenta a produção de outro projeto, também encabeçado por Scheffler e Souza, que envolveu estudantes de design desenhando personagens de nove produções cênicas do TUT, realizadas entre 2005 e 2010. Este projeto foi realizado durante o período de isolamento, em 2021, em razão da pandemia de Covid-19, sendo um projeto que envolveu teatro, desenho, fotografia e patrimônio cultural. O foco foi desenhar caricaturas de personagens cômicos destas produções, focando na expressividade corporal e facial, nos figurinos, maquiagens e penteados. Além de uma prática artística muito interessante, se resgatou do arquivo documental, espetáculos do passado, constituindo-se o projeto na valorização da memória teatral⁴⁷.



Figura 10 – Desenho realizado por Vinícius Calegari Marocolo, da personagem Rei Venceslas, interpretado por Rodrigo Dana Bozza, na montagem de *Ubu rei* (TUT, 2008)

Considerações finais

Nesta breve apresentação, que incorreu em selecionar apenas alguns dos principais projetos, se pretendeu traçar um panorama da ampliação do entendimento e prática do teatro na UTFPR, que foi se modificando, e parte, assim como a instituição. Isto incorreu, por um lado, na passagem do sentido de teatro escolar extraclasse para um projeto extensionista universitário que ampliou às relações com a sociedade e buscou conciliar também o ensino curricular e a pesquisa. Por outro lado, implicou também numa ampliação da própria prática teatral para além do trabalho atoral, reconhecendo as

⁴⁶ Lançamento do livro *OCO: memórias e olhares*: https://www.youtube.com/watch?v=st5_s-9S69U&list=PL8ocsUaOmNJ1bQmzRoMS91woCMdUXm51X&index=2 .

⁴⁷ Lançamento do livro: *Caricaturas e tipos cômicos no teatro*: <https://www.youtube.com/watch?v=GarB-Vep-dc> . Outro projeto interessante foi *Desenhando 50 anos de teatro na UTFPR*, realizado simultaneamente, podendo-se conferir uma apresentação do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=i9T5hIwnsj0&t=18s>

múltiplas linguagens e campos profissionais que configuram às artes cênicas (como a cenografia⁴⁸ entendida em campo expandido). Outrossim, há iniciativas que, para além da própria cena, buscaram experimentar o teatro como tema da formação e pesquisa visual, como indicado pelos projetos de desenho, colaborando também com a preservação da memória da efêmera arte teatral.

A associação ensino-pesquisa-extensão permanece como um desafio idealizado, iniciando-se, em 2022, na UTFPR, as discussões sobre a curricularização da extensão, o que, seguramente, promoverá inovações ao teatro. Não obstante, em um ideal de teatro universitário, se tem procurado ampliar a percepção da arte como área de conhecimento sensível, crítico e intelectual, contribuindo para a formação para além das relações presenciais, contribuindo para a produção de conhecimento, registro, visibilidade e difusão das experiências e saberes por meio de publicações de artigos, relatos e livros, algo que as referências à seguir demonstram.

Referências

SCHEFFLER, Ismael. **TUT, TECEFET, TETEF: 35 anos de teatro na Universidade Tecnológica Federal do Paraná**. Curitiba: UTFPR, 2008. Disponível em: <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/3428> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. *Ubu Rei - do teatro francês aos palcos Curitibanos*. **Dito Efeito**, v. 1, p. 01-11, 2009. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/2167> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. Diferentes camadas de recepção em *A Breve Dança de Romeu e Julieta*. In: André Carreira. (Org.). **Teatralidade e cidade**. Florianópolis: UDESC, 2011, p. 17-38.

SCHEFFLER, Ismael. (org.). **Babel: o processo de criação do espetáculo teatral - catálogo da exposição**. Curitiba: UTFPR, 2013. Disponível em: <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/3426> . Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. A formação em cenografia e os cursos de Especialização em Cenografia na UTFPR. _____; PORTO ALEGRE, Laíze Márcia. **Questões de cenografia I**. Curitiba: Arte Final, 2014, p. 15-43. Disponível em: <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/28138> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael; COELHO, Ian Lagos; VASCONCELLOS, Camile Casado. *Alice Quântica: uma experiência pedagógica aplicando estudos de tecnologias à cenografia*. **Anais da IX Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais - O ensino do teatro hoje**. Blumenau / SC, 2016. p. 105-112.

⁴⁸ No vídeo, Cenografia na UTFPR, se pode ver mais imagens e informações sobre o tema: https://www.youtube.com/watch?v=m49Nav6IVbE&list=PL8ocsUaOmNJ1_LAcnsRQmtPd_obL59T5k&index=4

SCHEFFLER, Ismael (Org.). **José Maria Santos**: entrevistas e embates. Curitiba: EDUTFPR, 2017. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/2786> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. A cenografia na UTFPR e a participação na Quadrienal de Praga em 2019. **Cena**, n. 31, p. 95–110, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/102671> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael (Org.). **OCO**: memórias e olhares. Curitiba: Arte Final, 2021. Disponível em: <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/28116> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael; SOUZA, José Marconi Bezerra de. (Org.). **Caricaturas e tipos cômicos no teatro**. Curitiba: Arte Final, 2021. Disponível em: <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/28115> Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHEFFLER, Ismael; KRÜGER, Cauê. Grupos estudantis e formação teatral: 1948-2019. TORRES NETO, Walter Lima. **Modernidade em cena**: 50 anos de teatro em Curitiba. Curitiba: Kotter Editoria, 2022. p. 237-282.

LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE DIREÇÃO DE ARTE: o formato laboratorial como estratégia de mapeamento etnográfico na prática extensiva

EXPERIMENTAL ART DIRECTION LABORATORY: the laboratory format as an ethnographic mapping strategy in extensive practice

Dalmir Rogério Pereira⁴⁹
dalrogerio@ufg.br

Resumo

A seguinte reflexão acerca do Laboratório Experimental de Direção de Arte (LEDA-EMAC) foi apresentada no “3º Encontro Poéticas do Inanimado” sob o tema “Poéticas do Inanimado e suas formas de resistência”⁵⁰ problematiza o formato laboratorial como estratégia etnográfica no campo da representação ensaística audiovisual e performativa, ressaltando especificidades e demandas respectivas ao imaginário social goiano e sudeste brasileiro em relação ao território nacional e latino americano.

Palavras-chave: arte, extensão, geografias imaginárias.

Abstract

The following reflection on the Experimental Performance Design Laboratory (LEDA-EMAC) was presented at the “3rd Poetics of the Inanimate Meeting” under the theme “Poetics of the Inanimate and its forms of resistance” problematizes the laboratory format as an ethnographic strategy in the field of representation audiovisual and performative essays, highlighting specificities and demands related to the social imaginary of Goiás and southeastern Brazil in relation to the national and Latin American territory.

Keywords: art, extension, imaginary geographies.

⁴⁹ É diretor de arte, curador, cenógrafo e figurinista, Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor na Área de Artes da Cena na “Escola de Música e Artes Cênicas” da “Universidade Federal de Goiás” (EMAC/UFG) onde desenvolve pesquisa acerca do fenômeno cênico na produção de imagem em contexto ampliado a partir do Projeto de Pesquisa “Corpo-relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante e imagem-transformadora”. Presidente da “Comissão de Assuntos de Extensão” na “Escola de Música e Artes Cênicas” (CAEX-EMAC), membro da “Câmara Superior de Extensão e Cultura” (CSEC-PROEC/UFG), coordena o “Laboratório Experimental de Direção de Arte” ao qual estão vinculadas várias produções artísticas e biográficas. Integra a Comissão Editorial da Revista Arte da Cena (desde 2018). Artista colaborador na Mostra Nacional e Estudante (Brasil) da Quadrienal de Desenho da Performance e Espaço (PQ 2011, 2015, 2019), Coordenador do “Grupo de Trabalho Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras”. Vice coordenador do “Fórum de Editores” da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Performativas (ABRACE), membro do “GT de Cenografia” do IFTR (desde 2017), Grupo de Pesquisa Poéticas do Inanimado (UNESP-SP). Email- dalrogerio@ufg.br.

⁵⁰ Ocorrido de 13 a 19 de outubro de 2021. 3º Encontro Poéticas do Inanimado: Poéticas do Inanimado e suas formas de resistência (PPG do Instituto de Artes da Unesp) é uma realização conjunta entre as instituições UnB e UFG através da parceria entre o Grupo de Pesquisa “Laboratório de Teatro de Formas Animadas” (LATA-UnB), do Departamento de Artes Cênicas (CEN), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes (PPGCEN- Ida-UnB), Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC-UFG), Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC-EMAC-UFG) e Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE-UFG).



Introdução

A marginalização da ciência e da cultura, no atual cenário brasileiro, não é falta de conhecimento e sim exercício de poder e manipulação narrativa através do imaginário. Neste contexto, a emergência de imagens ausentes pode ser tão significativa quanto a performatividade implementada pela atual política da negação. Assim, o seguinte estudo de caso propõe uma reflexão introdutória acerca do formato laboratorial como prática etnográfica na direção de arte por meio da produção ensaística audiovisual estabelecida na relação entre a comunidade goiana e o “Laboratório Experimental de Direção de Arte” (LEDA- EMAC/UFG).

Desenvolvido a partir do “Projeto de Pesquisa “Corpo-relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante e imagem-transformadora”, o “Laboratório” está vinculado ao Curso de “Bacharelado em Direção de Arte” e sediado na “Escola de Música e Artes Cênicas” da “Universidade Federal de Goiás” sob minha coordenação desde o segundo semestre do ano de 2018 mantendo um fluxo contínuo de produção transdisciplinar entre comunidade interna e externa, entre Áreas, Cursos e Programas de Graduação e Pós-Graduação.

Tal iniciativa compreende a efetivação de um espaço experimental de produção de conhecimento através da imagem voltado ao aprimoramento de estratégias representacionais no ensaio audiovisual, especificamente à prática testemunhal na direção de arte. Visando uma produção capaz de transcender determinadas taxinomias de linguagem, limitações orçamentárias, estruturas institucionalizadas e hierarquias funcionais da indústria publicitária e cinematográfica no contexto da cena performativa e documental.

Sobre a escuta

O “Laboratório” tem como principal objetivo a efetivação de um espaço experimental de estudo acerca da relação entre o ato de ver e a produção de imagem no contexto ampliado da prática ensaística audiovisual voltada, neste primeiro momento, exclusivamente para produção emergente na cidade de Goiânia e região. Recorte inicial estabelecido devido as potencialidades de mapeamento e integração ainda a serem desenvolvidas ao longo dos próximos anos. Geograficamente Goiânia está localizada no centro do Estado de Goiás⁵¹. A cidade abriga a sede da “Agência Goiana de

⁵¹ População goiana estimada em 1.536.097 habitantes conforme levantamento realizado em 2020.

Comunicação”, órgão oficial dos Poderes do Estado que acompanha ações, projetos, programas e obras de órgãos e entidades relacionados ao jornalismo e mídia em geral, assim como a “Goiânia Mostra Curtas” um dos eventos mais populares de curta-metragem realizados no Estado, que na sua vigésima edição contempla uma significativa parcela da produção audiovisual local.

Diante deste quadro, a ação laboratorial busca responder: a. qual o papel do especialista da imagem na era da cultura digital da reprodutividade técnica em contexto regional; b. é possível o desenvolvimento de uma pedagogia do imaginário social como medida contra o atordoamento da percepção através da ação extensionista, onde a disciplina toma a cultura como objeto? Questões que orientam o funcionamento colaborativo do “Laboratório Experimental de Direção de Arte” voltado ao campo da representação ensaística como estratégia de aprimoramento e exercício de uma possível política cultural da alteridade, ressaltando particularidades e demandas respectivas ao imaginário social goiano e Região⁵².

Sobre a produção

A confluência entre o desenvolvimento do Projeto de Pesquisa “Corpo-relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante e imagem-transformadora” e as atividades realizadas na Comissão de Cultura e Extensão deram origem à criação do “Laboratório Experimental de Direção de Arte”⁵³ voltado ao seguimento da prática extensiva. Destacando a teatralidade como vetor do ensaio-fílmico como estratégia de expansão do olhar através da experiência corpórea que, por sua vez, localiza o formato laboratorial de estudos sobre imagem no campo da representação ensaística audiovisual. Especificamente voltada ao imaginário regional do centro-oeste, em relação a geografia imaginária brasileira e latino-americana.

Com o propósito de deslocar a direção de arte dos limites funcionais da indústria cinematográfica, publicitária e televisiva para assumir a autoria na apropriação de distintos procedimentos de uso da imagem na cena testemunhal contemporânea, propôs-se a primeira versão da palestra performance “Corpo-bomba” (2018) que inaugurou a perspectiva documental do “Laboratório Experimental de Direção de Arte” (LEDA) desdobrada em significativos experimentos artísticos que contribuíram para o

⁵² A Região Centro-Oeste é composta pelos Estados: Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal. Sendo a única das cinco regiões brasileiras que faz limite geográfico com todas as demais Regiões do País.

⁵³ O qual será cadastrado no CNPq como Grupo de Pesquisa até o final de outubro de 2021.

desenvolvimento deste Plano de Trabalho. Como é o caso do espetáculo “Filoctetes 137” (2019), que discute estratégias de manutenção do poder através da política negacionista a partir da metáfora de ferida-exposta e silenciamento da *pólis-goiana* na figura de Filoctetes de Heiner Muller (1965) e arquivos sobre o advento do césio 137 ocorrido na cidade em 1987.

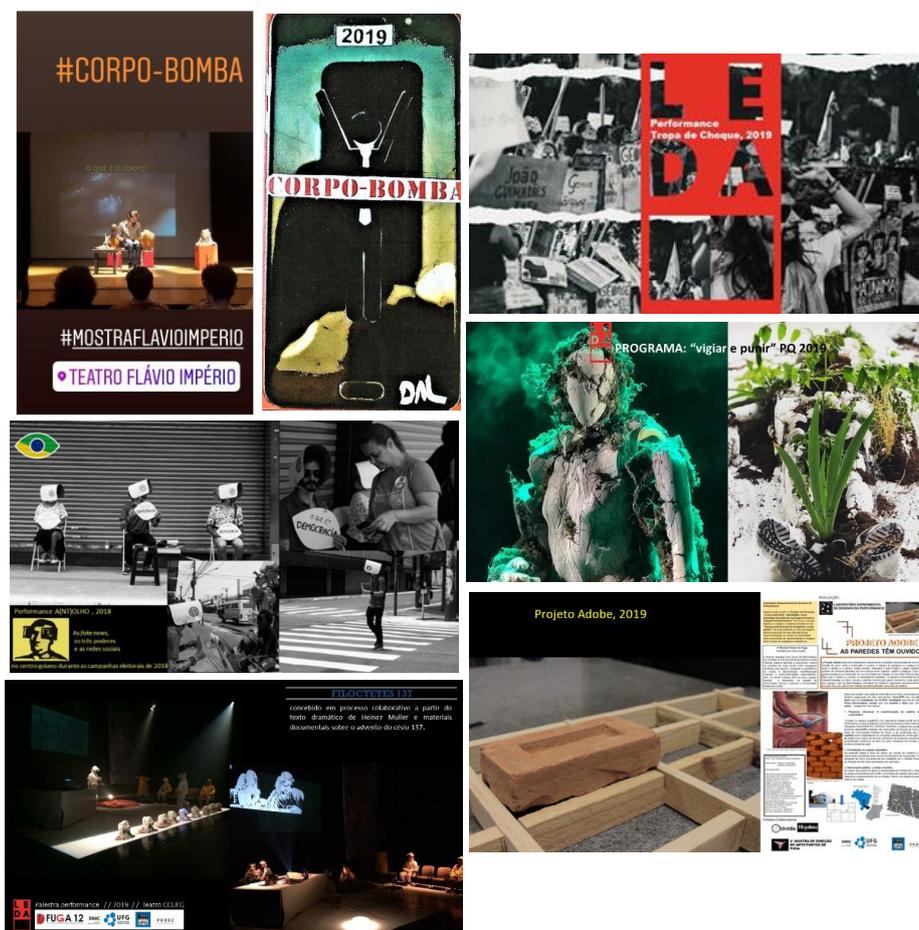


Figura 1- Palestra-performance Corpo-bomba (2018), performances: Tropa de Choque (2019), Ant(olho) (2018), Programa Vigiar e punir (2018-2019), palestra-performance Filoctetes 137, Projeto Adobe (2019) (da esquerda p direita). Fonte: Disponível em: <https://laboratorioleda.wixsite.com/leda>. Acesso em junho de 2021.



Figura 2- Viveiros I: Série bande(ira)

Fonte: Disponível em: <https://laboratorioleda.wixsite.com/leda>. Acesso em junho de 2021.



Figura 3- Viveiros I: Série smartphone na mão, ideia na cabeça

Fonte: Disponível em: <https://laboratorioleda.wixsite.com/leda>. Acesso em junho de 2021.

Outra ação que deve ser considerada é o “Programa Viveiros I” (2020), uma espécie de grafite-digital, voltado ao espaço das redes sociais em duas “Séries”: a “série bande(ira)” composta por um ciclo de estudos gráficos de desenho e colagem digital, que tematizam a crise atual a partir do discurso atribuído a bandeira nacional. E a “Série *smartphone* na mão, ideia na cabeça”, um experimento fotográfico sobre subjetividades-espontâneas e território devastado, como é o caso accidental do inseto/mosca que pousa sobre o busto-vaso no ato de fotografar, ou da substância temporal do facão encontrado.

Em relação aos experimentos em espaço público, destaca-se a performance “Ant(olho)” realizada na Praça Cívica da cidade de Goiânia em novembro de 2018, durante as campanhas eleitorais. A ação propôs um diálogo com o transeunte sobre

democracia a partir do conceito grego de *kratia* (poder) no processo eleitoral brasileiro em curso desde 2016. Outro trabalho que exemplifica este seguimento é a performance “Tropa de Choque”, que compôs os atos públicos pela educação nas cidades de Goiânia e Brasília no ano de 2019, obtendo significativa repercussão jornalística e acadêmica, o que levou à produção de um ensaio-audiovisual, ainda em processo, previsto para o ano de 2022.

Em busca de uma *Microcomunidade* experimental

Tendo em vista que a percepção e a política são apenas duas modalidades do mesmo processo de agenciamento e coerção dos regimes representacionais na estrutura social, o estudo proposto adota como ponto de partida a noção de “geografias imaginárias” (Foster, 2014) como estratégia de mapeamento cognitivo na produção de imagem, na qual a potência semiótica não se restringe à representação metafórica do outro, comunidade goiana. E sim, através do funcionamento metonímico de deslocamento e, simultaneamente, confirmação de determinado acontecimento através de ações continuadas capazes de converter o Laboratório em microcomunidade experimental: acervo, formação, eventos/exibição e publicações. Destacando a teatralidade como vetor do ensaio fílmico (Xavier, 2015), ou seja, a dimensão crítica da imagem como critério de localização e experimentação, a cultura convertida em disciplina.

Trata-se de um estudo localizado no contexto de uma taxonomia ampliada da “teatralidade testemunhal” (Caballero, 2016) onde o entendimento de direção de arte reorganiza distintos procedimentos artísticos através do dispositivo audiovisual na justaposição entre o observador e o observado sob a condição de uma função analítica da recepção entre o ato e a imagem-documento. a imagem-arquitetura na “experiência *quasi-cinema*” proposto por Hélio Oiticica e “estética da fome” de Glauber Rocha articuladas nos parâmetros de um “programa mínimo” a partir da produção fílmica de Eduardo Coutinho capaz de comportar a analogia do “mapeamento etnográfico” (Foster, 2014) e garantir a emergência de imagens ausentes através da ruptura estrutural e sobreposição dos regimes representacionais no ato de enquadramento. Ou seja, “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (Foster, 2014, p.184) através de medidas de negociação do status contraditório da alteridade entre o olhar e a produção de imagem.

Considerações finais

Se “Para ocupar nossos territórios necessitamos perceber o mundo onde vivemos” (Boal, 2009, p. 159). Resta as práticas artísticas recorrerem ao espaço digital e as estratégias de uma política cultural, onde a emergência da direção de arte *quasi*-antropológica se volte para o exercício comunitário da produção de imagem enquanto memória disciplinar e distância crítica voltado para geração de mecanismos de enfrentamento e tomada de decisão colaborativa. Onde a experiência estética faça prevalecer a conduta ética na dinâmica pragmática de relação entre o discurso e a existência, entre o atual e o virtual.

Desta forma, os resultados parciais esperados correspondem a efetivação em médio e longo prazo dos objetivos destacados. Mais que a configuração física da sala-estúdio/ateliê de invenções ou o site-espaço “virtual”(Lévy, 2014) de acervo e promoção de ações espera-se até o ano de 2025 estabelecer um vínculo efetivo e, por excelência, com a comunidade local da cidade de Goiânia, concomitantemente a expansão desta relação para o Estado de Goiás e da Região Centro-Oeste brasileiro tendo sempre em vista o aprimoramento da capacidade perceptiva comunitária em relação ao imaginário local e seu papel no território nacional e latino americano.

Quando alguns conceitos irrompem seus limites através de práticas emergentes e autorais que deslocam outros e/ou exigem reformulá-los em novas dinâmicas de leitura e prática, como é o caso da direção de arte, originalmente vinculada ao desenho da cena na prática publicitária, produções audiovisuais e indústria cinematográfica. Tais desdobramentos implicam em uma série de desvios taxonômicos na localização da direção de arte e seus agentes, desde os enquadramentos institucionais às redes discursivas do meio ocupado, neste caso, através da prática ensaística que, por sua vez, comporta a analogia do mapeamento etnográfico de determinado tempo-espaço converte-se em uma forma de Programa Mínimo que toma o ensaio fílmico como pensamento em ato capaz de vincular saberes singulares e particularidades locais através da expressão pessoal às questões éticas, estéticas e políticas. Pode-se dizer que um dos principais papéis é confrontar a legitimidade de veículos midiáticos e estruturas cristalizadas promotoras do caos. A potência semiótica da imagem não se restringe à representação metafórica, mas no deslocamento e confirmação do testemunho no qual o paradigma do “artista como etnógrafo, proposto por Foster (2014), a partir do modelo do autor como produtor benjaminiano, pode ser determinado como estratégia de mapeamento etnográfico. Nesse

novo paradigma, o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição, neste caso em particular a instituição governamental e midiática. No entanto, apresenta um sutil desvio do sujeito definido em termos de relação econômica para o sujeito definido em termos de identidade cultural e sobretudo extremismo ideológico.

Referências

- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamod; Funarte, 2009.
- BUCHMAN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida: Cosmococa. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- CABALLERO, Ileana Diegués. **Cenários Liminares-Teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tomam posição: O olho da história I**. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2017b.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual**. São Paulo: editora 34, 2014.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- OITICICA FILHO, César; COELHO, Frederico (orgs). **Hélio Oiticica: conglomerado newyorkaises**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- XAVIER, Ismail. **A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. O Ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

**LABORATÓRIO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS – LATA-UnB:
20 anos de memória**

**THEATER OF ANIMATED FORMS LABORATORY – LATA-UnB:
20 years of memory**

Fabiana Lazzari de Oliveira⁵⁴
fabiana.lazzari@unb.br
Kaise Helena Ribeiro⁵⁵
kaisehelen@gmail.com

Resumo:

O presente artigo relata um pouco dos 20 anos de história e memória do Projeto de Extensão de Ações Contínuas – PEAC e Grupo de Pesquisa pelo CNPq, o Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA-UnB. É um espaço referencial de pesquisa, formação, criação e extensão na área do teatro de animação, do Departamento de Artes Cênicas – CEN, do Instituto de Artes – IdA, da Universidade de Brasília - UnB

Palavras chaves: Teatro de Formas Animadas, Laboratório, Teatro de Animação, Projeto de Extensão

Abstract:

This article reports a little of the 20 years of history and memory of the Extension Project of Continuous Actions – PEAC and Research Group by CNPq, the Theater of Animated Forms Laboratory – LATA-UnB. It is a reference space for research, training, creation and extension in the area of puppet theater, of the Department of Performing Arts - CEN, of the Institute of Arts - IdA, of the University of Brasília - UnB

Keywords: Theater of Animated Forms, Laboratory, Theater of Animation, Extension Project

O Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA-UnB, é um espaço referencial de pesquisa, formação, criação e extensão na área do teatro de animação, do

⁵⁴ Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas - CEN, do Instituto de Artes- IdA, da Universidade de Brasília - UnB, Coordenadora de Extensão do Instituto de Artes, Coordenadora do Projeto de Extensão e líder do Grupo de Pesquisa pelo CNPq Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA/UnB, diretora, produtora, sombrista e atriz da entreAberta Cia Teatral.

⁵⁵ Professora de Arte/Artes Cênicas e de Música da Escola Parque 313/314 Sul da Secretaria de Educação do Distrito Federal (desde 2003). No teatro, atua no Grupo Pirlampo de Teatro de Bonecos e Atores como atriz, bonequeira e produtora (desde 2001) com os atores Jana Azevedo e Guilherme Carvalho. Na música, exerce atividades como musicista e cantora no grupo Caldera de música latino-americana com o músico Ricardo Rúbio e no Duna Duo de música brasileira com o músico Adriano Rocha. Participou como pesquisadora do Laboratório de Teatro de Formas Animadas do Departamento de Artes Cênicas da UnB (de 2001 a 2014).



Instituto de Artes – IdA, da Universidade de Brasília - UnB. Configurado como Projeto de Extensão em Ação Contínua (PEAC) institucionalizado desde 2001 e Grupo de Pesquisa inscrito no diretório de grupos de pesquisa do Brasil – CNPq, desde 2021.

O LATA é coordenado pela Professora Doutora Fabiana Lazzari de Oliveira desde 2020, mas o momento da sua idealização se deu em 1997/1998, por ocasião da pesquisa de iniciação científica (PIBIC) intitulada como *Teatro de Animação: Tradição e Contemporaneidade*, coordenada pela Professora Doutora Izabela Brochado⁵⁶. Naquele momento, a pesquisa era pioneira no departamento de Artes Cênicas e teve como alunas bolsistas Kaise Helena Ribeiro e Fabiana Marroni⁵⁷. Além dos planos de pesquisa individuais que geraram relatórios de pesquisa, no último semestre da pesquisa, foi desenvolvido o processo de confecção de um boneco, uma personagem mulher, idosa, com longos cabelos de sisal tingido, com dimensões próximas às de uma pessoa de carne e osso, a *La Loba* (vide fig. 1). Essa experiência foi orientada por Mestre Zezito⁵⁸, em Águas Lindas, GO. A pesquisa institucional foi finalizada no primeiro semestre de 1998. O grupo constituído pela professora e pelas duas, então estudantes, continuou a pesquisa de forma autônoma por, aproximadamente, mais um ano (até 1999). Durante este período, foram feitos estudos de manipulação de bonecos e outros experimentos a partir da dramaturgia de Garcia Lorca e de adaptações do livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés.

A origem

Nos anos que se seguiram, 2000 e 2001, um grupo de estudantes⁵⁹ que havia se identificado com a linguagem do Teatro de Animação a partir do contato com a pesquisa acima citada, passou a se reunir informalmente no Departamento de Artes Cênicas e a fazer experimentações de cena com bonecos de luva e com a própria *La Loba*, que foi se

⁵⁶ Professora aposentada da Universidade de Brasília e atualmente pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. É diretora e atriz-bonequeira, tendo montado vários espetáculos com a linguagem do teatro de formas animadas (bonecos e sombras) e atualmente faz parte da Companhia Trapusteros Teatro (Brasil-Espanha).

⁵⁷ Dançarina e Arte-Educadora, atua nas áreas de espetáculos e de pedagogia da dança e do teatro. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB, onde atua na formação de docentes e intérpretes. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, da UnB (2015)

⁵⁸ Artista cearense, circense e bonequeiro do Cassimiro Coco, radicado no município de Águas Lindas de Goiás, falecido em 2006 aos 55 anos de idade.

⁵⁹ Kaise Helena Ribeiro, Francisco Guilherme Oliveira, Jana Azevedo, Guilherme Carvalho entre outros, inclusive estudantes de outras áreas (da comunicação, da pedagogia, das artes visuais, etc.).

tornando uma marca e um marco de referência da presença do teatro de bonecos no departamento.



Figura 1 - *La Loba*, figura lendária descrita no livro de Clarissa Pinkola Estés, *Mulheres que Correm com os Lobos*. - 2001.

Para não seguir na informalidade, em 2001 esse grupo de estudantes buscou, como forma de oficializar as atividades que vinham desenvolvendo, institucionalizar, dessa vez ampliando com a possibilidade de atender à comunidade, por meio da Ação Contínua via Decanato de Extensão – DEX, da universidade. A Professora Izabela Brochado, nesta ocasião, foi convidada a coordenar o projeto, que reconhecidamente, tinha a sua idealização e influência direta. Em sua primeira versão aprovada pelo Decanato de Extensão, o título do projeto era *Teatro de Bonecos: uma experiência na rua*. Mais à frente, o professor Jesus Vivas se uniu ao projeto, cedendo, inclusive, espaço e tempo concomitante às suas aulas de maquiagem na sala do figurino (no prédio Multiuso) para acolher o grupo que precisava de um espaço para estudos e produção de materiais. O professor José Mauro Ribeiro⁶⁰ veio a somar em seguida e chegou a coordenar o projeto quando a professora Izabela teve que sair para o mestrado.

⁶⁰ Professor pesquisador aposentado, vinculado ao Programa de Mestrado Profissional em Artes (Universidade de Brasília). Participa do grupo de pesquisa Pedagogias do teatro e ação cultural (Lattes-CNPq), que se volta para as áreas de ensino da arte, formação de professores, pedagogia do teatro, ação cultural em comunidades e tecnologias digitais aplicadas a educação.

As principais ações realizadas nesta ocasião foram a partir de parcerias com outros projetos e ações da universidade: Universidade Solidária em Araióses, MA; Alfabetização Solidária em diversos Núcleos Rurais do Distrito Federal onde foram realizadas uma série de apresentações da primeira montagem do grupo que estava começando a se constituir: *A inconveniência de ter coragem*, adaptada da obra do primeiro ato da peça *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna. Além destas, foi montada como performance a obra *La Loba* para o evento Apocalipse de Performances, pelo projeto Tubo de Ensaios, tendo participado da primeira e das edições seguintes. Tão satisfatórias foram essas primeiras ações que o núcleo desse grupo, de então estudantes, se decidiu por tornar-se um grupo de teatro em parceria com o projeto de extensão: o Grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores.

Em 2002, o projeto passou a ser coordenado pelos professores Sônia Paiva⁶¹ e Jesus Vivas. Foram iniciados os primeiros contatos com a Associação Candanga de Teatro de Bonecos - ACTB e ações mais internas, no próprio departamento continuaram conduzidas, principalmente, por iniciativa dos estudantes. Houve participação do grupo na I Roda de Teatro de Bonecos do DF – encontro dos bonequeiros do DF e Entorno e também a continuação da apresentação da performance *La Loba*, dentro e fora da universidade.

Em 2003/2004, com a inauguração do novo prédio para abrigar os cursos de Artes Cênicas, o projeto teve uma sala cedida no subsolo do Teatro Helena Barcellos para dar seguimento às suas atividades. O nome *Laboratório de Teatro de Formas Animadas* começou a existir com a sigla LTFA, ainda informalmente até ser inscrito no Decanato de extensão com o nome atual em 2004. O núcleo de alunos envolvidos no trabalho vinculou projetos de teatro de animação nas disciplinas da graduação (tais como Direção, Estágio Supervisionado, Encenação, etc.) que estavam em curso, o que resultou no envolvimento de vários outros estudantes do curso num projeto que deu origem à montagem do espetáculo teatral *Risonha e o pé de... feijão!*⁶² (fig. 02).

⁶¹ É profa. Do Departamento de Artes Cênicas – CEN/IdA/UnB, multiartista com vasta experiência em distintas áreas e se expressa por meio de linguagens multimidiáticas que vão do artesanato à tecnologia, atuando profissionalmente como artista em âmbito nacional internacional há três décadas.

⁶² A citar, os atores-bonequeiros em formação que participaram do espetáculo *Risonha e o pé de... feijão!* foram: Rosana Loren, Joana Vieira, Michelle Schmidt, Ana Luíza Bellacosta, Kaise Helena (formada), Guilherme Carvalho e Jana Azevedo.

Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA/UnB

Em 2004, então, sob coordenação do professor João Antônio de Lima Esteves, o projeto foi inscrito e aprovado com o nome de Laboratório de Teatro de Formas Animadas. Foi realizada a diplomação de Guilherme Carvalho com o espetáculo intitulado *Capital*, com temática relacionada ao Teatro de Bonecos Popular e com cenas de ator e de bonecos em cena, e, desde então, o projeto veio a ser renovado anualmente por vários anos.



Figura 2 - *Risonha e o pé de ... feijão!* 2003.

De 2005 destaca-se a contemplação do LATA com o grupo Pirilampo Teatro de Bonecos e Atores e o grupo Mandala de Teatro⁶³, com o Prêmio Caravana Funarte de Teatro - Circulação Regional, por meio do qual foram percorridos dois estados além do Distrito Federal e seis cidades em Goiás e Mato Grosso. No mesmo ano foi realizada a montagem do espetáculo *As Três Torres de Latão*⁶⁴.

No ano de 2006 a professora Izabela Brochado retornou ao departamento e à coordenação do projeto. Foi montado o espetáculo *As Catadoras de Ossos*⁶⁵ sob sua

⁶³ Integrantes: Rosana Loren, Joana Vieira e Alessandra Vieira.

⁶⁴ Com os atores Guilherme Oliveira, Guilherme Carvalho, Guilherme Augusto "Cascais", Jana Azevedo, Kaise Helena, Ana Luíza Bellacosta e Michelle Schimidt.

⁶⁵ Com as atrizes Ana Maria Otto, Ana Luíza Bellacosta, Jana Azevedo, Moema Becker, Kaise Helena, Izabela Brochado.

direção, com recursos do Prêmio Myriam Muniz/2006.

Em 2007/2008 foram realizadas temporadas em teatros da cidade e a participação no 16º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba, PR. Neste período, o LATA ofereceu oficinas nas cidades de Alto Paraíso, GO, Brazlândia, São Sebastião, Plano Piloto, DF⁶⁶. As oficinas foram direcionadas para a formação de animadores, técnicos e produtores culturais na área de artes cênicas.

Em 2009, foi concebida a primeira versão da exposição de bonecos e fotos do Museu Itinerante. Com parceria com o Decanato de Esporte e Arte da UnB, o Museu foi coordenado pela Professora Doutora Izabela Brochado e pela atriz Jana Azevedo, com ações de formativas, de mediação e apresentação de espetáculos, compondo com a exposição.

Em 2010 e em 2011 o Laboratório esteve presente na produção executiva do primeiro e do segundo Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Paracatu, MG. Apresentou ainda espetáculos, oficinas e exposições. Em 2011, participou do Festival de Títeres La Fanfarria, em Medellín, Colômbia.

Em 2012 e 2013, a professora Izabela Brochado dividiu a coordenação do LATA com a, agora professora mestra Kaise Helena Ribeiro que foi admitida como professora visitante no departamento neste período e professora voluntária em 2014. Dentre as várias atividades desenvolvidas, estão: Mostra Internacional de Teatro de Bonecos (FLAAC/ UnB/ IdA); três edições do Museu Itinerante e uma oficina de Bonecos Gigantes e uma série de produções a partir da disciplina Técnicas Especiais em Artes Cênicas ministradas pela professora Kaise Helena Ribeiro. Neste período iniciou-se o processo de montagem do espetáculo *Toco*⁶⁷(vide figura 3), que se estendeu até 2016, quando, finalmente, estreou, com direção de Kaise Helena e de Guilherme Carvalho. No mesmo ano em que estreou, recebeu o prêmio de melhor espetáculo infantil pelo Festival SESC. Esta foi a parceria mais recente, até este momento, do grupo Pirilampo Teatro de Bonecos e Atores e o LATA.

⁶⁶ A equipe que compôs o projeto neste período foi: Guilherme Oliveira (mestrando em Educação) Ana Maria Otto (bolsista) Bárbara Benatti (bolsista) Nina Orthof (voluntária); Juju Seixas (voluntária); Paula Sallas (ex-bolsista); Guilherme Carvalho (parceiro); Kaise Helena (parceira); Janaína Azevedo (parceira).

⁶⁷ O processo de criação desse espetáculo durou quatro anos. Vários atores-estudantes passaram pelo processo de teve três versões iniciais. Na versão final, compuseram a equipe os seguintes artistas: Maysa Carvalho, André Araújo, Rhayssa Freire e Guilherme Carvalho no elenco; Valdinei Bezerra, Rhayssa Freire, Pâmela Otanásio e Paulo Nazareno nos cenários e figurinos; Guilherme Oliveira na confecção das silhuetas; Ana Luisa Quintas na iluminação; Pedro Miranda e Pedro Vasconcelos na trilha sonora original e Fernanda Pacini na produção. Na direção de sombras a Cia Lumiatto - Thiago Bresani e Sole Garcia; e, por fim, na direção geral de cena, Kaise Helena Ribeiro e Guilherme Carvalho.



Figura 3: Espetáculo TOCO – LATA-UnB e Grupo Pirilampo Teatro de Bonecos - 2016

Fase atual

A partir do ano de 2020, com a entrada da professora Fabiana Lazzari no quadro de professores do Departamento de Artes Cênicas e na coordenação do LATA- UnB, o projeto agrega ações de extensão anteriormente realizadas no Departamento de Artes Cênicas – CEN/IdA/UnB, proporcionando iniciação e complemento à formação teatral para a comunidade interna (graduação e pós-graduação) e externa da UnB, direcionando o ensino-aprendizagem especificamente para as linguagens do Teatro de Formas Animadas ou Teatro de Animação (Teatro de Máscaras, Teatro de Sombras, Teatro de Bonecos, Teatro de Objetos, Teatro Lambe-Lambe...).

O LATA atualmente estrutura as suas ações em três pilares: **Núcleo de Pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas**, no qual os participantes pesquisam, estudam e participam de processos de criação para entendimento das linguagens; **Núcleo de Gestão e Produção Cultural**, no qual os discentes auxiliam na gestão e produção de eventos como seminários e encontros de discussões teatrais e; o **Núcleo de Formação**, no qual os discentes participam de minicursos e palestras para aprimoramento dos conhecimentos, assim como ministram oficinas para comunidade.

Tem com seus principais objetivos: articular a prática do conhecimento científico do ensino e da pesquisa com a linguagem do Teatro de Formas Animadas seguindo as necessidades da comunidade na qual a universidade se insere, interagindo com a realidade social de cada localidade; ampliar a formação artística, cultural, social e crítica da comunidade interna e externa da UnB por meio da atuação cênica nas atividades do Laboratório; desenvolver projetos de encenação e montagem de espetáculos; fomentar

pesquisas prático-teóricas e metodologias aplicadas a processos educacionais; ofertar cursos de curta duração de técnicas teatrais (técnicas de atuação, de direção, de iluminação, de cenografia, entre outros) de acordo com a demanda da comunidade e disponibilidade das instituições e profissionais parceiros e democratizar o acesso à produção e fruição de trabalhos artísticos, estimulando a formação de público nas artes.

Nos dois anos atípicos (2020/2021) e com a situação de isolamento social devido à COVID-19, entrou-se com as plataformas digitais e audiovisuais proporcionando um alcance ainda maior possibilitando parcerias com outras instituições brasileiras como a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, a Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Universidade Federal de Goiás – UFG e Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, com a Aflorar Cultura, de São Paulo e com artistas de diversos lugares do Brasil trocando conhecimentos com nossos discentes e artistas do Distrito Federal.

No ano de 2020, mesmo sem estar oficialmente cadastrado como Projeto de Extensão, com as questões do isolamento social e com a Universidade de Brasília trabalhando de forma remota, o LATA continuou ativo por meio do Núcleo de Pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas com a participação dos discentes da Pós-Graduação e da Graduação, reunindo-se uma vez por semana, durante duas horas, assim como organizou e participou de Seminários de Estudos sobre as linguagens do Teatro de Formas Animadas como o 2º Seminário de Teatro de Animação de Joinville (Ação Conjunta com o 3º ANIMANECO- Festival de Teatro de Bonecos de Joinville produzido pela Essaé Cia) e 2º Encontro Poéticas do Inanimado (Ação conjunta com Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP).

Em 2021, continuou as parcerias e tivemos ANIMA UDESC em maio e o 3º Encontro Poéticas do Inanimado (evento itinerante), idealizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas e organizado pelo LATA em conjunto com a UFG, além de Diálogos com Artistas, em parceria com o aPós Explorações: 101ª edição – DIÁLOGOS COM ARTISTAS -Teatro de Objetos e suas possibilidades com Ana Alvarado da UNSAM/UMA Argentina, Shaday Larios – Campanha Oligor y Microscopia – México/Espanha e Sandra Vargas – Grupo Sobrevento – Brasil (vide figura 4); 102ª edição - DIÁLOGOS COM ARTISTAS - Teatro de Sombras e suas potencialidades no ciberespaço com CIA LUMIATO - Soledad Garcia E Thiago Bresani - Distrito Federal –

Brasil, PÁVIO DE ABAJUR - Silvana Marcondes, Amanda Vieira e Evelyn Cristina – São Paulo – Brasil e CHIPOTLE TEATRO – Gabriela González Dávila e Ana Cabot Serrano - México (vide figura 5) e 103ª edição - *DIÁLOGOS COM ARTISTAS - Mulheres brincantes do Teatro de Bonecos Popular Brasileiro* com CIDA LOPES – Pernambuco, CATARINA CALUNGUEIRA - Rio Grande do Norte e MARIA VILLAR - Distrito Federal (vide figura 6) e o Curso de Extensão Cenografia, Indumentária e Teatro de Animação, organizado em parceria com o Projeto de Extensão LATTE do IFSC, do prof. Dr. Alex de Souza.

O LATA-UnB 2022 fez diversas parcerias com os Projetos de Extensão da UnB: com o Cen (a) SanKofa no cerrado e Cen (a) SanKofa Conexões, coordenados pelo Prof. Dr. Jonas Salles, Vou te Contar!Contadores de Histórias, coordenado pela Profa. Dra. Ângela Café Barcellos; entreTemas e Mostras Semanais colaborativas do desenho da cena, coordenados pela Profa. Dra. Sônia Paiva; Mover – Paranoá em cena, coordenado pela Profa. Dra. Fabiana Marroni. E também com o Professor Dr. Alex de Souza, do Instituto Federal de Santa Catarina – UFSC com o Projeto de Extensão LaTTe - Laboratórios de Técnicas Teatrais e seu Laboratório de Formas Animadas, Laboratório de Teatro de Formas Animadas no Recanto das Emas e por fim o Projeto de Extensão Da Ideia à Ação: a Praxis de Modos de Produção e Gestão cultural.



Figura 4 – Diálogos com Artistas: Teatro de Objetos e suas possibilidades – 2021



Figura 5 – Diálogos com Artistas: Teatro de Sombras e suas potencialidades – 2021



Figura 6 – Diálogos com Artistas: Mulheres Brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - 2021

Reverberações

Entre os projetos de pesquisa muito importantes foi o *Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco*, desenvolvido em parceria e com recursos do IPHAN e resultou no título Patrimônio Imaterial do Brasil às tradições de teatro bonecos do nordeste brasileiro. O Registro e posterior reconhecimento desse Bem cultural foram resultantes de inventário realizado por cinco equipes de pesquisa relativa a cada estado inserido na pesquisa - Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e no Distrito Federal, entre os anos 2007 e 2013. O processo de Registro seguiu as normas estabelecidas pelo IPHAN e foi coordenado pela professora Izabela Brochado, com acompanhamento técnico do Departamento de Patrimônio Cultural – DPI- IPHAN e da professora Adriana Alcure (UFRJ), responsável pela produção dos dados audiovisuais. O processo de Registro foi composto por pesquisa documental e pesquisa de campo.

As ações do LATA apresentam, ainda, repercussões em disciplinas dos currículos da Licenciatura (EaD e presencial). Na EAD, a disciplina Laboratório de Teatro 4 – Teatro de Formas Animadas contempla uma perspectiva de formação inicial e geral na área. Nessa modalidade, a disciplina tem um encontro presencial em formato de oficina, além de vídeo e textos explicativos em ampla bibliografia. Como principais resultados são produzidos: uma breve pesquisa etnográfica; um boneco individual; uma cena composta e encenada em grupo e um plano de curso contemplando de um a dois semestres de Teatro de Formas Animadas em um contexto educacional escolhido pelo aluno.

Na reformulação curricular do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas (diurno e noturno), foi inserida a disciplina Prática docente em Teatro de Formas Animadas, que

tem como ementa “vivência teórica e prática de elementos constituintes do teatro de formas animadas em contexto de ensino aprendizagem das artes cênicas”. E no ano de 2022 já sob a coordenação da professora Fabiana Lazzari incluiu-se mais cinco disciplinas de Práticas Docentes, cada uma com um gênero do Teatro de Formas Animadas e com carga horária de 90 horas, são elas: Prática Docente em Teatro de Formas Animadas 1 – Teatro de Máscaras, Prática Docente em Teatro de Formas Animadas 2 – Teatro de Bonecos, Prática Docente em Teatro de Formas Animadas 3 – Teatro de Sombras, Prática Docente em Teatro de Formas Animadas 4 – Teatro de Objetos e Prática Docente em Teatro de Formas Animadas 5 – Teatro Lambe-Lambe.

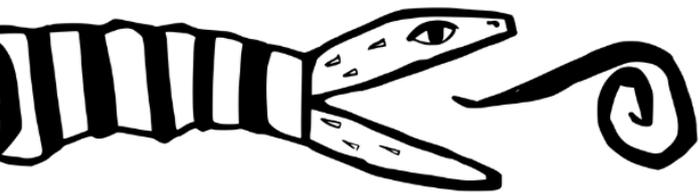
Deste modo, percebe-se que o LATA – Laboratório de Teatro de Formas Animadas⁶⁸, sempre foi um projeto de muita abrangência na área do Teatro de Formas Animadas e é bem ativo no Instituto de Artes, especialmente no Departamento de Artes Cênicas – CEN e PPGCEN – UnB e em parcerias com outras Instituições Públicas Brasileiras oportunizando a nossa comunidade interna e externa o contato com experiências importantes para a formação e desenvolvimento intelectual e artístico de discentes e docentes da graduação e da pós-graduação da UnB, artistas iniciantes e idôneos, nesta área.



Figura 7 – Núcleo de Pesquisa LATA-UnB - 2022

Da direita para esquerda (alguns integrantes): Rayla Costa, Jaqueline Ribeiro, Fabiana Lazzari, Henrique Costa, Zé Flávio Sena, Érika Esteves, Mateus Guntzel Alvares, Pedro Ivo Maia, Jajá Carvalho

⁶⁸ Acompanhe as ações do LATA-UnB pelo instagram: <https://www.instagram.com/lata.unb/>



FICHA TÉCNICA 3º ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO

Coordenação geral e curadoria da programação

PROF^a DR^a FABIANA LAZZARI - LATA/CEN/PGCEN/IdA/UnB

PROF^a DR^a IZABELA BROCHADO - LATA/PPGCEN/idA/UnB

PROF^a DR^a KELY DE CASTRO - CEPAE/UFG

PROF. DR. DALMIR ROGÉRIO PEREIRA - EMAC/UFG

PROF. DR NEWTON ARMANI DE SOUZA - EMAC/UFG

Líder do GP Poéticas Visuais e Performativas: PROF^o DR^o WAGNER CINTRA

Curadoria dos Mestres: IZABELA BROCHADO

Logomarca 3º encontro poéticas do inanimado: MARIA VILLAR

Programação visual e webdesign: FABIANA LAZZARI e MARIA VILLAR

Comissão de Comunicação: ALZIRA BOSAIPO | DALMIR ROGÉRIO PEREIRA | FABIANA LAZZARI | KELLY DE SOUZA | MARIA VILLAR | THAÍS VELOSO

Transmissões online streamyard: MARCUS PANTALEÃO

Suporte a lives: LATA- UnB

Assessoria das redes sociais: ALZIRA BOSAIPO | KELLY DE SOUZA | THAÍS VELOSO

Apoio de produção: SERENA CLAUS, NICOLE COLOSSI VASCONCELOS MEIRELES, LUCAS LARCHER e BEATRIZ MENDES

Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA-UnB:

ALZIRA BOSAIPO - bolsista PIBEX | KELLY DE SOUZA - bolsista PIBEX | THAÍS VELOSO - bolsista voluntária

Comissão Científica

PROF^a DR^a AMABILIS DE JESUS DA SILVA | PROF^o DR^o DALMIR ROGÉRIO PEREIRA | PROF^a DR^a FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA | PROF^o DR^o FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS | PROF^a DR^a FLÁVIA RUCHDESCHEL D`ÁVILA | PROF^o DR^o ISMAEL SCHEFFLER | PROF^o DR^o IVANILDO LUBARINO PICCOLI DOS SANTOS | PROF^a DR^a IZABELA COSTA BROCHADO | PROF^o DR^o JOSÉ SÁVIO DE ARAÚJO | PROF^a DR^a KELY ELIAS DE CASTRO | PROF^o ME. LUCAS DE CARVALHO LARCHER PINTO | PROF^o DR^o MÁRIO FERREIRA PIRAGIBE | PROF^o DR^o NEWTON ARMANI DE SOUZA | PROF^o DR^o PAULO CESAR BALARDIM BORGES | PROF^a DR^a ROSSANA PERDOMINI DELLA COSTA VELLOZO | PROF^o DR^o WAGNER FRANCISCO ARAÚJO CINTRA

Instituições de Ensino Parceiras

UNESP | UFU | UFG | UFRJ | UFRN | UFAL | UFMA | UnB | UNESPAR-FAP | UDESC | IFSP | UFES UNESPAR | UTFPR | UFSM

Organização:

LATA | PPGCEN | CEN | IdA | DEX | UnB

CEPAE | PPGAC | EMAC | CCUFG | UFG

Realização:

GRUPO DE PESQUISA POÉTICAS CÊNICAS: VISUAIS E PERFORMATIVAS



E-BOOK



3º ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO



3º ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO CRONOGRAMA POÉTICAS DO INANIMADO E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA Programação de 13 a 19 de outubro de 2021

HORÁRIO	13/10 (qua)	14/10 (qui)	15/10 (sex)	16/10 (sab)	17/10 (dom)	18/10 (seg)	19/10 (ter)
9h			Seminário de Pesquisas Apresentação: Izabela Brochado (UnB) Plataforma ZOOM			Encontro com CEPAE Diálogos com Estudantes - Cia Nu Escuro (fechado)	Vivência: do ator ao boneco. Ministrada por Eros P Galvão da Cia Les Trois Clés Plataforma ZOOM
09h30 às 12h		Seminário de Pesquisas Apresentação de Projetos de extensão e Grupos de Pesquisas das universidades Mediação: Fabiana Lazzari (UnB) e Dalmir Rogério Pereira (UFG) Youtube		Seminário de Pesquisas Apresentação: Kelly de Castro (UFG) Plataforma ZOOM	Seminário de Pesquisas Apresentação: Newton (UFG) Plataforma ZOOM	Seminário de Pesquisas Apresentação: Fabiana Lazzari (UnB) Plataforma ZOOM	
14h		Apresentação MAMULENGO RISO DO POVO Youtube			Video: ALICE ATRAVÉS DAS SOMBRAS Cia Lumiato Youtube	VIDA DE BONECO: "A Rapadura é doce, mas é dura" Roteiro e direção: Ângela Escudeiro Youtube	
15h		Encontro com Mestres: Edjane de Lima (Glória do Goitã - PE) e Valdeck de Garanhuns (PE) - homenagem ao Mestre Zé Di Vina - Mediação: Izabela Brochado Youtube	Encontro com Grupos: Nu Escuro (Goias) e Oi Nós Aqui Traveiz (RS) - mediação: Rossana Della Costa Youtube	Encontro com Mestres: Felipe de Riachuelo (RN) e Pedro Luiz, Grupo Babaulengo (PB). Mediação: Izabela Brochado Youtube	Encontro com Grupos: Cia Lumiato (DF) Carroça de Mamulengos Mediação: Fabiana Lazzari Dalmir Rogério Pereira Youtube	Encontro com Mestres: Augusto Bonequeiro (CE) e Chico Simões (Mamulengo) Presepada - DF) - mediação: Valmor Nini Beltrame Youtube	Lançamento da Revista Moin-Moin nº 24 Paulo Balardim - Fabiana Lazzari e Liliãna Perez Recio Encerramento 3º Encontro Poéticas do Inanimado - Equipe de organização e Prof. Dr. Wagner Cintra Youtube

ORGANIZAÇÃO



REALIZAÇÃO



HORÁRIO	13/10 (qua)	14/10 (qui)	15/10 (sex)	16/10 (sab)	17/10 (dom)	18/10 (seg)	19/10 (ter)	
17h	Mesa de Abertura Apresentação do evento (Fabiana Lazzari, Dalmir Rogério Pereira) Convidados/autoridades UFG e UnB Convidado palestrante: JORGE DUBATTI Mediação: Prof. Dr. Wagner Cintra Youtube	Lançamento dos Anais do 2º Encontro Poéticas do Inanimado - Prof. Mário Piragibe Mesa Temática 1 - Salvaguarda do teatro de bonecos popular: desafios em tempos de pandemia - Fabiano dos Santos Piúba (Secretário de Cultura do Ceará) Vinicius Prado Januzzi e Ana Carolina Lessa Dantas (IPHAN- DF) Ronaldo Gomes da Silva (Associação Potiguar de Teatro de Bonecos) - Mediação: Izabela Brochado Youtube		Mesa Temática 2 - Educação e Diversidade no Teatro de Animação Jailson Araújo Carvalho (UnB) Tácio Borralho (UFMA) Adriana Cruz (UFPA) - Mediação: Serena Claus e Profª Drª Kely de Castro (EMAC- UFG) Youtube			Mesa Temática 3 - Organizações possíveis em tempos de pandemia: Ana Alvarado (APDEA - Associação de Profissionais de la Dirección Escénica Argentina) Leonardo Volpiedo (Grupos Estables de Teatro Independiente de la Ciudad de Buenos Aires (GETI) Mariana Acioli (Rede de Bonequeiras Brasileiras) - Thiago Francisco (Associação Candanga de Teatro de Bonecos - DF) Mediação: Newton de Souza Youtube	Plenária e confraternização Plataforma ZOOM
19h30	Apresentação "O último passeio de Buster Keaton" Cia Les Trois Clés (Eros Galvão) - MG/França Youtube							

ORGANIZAÇÃO

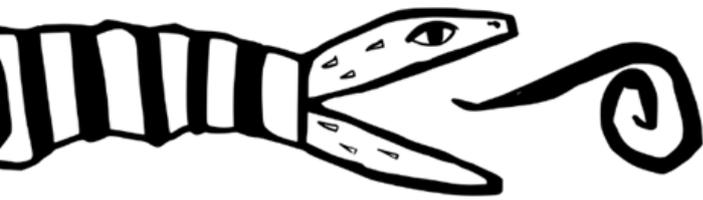


REALIZAÇÃO



PROGRAMAÇÃO NO SITE: <https://poeticasdoanimad.wixsite.com/poeticasdoanimado3/programa%C3%A7%C3%A3o>





UNIVERSIDADES PARTICIPANTES DO





ORGANIZAÇÃO



REALIZAÇÃO

